



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II - FACOLTÀ DI ARCHITETTURA
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA E RESTAURO
DOTTORATO IN CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI
CICLO XXI
COORDINATORE DEL CORSO: PROF. ARCH. STELLA CASIELLO



FRANCO MINISSI
RESTAURO E MUSEALIZZAZIONE DEI SITI ARCHEOLOGICI IN SICILIA

Tutor: Prof. Arch. Franco Tomaselli

Dottoranda: Arch. Alessandra Alagna

Anni accademici 2006-2008

INDICE

INTRODUZIONE	p. 4
OBIETTIVI E METODO DELLA RICERCA	p. 12
PARTE I	
<i>INFLUENZE CULTURALI NELLA FORMAZIONE E NELL'OPERA DI FRANCO MINISSI</i>	
L'attività dell'Istituto Centrale del Restauro e la sua influenza formativa	p. 18
Influenza del pensiero di Brandi negli interventi di Franco Minissi	p. 32
Rapporti con Carlo Ludovico Ragghianti e con Giulio Carlo Argan	p. 52
Rapporti con Guglielmo De Angelis d'Ossat	p. 66
La posizione di Franco Minissi sui temi della conservazione, del restauro e della musealizzazione dei beni storico, artistici e ambientali	p. 76
PARTE II	
<i>CONSERVAZIONE IN SITU E MUSEALIZZAZIONE DEI SITI ARCHEOLOGICI IN SICILIA</i>	
Cenni sull'amministrazione del patrimonio storico, artistico e ambientale in Sicilia, prima e dopo la Legge Regionale n. 80 del 1977	p. 89
L'attività di Franco Minissi nell'ambito della musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia	p. 95
<i>Realizzazioni e progetti (1950-1990)</i>	
1952-1953. Opere di restauro, consolidamento e protezione delle Mura di Capo Soprano a Gela	p. 109
1956-1967 Protezione dei mosaici pavimentali della Villa romana del Casale di Piazza Armerina	p. 125
1958-1961 Quartiere ellenistico - romano di Agrigento: sistemazione della zona archeologica	p. 142
1960-1963 Protezione e reintegrazione dell'immagine del Teatro greco di Eraclea Minoa	p. 149
1961-1963 La Villa romana e le terme presso San Biagio Castoreale (Terme Vigliatore)	p. 160
1961-1969 Progetto di restauro e sistemazione della chiesa di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo	p. 165
1968-1970 Creazione della cavea teatrale da sovrapporre al <i>Comitium</i> presso il Museo Archeologico di Agrigento	p. 174

1974-1985 p. 183
Il Parco archeologico di Selinunte

1988 p. 195
Progetto di protezione e fruizione dell'area dei Tophet a Mothya

Il restauro del proprio restauro. Le opere manutenzione eseguite da Franco Minissi sui suoi precedenti interventi nella chiesa di San Nicolò Regale di Mazara del Vallo, nel Teatro greco di Eraclea Minoa e nella Villa del Casale di Piazza Armerina p. 203

PARTE III

L'OPERA DI FRANCO MINISSI NELLA STORIA DEL RESTAURO E LA SUA VALUTAZIONE STORIOGRAFICA NEL TEMPO

Il contributo alla redazione della Carta Internazionale del Restauro di Venezia del 1964 p. 214

Il contributo al dibattito sul tema del restauro e musealizzazione dei siti archeologici p. 230

Rapporto sullo stato attuale delle opere di restauro archeologico in Sicilia p. 249

Riflessioni conclusive p. 266

Bibliografie p. 270

Appendici p. 280

Profilo biografico

Elenco completo di tutte le opere ed i progetti

Elenco completo delle opere e dei progetti realizzati in Sicilia (1952 – 1990)

Pubblicazioni di Franco Minissi

Monografie

Saggi pubblicati nell'ambito di volumi

Interventi presentati nell'ambito di convegni nazionali ed internazionali

Saggi pubblicati su riviste specialistiche

Appendice documentaria p. 305

Introduzione

Nell'attuarsi dell'impegno conservativo su ciò che riconosciamo come monumento e quindi documento e risorsa culturale, il restauro possiede un'intrinseca nobiltà ed etica che lo rende attività ambita da molti ma che in realtà ben pochi hanno la capacità di realizzare correttamente, senza snaturarne gli obiettivi che consistono essenzialmente nella conservazione della complessità del testo architettonico. Infatti, assai più del ritrovamento cartaceo e documentario, la constatazione *in corpore vili, hic et nunc* della materia storica del manufatto architettonico resta l'unico atto che consente di spostare una datazione, di stabilire la cronologia delle fasi costruttive e di attribuire la paternità di un'opera.

Nel dopoguerra in Italia la disciplina del restauro, ancora intrisa dall'idealismo crociano e basata sulle solide conquiste del cosiddetto "restauro scientifico" di matrice giovannoniana, muoveva i primi passi in un momento storico di grandi cambiamenti epocali. L'attività di restauro, che interessava i monumenti d'interesse collettivo su cui fondare la ricostruzione dell'identità nazionale, non poteva essere più frutto dell'arbitrio del singolo che agisce mediante ripristini di fantasia o anche fondati su ricerche storico-filologiche le quali comunque possono alterare i messaggi contenuti nel monumento. Infatti andava maturando ed affermandosi sempre maggiormente il concetto di patrimonio culturale da tramandare alle generazioni future, laddove già nel 1931 la Carta del Restauro di Atene per i monumenti storici affermava il valore didattico del monumento storico come elemento fondante per l'identificazione degli abitanti con i luoghi.

Al Convegno dei Soprintendenti del 1938 viene progettata l'istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro quale organo tecnico del Ministero della Pubblica Istruzione, istituzione che avverrà l'anno successivo, grazie all'impegno del Ministro Giuseppe Bottai, di Carlo Giulio Argan e di Cesare Brandi. L'evento bellico, che provoca l'esigenza della più rapida protezione delle opere d'arte, interrompe per alcuni anni la maturazione culturale in corso e di fatto l'attività dell'Istituto inizia dal 1941. La ricostruzione post-bellica muove i primi passi a partire dal governo di Ferruccio Parri (21 giugno - 8 dicembre 1945) il quale chiama Carlo Ludovico Ragghianti come Sottosegretario al Ministero della Pubblica Istruzione, con delega alle Belle Arti e spettacolo, con il compito della tutela, della salvaguardia e della ricostruzione e ricollocazione dei monumenti e delle opere d'arte danneggiate dalla guerra. Monumenti e opere d'arte delle città venivano considerati il punto di partenza per la ricostruzione dell'identità nazionale, all'indomani del vuoto lasciato dalla caduta del fascismo. Ragghianti convocò in quell'occasione esperti quali Roberto Calandra, Bruno Zevi, che era appena rientrato dall'America, Enrico Tedeschi e Franco Minissi, per cercare di riorganizzare l'amministrazione delle Belle Arti e di risolvere lo stato disastroso in cui si trovavano le opere storico-monumentali all'indomani del conflitto bellico. I problemi emergenti a quel tempo erano da un lato la ricostruzione dopo gli eventi distruttivi che avevano colpito i centri storici delle più importanti città e dall'altro la ricostruzione o la tutela, ma soprattutto la valorizzazione dei monumenti architettonici e delle opere d'arte che, nell'ambito della ricostruzione del Paese, venivano considerati portatori di quei valori culturali e morali che avrebbero dovuto educare la società. In questa prospettiva, i messaggi e i significati che si potevano leggere sulle "patrie memorie" dovevano quindi essere autentici e sinceri e grande era la responsabilità di chi si incaricava della loro conservazione e trasmissione alle generazioni future.

La forte valenza didascalica che veniva individuata nel vasto patrimonio culturale, divenne premessa per rendere etica e quanto più possibile corretta e metodologicamente fondata ogni operazione di restauro e conservazione. Esigenza sentita anche in ambito internazionale, tanto che nel 1956 l'UNESCO promuove la Conferenza dell'Aja ed in quella circostanza viene introdotta la nozione di Bene Culturale il cui significato verrà successivamente chiarito dalla Commissione Franceschini nel 1967 quale "testimonianza materiale avente valore di civiltà". Solo in un secondo tempo i monumenti, dalle opere d'arte all'architettura, sarebbero stati

considerati Beni Culturali costituenti risorse economiche in grado di produrre sviluppo e attirare flussi turistici.

In Italia, nell'ambito del restauro e delle Belle Arti, l'imperativo morale nel dopoguerra era quello di andare contro ogni possibile ripristino in stile o filologico che, generando dei falsi, avrebbe potuto ingannare specialisti e non. Bisognava a tal fine contrastare ogni forma di empirismo, ricercando un metodo che fosse garanzia di efficacia e di fondatezza culturale e metodologica dei risultati raggiunti. La Carta Italiana del Restauro del 1931, scritta da Gustavo Giovannoni, non poteva più essere l'unico riferimento di fronte ai nuovi problemi della ricostruzione e della pubblica istruzione. Già nelle "Istruzioni per il restauro dei Monumenti" del 1938, l'Istituto Centrale del Restauro veniva considerato garante del metodo da utilizzare per la condotta dei restauri sul territorio Nazionale. Questo organo tecnico era a disposizione delle Soprintendenze regionali a cui forniva consulenze multidisciplinari e scientifiche, promuovendo la conoscenza e la divulgazione del metodo e dei risultati raggiunti.

Altro problema che si presentava in quegli anni era l'esigenza di conservare, nel sito di appartenenza, sia i monumenti ridotti allo stato di rudere, sia i manufatti archeologici con i loro apparati decorativi che venivano progressivamente scoperti sul territorio nazionale a partire dalla fine degli anni Quaranta. Allo stesso tempo questo patrimonio doveva essere oggetto di cura e protezione dagli agenti atmosferici che, anche a causa dell'aumento dell'inquinamento provocato dall'industrializzazione dei processi produttivi, erano divenuti maggiormente aggressivi per la materia antica. Con queste riflessioni veniva avviato un processo che, nel corso della seconda metà del XX secolo, avrebbe portato dall'esigenza del restauro a quella della conservazione globale del monumento-documento e del contesto in cui esso è inserito, mediante l'ausilio di materiali e tecniche sia tradizionali che moderne, la cui efficacia doveva essere garantita attraverso la sperimentazione.

Franco Minissi si laurea presso la Facoltà di Architettura di Roma nel 1941 e oltre ad esercitare la libera professione, lavora presso l'Istituto Centrale del Restauro come disegnatore "salarinato", diventandone funzionario in breve tempo. In quegli anni a Roma Minissi entra a contatto con personaggi di grande spessore culturale nell'ambito dell'arte, della storia, della critica d'arte e del restauro. L'attività di Franco Minissi comincia proprio in quella fase storica in cui, nel dopoguerra, vengono messe in crisi le certezze dell'idealismo crociano a favore della fenomenologia di Kant, Husserl, Heidegger e si ha uno spostamento ideologico e un incremento nelle funzioni del giudizio critico. Giudizio fondato su rigidi presupposti culturali che da quel momento, piuttosto che essere utilizzato per scegliere cosa conservare del monumento o dell'opera d'arte, doveva essere finalizzato ad indicare i metodi, le tecniche ed i materiali idonei a conservare la sostanza antica e allo stesso tempo consentirne la fruizione collettiva.

Nasce in questo contesto una nuova idea di museo (Argan) in cui la museografia diventa la disciplina fondamentale, non solo per consentire la corretta lettura dell'opera e dei significati culturali e didascalici di cui essa è portatrice, ma anche per assicurare la conservazione e il rispetto della materia autentica, supporto dell'immagine attraverso cui la coscienza percepisce l'opera d'arte¹. Il giudizio di valore viene sempre meno utilizzato per la selezione e sempre più per la comprensione dei monumenti storici e delle testimonianze materiali, oltre che per indagare la possibilità della loro fruizione e conoscenza senza comprometterne l'autenticità e senza alterare o falsificare il processo storico di cui esse sono testimonianza vivente. Ricordando le parole di Bruno Zevi si comprende come: *«l'architettura solo raramente è un "pezzo isolato", una sentenza solitaria; di regola risulta dal colloquio con gli edifici circostanti, con gli spazi urbani, con i panorami naturali. Considerare il monumento nei suoi attributi meramente plastici, staccandolo dalla sua incidenza creativa nella città e nel paesaggio, significa immiserirne il valore espressivo e renderlo "illeggibile"... sollecitato dall'esperienza spaziale dell'urbanistica e condizionato da un'eredità di rovine, l'architetto rifiuta di operare una*

separazione tra urbanistica e architettura accettando il postulato che la prima si riduca a fatto letterario mentre nella seconda consista la poesia»².

Quando Minissi frequenta l'Istituto del Restauro di Roma, entra in contatto con personaggi che interpretano delle istanze culturali dell'epoca, storici dell'arte e dell'architettura quali Roberto Longhi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Guglielmo De Angelis D'Ossat e Paul Philippot. Personaggi che avranno un ruolo determinante per la sua formazione e per la sua crescita culturale, sia in ambito professionale sia in ambito didattico, in occasione dei vari incarichi di insegnamento a cui verrà successivamente chiamato. Possiamo quindi affermare che Franco Minissi appartiene a quella generazione di architetti che operano nell'ambito del restauro e della conservazione dei monumenti architettonici, si formano a stretto contatto con archeologi, storici, restauratori e critici delle opere d'arte e, attraverso i loro interventi di restauro, divengono interpreti di una maturazione culturale che si sviluppa nella seconda metà del XX: dall'estetica, propria delle istanze del cosiddetto "restauro critico", verso l'etica della conservazione della materia autentica come valore da trasmettere alle generazioni future.

Queste istanze trovano una sintesi concreta nella formulazione della Carta Internazionale del Restauro di Venezia del 1964. Con questo testo, che rappresenta un punto di arrivo delle esperienze di restauro condotte fino a quel momento durante la ricostruzione postbellica, si afferma il valore di ogni monumento quale documento e testimonianza del fare dell'uomo in una determinata epoca. Ciò impone, nell'unità metodologica del restauro declinato poi nei diversi ambiti, l'imperativo categorico della conservazione e del rispetto, sia della materia autentica, sia del contesto urbano o extraurbano cui essa appartiene. Ne deriva la presa di coscienza del valore della sostanza autentica da cui nasce la convinzione che l'intervento di restauro dovrà essere distinguibile, minimo, reversibile e manutenibile. Il progetto di restauro architettonico quindi deve essere inteso non come occasione per manomettere e snaturare la preesistenza ma al contrario come dialogo tra noi e il nostro passato, in cui ogni nuova aggiunta, che si aggiunge alla materia stratificata, sia sempre e soltanto espressione delle necessità di una nuova funzione compatibile, nel rispetto del testo monumentale mobile o immobile.

Ranellucci, allievo di Minissi, a proposito della fortuna critica e professionale del suo maestro, mette in evidenza una particolare condizione storiografica che si verifica nella seconda metà del XX secolo, ovvero la diversa considerazione fra le opere di Carlo Scarpa e quelle di Franco Minissi. Infatti, mentre: *«la figura di Scarpa è stata la meno rigorosa nel rapportarsi al compito di conservare l'integrità del rapporto tra documento e contenitore storico, la stessa immagine di architetto nei decenni è cresciuta in apprezzamento (...). Libertà, arbitri, modifiche, inserti non sempre giustificati, sono alla base di un'opera che sarebbe assai rischioso concepire come esempio»³.* Al contrario l'opera di Minissi, sebbene determinata e inoltre apprezzata da eminenti personaggi della cultura del suo tempo (Bianchi Bandinelli, Pallottino, De Angelis d'Ossat, Brandi, Bernini)⁴ ha avuto una fortuna ambigua, altalenante e controversa: *«le sue opere, perfino la corretta ed esemplare copertura dei mosaici di Piazza Armerina, spesso sono state nello scorso mezzo secolo sottovalutate in maniera a loro volta crescente, per lo più secondo criteri di gusto (...) nonostante si illudessero, nel desiderio del proprio progettista, d'essere concepibili e valutabili assolutamente al di fuori di un concetto di gusto estetico. Ma piuttosto in riferimento esclusivamente a concetti di restauro»⁵.*

Appare corretto invece applicare all'opera di Minissi un giudizio che valuti il rigore e la fondatezza culturale del metodo da lui applicato nelle varie occasioni di musealizzazione del patrimonio archeologico e architettonico. Approfondendo, proprio nell'ambito di questa Tesi di dottorato, la genesi e il travaglio critico e culturale, che si rivela con facilità attraverso la conoscenza diretta e indiretta delle sue realizzazioni, appare evidente come nella prassi Minissi applichi un metodo aderente a quei principi culturali delineati da Cesare Brandi nella sua *Teoria* ed appartenenti in genere alla cultura del restauro del suo tempo. Un processo di maturazione che, dal cosiddetto restauro critico, evolve verso atteggiamenti sempre più conservativi e consapevoli del riconoscimento del valore della materia autentica e del contesto a cui il

monumento appartiene. Queste riflessioni intorno al legame indissolubile tra monumento e paesaggio storico caratterizzano gli ultimi anni della sua attività e gli ultimi suoi scritti in cui è possibile leggere un accostamento al pensiero e alle istanze di Roberto Pane. Ricordiamo in questo senso il ruolo attivo che Minissi ebbe nella redazione della Carta Internazionale del Restauro di Venezia del 1964⁶, portando il contributo delle sue esperienze di restauro tutt'altro che empiriche, bensì fondate su presupposti scientifici e culturali appresi durante gli anni di frequentazione dell'Istituto Centrale del restauro e dell'ambiente romano.

Superando l'identità tra museografia e allestimento, Minissi considera la conservazione l'obiettivo di ogni processo di musealizzazione in cui il restauro costituisce solo un momento operativo. L'intervento di restauro sarà infatti vano se non accompagnato dal "restauro preventivo" che si identifica proprio con gli interventi di carattere museografico. Restauro e intervento museografico che, realizzati secondo i criteri di distinguibilità e di reversibilità, dovranno essere nel tempo oggetto di costante manutenzione al fine di poter continuare a svolgere la funzione di tutela e valorizzazione dei valori didascalici e testimoniali del manufatto o del sito archeologico e monumentale. Per Minissi la conservazione è "attiva" laddove inaugura il suddetto "processo di musealizzazione", perseguendo quell'obiettivo che è alla base di tutti gli interventi realizzati da Minissi, sia in Sicilia quale luogo di sperimentazione privilegiato, sia in Italia ed all'estero. Questa idea di "conservazione attiva", dall'architettura storica e dai reperti mobili contenuti in essa, si estende al suo contesto: *«il museo esiste laddove esistono gli oggetti del passato, anche recente, per i quali, riconosciuta la loro qualità di testimonianza storica e/o artistica, ne viene affermata l'esigenza della conservazione e della tutela, ne vengono promossi a tal fine i necessari interventi di restauro e si conservano o si predispongono per essi condizioni ambientali atte a consentirne e a facilitarne una corretta lettura storico-critica»*⁷.

Minissi fa propria l'idea di Argan, a cui fa più volte riferimento nei suoi scritti, secondo cui il patrimonio storico artistico e ambientale deve essere utilizzato per la promozione culturale e l'educazione permanente della società. Quindi il restauro, momento del processo di "conservazione attiva" ovvero di musealizzazione, non potrà che configurarsi come attività etica mai ingannevole o arbitraria, che a volte sacrifica all'estetica la possibilità di realizzare interventi funzionali all'obiettivo della conservazione e fruizione. L'etica impone quindi che le integrazioni siano distinguibili, reversibili, funzionali all'uso, anche solo culturale, della preesistenza.

L'attività di Minissi inizia proprio nel delicato momento della ricostruzione postbellica, momento che costituisce una cesura rispetto alle istanze culturali maturate negli anni pre-bellici. L'idealismo e le ideologie che avevano caratterizzato la prima metà del XX secolo, erano al tramonto, mentre nascevano altre esigenze e tra queste la necessità della ricostruzione dell'identità nazionale proprio a partire dalla valorizzazione delle antichità e belle arti, punti focali per sviluppo, cultura e progresso. Quando sorge l'esigenza di conservare *in situ* i beni immobili e in musei territoriali i beni mobili, ci si chiede come fare ed a tal fine vengono avviate ricerche presso l'organo operativo del Ministero della Pubblica Istruzione ovvero l'Istituto Centrale del Restauro.

Minissi lavora presso il suddetto Istituto fin dalla sua fondazione diventandone poi funzionario. Lavorando e crescendo all'ombra delle idee che si sviluppavano nei circoli culturali romani, ben presto egli matura una propria coscienza che lo porterà ad andare oltre la definizione brandiana di "museo" quale: *«luogo architettonico, per far godere in pieno ma in se stesse, le opere d'arte che vi si allogano»*⁸. Minissi applica le metodologie sviluppate in ambito museale anche fuori dal museo ed infatti egli: *«propugna l'assoluta ed indiscutibile esigenza di una integrale conservazione mediante rigorosi metodi del restauro storico critico (...) predicando al contempo che si debbano rifiutare categoricamente soluzioni tendenti a trasformare i centri storici in musei di se stessi»*⁹. Egli sosteneva che attraverso la conservazione *in situ* dei beni mobili e immobili, il museo si realizza ovunque ci sia un luogo storico o un manufatto in cui sia possibile riconoscere valori storici e testimoniali, attualizzandone i significati e i messaggi attraverso un uso anche solo culturale. Dunque luoghi e preesistenze per i quali si opera con

interventi preventivi, restaurativi e manutentivi al fine della loro valorizzazione e fruizione, così come si dovrebbe agire nei confronti delle opere d'arte mobili, adeguatamente valorizzate nei musei. Il “luogo museo” è per Minissi *estrema ratio* o meglio è il fallimento delle nostre capacità scientifiche, tecniche e culturali di potere assicurare degna conservazione, godimento e fruizione al manufatto antico nel suo contesto di appartenenza. Contesto dove esso mantiene intatti i suoi significati e valori e dove può per questo venire continuamente studiato, compreso, interpretato come testimonianza materiale avente valore di civiltà. Minissi diventa in pochi anni il principale interprete dell'esigenza della “musealizzazione *in loco*” dei beni mobili e immobili che in quel periodo venivano portati alla luce nelle campagne di scavo in Sicilia, finanziate prevalentemente dalla Cassa per il Mezzogiorno diretta all'epoca da Salvatore Agresti. Come architetto funzionario dell'Istituto Centrale del Restauro, Minissi per primo applica i postulati del “restauro preventivo” attraverso cui l'intervento di protezione e creazione delle condizioni favorevoli a garantire la conservazione e la fruizione dell'opera, coinvolge l'ambiente o il contesto paesaggistico a cui essa appartiene. La Museografia viene considerata dunque come restauro preventivo e come prassi, metodologicamente e culturalmente fondata, che si contrappone alle pratiche degli strappi e delle espoliazioni dei reperti mobili e degli apparati decorativi architettonici che, fino al primo dopoguerra e durante il secolo precedente, erano stati la causa principale dell'impoverimento e della cattiva gestione dei siti archeologici e monumentali.

A questo proposito, nell'ambito del progetto per la protezione e copertura dei siti archeologici, egli sperimenta materiali moderni quali le resine acriliche e l'acciaio, testati nella loro interazione con la materia storica presso i laboratori dell'Istituto Centrale del Restauro e negli studi dell'ICOM, sulla base delle esperienze condotte all'estero e in America¹⁰. Le sue proposte di restauro convincono sia il Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, sia i Soprintendenti, sia i vari specialisti coinvolti negli interventi, suscitando anche alcuni giudizi alternativamente scettici o entusiasti (ad esempio Bianchi Bandinelli esprimerà per le sue opere giudizi a volte negativi, come nel caso della sistemazione del Museo etrusco di Villa Giulia a Roma, altre volte entusiasti ad esempio per le coperture della Villa romana del casale di Piazza Armerina). I suoi interventi di “conservazione attiva”, che si attuavano attraverso la musealizzazione *in situ* dei beni storico artistici, culturali e ambientali, sono da intendersi proprio come opere indispensabili per la lettura storico-critica, la comprensione e la fruizione delle opere d'arte e di architettura da parte della collettività.

La vasta opera di musealizzazione svolta da Minissi prevalentemente in Sicilia, ha avuto esiti più o meno felici. Purtroppo molti dei suoi interventi non sono stati portati a termine come previsto negli elaborati di progetto e molti altri negli ultimi anni sono stati manomessi. Quasi sempre poi l'assenza di interventi manutentivi o la manomissione delle sue realizzazioni, ha fatto sì che i materiali moderni utilizzati, pur essendo stati in quegli anni oggetto di sperimentazione presso l'Istituto Centrale del Restauro, si andassero deteriorando in maniera irreversibile e dovessero quindi essere definitivamente dismessi, non essendo più adatti a svolgere le funzioni protettive. Le sue opere, in particolare quelle realizzate nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia, reversibili e facilmente manutenibili, sono state invece abbandonate alla rovina e all'oblio e solo adesso, quando ormai è troppo tardi, è stato riconosciuto il loro valore. In seguito alla dismissione delle sue realizzazioni di musealizzazione *in situ*, avvenute a partire dagli anni Novanta, i siti archeologici interessati sono stati oggetto di alcuni interventi di de-restauro con l'inserimento di coperture “provvisorie” che, in attesa di una soluzione progettuale valida, sono diventate definitive.

Tali sistemazioni “provvisorie”, consistenti in tettoie in lamiera o materiale plastico sorrette da fitti ponteggi, non solo non garantiscono alcuna protezione dagli agenti atmosferici, ma al contrario mortificano e occultano il monumento alla vista. Inoltre tali strutture pesanti ed anonime, proprio nel cercare di voler essere “neutre”, distruggono il contesto paesaggistico in cui il monumento archeologico è inserito, compromettendo la percezione dell'immagine

monumentale e la lettura dei significati ad essa connessi, fino a impedire la fruizione stessa del sito archeologico.

L'elaborazione della tesi di dottorato sull'opera di Franco Minissi in Sicilia ha permesso ripercorrere le tappe di un viaggio lungo vari decenni, attraverso cui è stato possibile leggere le fasi della scoperta, della messa in valore e infine del lento declino o abbandono di quasi tutti i siti archeologici siciliani più importanti. Ha permesso di rivelare come ci sia stato un momento felice per l'Isola, caratterizzato da una straordinaria consonanza fra chi, nel campo critico e scientifico, andava elaborando metodi e strumenti per la conservazione e chi, nel campo amministrativo si adoperava perché le opere anche ardite e sperimentali potessero poi concretizzarsi. Ha permesso di constatare come alcuni interventi di restauro e musealizzazione culturalmente fondati, sperimentali, coraggiosi ed etici, condotti sotto l'egida del Ministero della Pubblica Istruzione e dei suoi organi tecnici e di controllo, abbiano dato a questi siti archeologici la possibilità di essere fruiti come *unicum* nel loro contesto di appartenenza. Ma questo viaggio ha portato anche a constatare come, dimenticando che la conservazione è un processo di amorevole cura nei confronti di ciò che si considera monumento-documento, questi siti siano stati gestiti in maniera da non assicurare la funzionalità delle strutture predisposte per la loro conservazione. E ciò è avvenuto nonostante tali strutture avessero nel frattempo maturato la condizione di essere a loro volta oggetto di tutela, secondo quanto da tempo stabilito per legge ed oggi confermato dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio. Il percorso di ricerca durato tre anni è stato importante per la conoscenza dei restauri e delle sistemazioni museografiche che hanno interessato i vari siti archeologici siciliani, allo stesso tempo è stato doloroso nel constatare lo stato in cui si trova la maggior parte di queste opere a causa della cattiva gestione da parte della Regione Siciliana. Infatti con le Leggi Regionali n. 80 del 1977 e n. 116 del 1980, vennero istituite le Soprintendenze provinciali unificate come uffici decentrati dell'Assessorato Regionale AA. BB. CC. Da allora la *Memoria* è stata troppo spesso sopraffatta dall'*Oblivio* delle testimonianze del passato, per tutta una serie di motivazioni lontane dall'esigenza della conservazione, che stanno provocando la perdita o la compromissione del patrimonio storico culturale dell'isola.

Franco Minissi è un personaggio del quale è facile riconoscere molteplici valenze e sfaccettature, le quali potrebbero venire indagate in successivi percorsi di ricerca. Il valore della sua opera consiste nel suo significato e nella qualità del progetto di restauro che deriva dalla profonda maturazione culturale e dall'impostazione metodologica appresa durante gli anni di attività presso l'Istituto oltre che a contatto con i protagonisti della Scuola romana. Minissi, con la sua opera mai gratuita o arbitraria ma funzionale alla conservazione della materia storica, ha saputo far dialogare la preesistenza con l'integrazione moderna, il nuovo con l'antico. L'integrazione dell'immagine del monumento architettonico, persino quando è ridotto alla condizione di rudere, non ha inteso ricostruire o dare un'interpretazione definitiva alla preesistenza, ma solo consentirne la corretta lettura e la fruizione, in quanto fonte di conoscenza e strumento di educazione civica per la società.

Attraverso gli esiti della ricerca progettuale di Franco Minissi, moderna e discreta nel rispetto della preesistenza monumentale e ambientale, l'architettura contemporanea, intesa come linguaggio che può dialogare con il proprio passato, diventa elemento indispensabile per la soluzione di problemi di conservazione e di restauro. Gli aspetti didascalici e le valenze didattiche della sua opera vennero esaltati da Minissi stesso negli anni della sua attività didattica. Egli rispose con entusiasmo alla chiamata di Giulio Carlo Argan, quando gli affidò l'insegnamento di "Museografia" nella Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte medievale e moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia di Roma nel 1964. Successivamente Carlo Ludovico Ragghianti lo chiamò a Firenze nel 1970 dove per un mese all'anno insegnò per primo "Museologia" presso l'Università Internazionale dell'Arte. Dal 1974 presso l'Università di Roma La Sapienza fu docente di "Restauro dei monumenti" per l'Istituto di Critica Operativa della

Facoltà di Architettura, poi dal 1980 fu docente di “Vitalizzazione e adattamento di antichi edifici: criteri di museologia” per la Scuola di Specializzazione per il restauro dei monumenti di Roma. Maestro della moderna museografia, Franco Minissi attraverso le sue realizzazioni è stato capace di dimostrare che ogni attività di conservazione non può prescindere dal “processo di musealizzazione”, un processo capace di innescare un uso anche solo culturale della preesistenza, in grado di garantire continui e amorevoli atti manutentivi.

Il restauro, momento operativo di tale conservazione, come afferma Minissi, non può essere considerato operazione definitiva: esso si stratifica nella vita della preesistenza e per poter continuare a svolgere la sua funzione, necessita a sua volta di interventi manutentivi. L’azione conservativa non può essere basata solo sull’applicazione dei vincoli “passivi” monumentali o paesaggistici previsti dalla legislazione per la tutela dei beni culturali (allora le leggi Bottai n. 1089, n. 1497 del 1939), perché spesso tali vincoli rischiano di paralizzare e impedire qualsiasi attività di restauro e di valorizzazione delle preesistenze storiche. Solo dal contatto diretto tra Beni Culturali e collettività¹¹, può scaturire la curiosità nello spettatore, la voglia di conoscere la storia dei luoghi e quindi può nascere l’interesse a conservare i resti del passato. Mentre ciò che non conosciamo o che dimentichiamo, non riconoscendovi alcun valore, è destinato alla rovina e all’oblio¹².

Conoscere a fondo l’attività svolta in Sicilia da Minissi non è stato semplice, poiché essa è stata varia ed estesa, interessando in trent’anni molti siti del territorio siciliano¹³. Per questo motivo, pur essendo stato raccolto materiale su tutte le opere di restauro e musealizzazione, è stato possibile approfondire solo l’ambito della musealizzazione dei siti archeologici. Ambito per il quale Minissi si trova a collaborare con archeologi quali Pietro Griffo, Ernesto De Miro, Graziella Fiorentini, Luigi Bernabò Brea, Giuseppe Voza, Jole Bovio Marconi, Vincenzo Tusa. Attraverso la ricerca effettuata è stato possibile documentare come l’opera di Franco Minissi in Sicilia sia stata frutto di una collaborazione interdisciplinare, nel rispetto delle specifiche competenze, tra l’architetto / museografo da una parte e archeologo o storico dell’arte / museologo dall’altra, al quale spetta il compito di predisporre l’ordinamento scientifico del museo¹⁴. Collaborazioni che interessavano sia i restauri di vari complessi archeologici e monumentali, sia la realizzazione dei nuovi musei o *antiquaria*. I progetti realizzati da Minissi su incarico dei Soprintendenti alle Antichità o ai Monumenti, presso i siti e i monumenti archeologici scoperti sul territorio siciliano, venivano poi approvati dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, guidato in un primo tempo da Guglielmo De Angelis D’Ossat (1947-1960)¹⁵, poi da Bruno Molajoli (1961-1970), Salvatore Accardo (1970-1975), Francesco Sisinni (1976-1980). I progetti approvati, studiati nel dettaglio come dimostrano gli elaborati grafici consultati presso l’archivio che vanno dalla scala di 1:100 alla scala di 1:1, venivano rapidamente realizzati sotto la guida dello stesso progettista che era anche direttore dei lavori. Questa sua capacità di realizzare in maniera accurata ed in tempi brevi sia i progetti esecutivi sia le opere, apprezzata e ricercata dai suoi vari committenti per lo più Soprintendenti, si deve non solo alla sua dedizione al lavoro ma soprattutto al valido gruppo di suoi collaboratori, tra cui ricordiamo Claudio Suri e Piero Margotti e poi Sandro Ranellucci e Maurizio Governale, che lavoravano nello studio in via del Gesù a Roma.

Per i motivi sopra citati le realizzazioni di Franco Minissi rappresentano un’espressione autentica e coerente della cultura e della prassi del restauro che si consolida in Italia nel secondo dopoguerra. Restauro che mediante il giudizio storico-critico assume una profonda responsabilità nei confronti del monumento, dove l’integrazione non può che essere distinguibile e funzionale a consentirne la fruizione e la valorizzazione. In sintesi sono questi i punti cardine del contributo teorico e pratico di Minissi in merito alla musealizzazione attiva del patrimonio storico – artistico – ambientale. Musealizzazione che si realizza mediante l’intervento di restauro inteso come momento operativo, finalizzato a consentire la lettura storico-critica della preesistenza e la fruizione al pubblico.

Ripercorrere le tappe degli interventi di Minissi in Sicilia (non solo di quelli realizzati in ambito archeologico)¹⁶ costituisce l'occasione per scoprire o meglio per riscoprire, come fossimo dei moderni Goethe, alcuni luoghi dimenticati. Sono luoghi ricchi di contrasti, dove all'estrema bellezza del paesaggio si contrappone l'abuso dell'uomo che troppo spesso ha sfruttato le risorse del suo territorio, senza riuscire a valorizzarle, utilizzandone le potenzialità per uno sviluppo sostenibile nel presente e nel futuro. Attraverso la conservazione *in situ* e la creazione di musei e *antiquaria* sul territorio diventa possibile musealizzare e combattere la decontestualizzazione e la perdita di significato che comporta la museificazione delle opere d'arte: «*la conservazione in situ di ciò che del passato costituisce testimonianza utile al progresso culturale, impedirà l'indebito smembramento di ciò che nasce unitario e di ciò che la storia ha reso unitario e la separazione della preesistenza, riconosciuta bene culturale nel suo insieme, dal contesto ambientale in cui la storia l'ha collocata*»¹⁷.

Obiettivi e metodo della ricerca

La presente ricerca, svolta nell'ambito del Dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici tra il 2006 e il 2009, si è posta una prevalente finalità storiografica e documentaria nell'indagare e chiarire aspetti dell'opera svolta in Sicilia dall'architetto romano Franco Minissi, nell'ambito del restauro e della musealizzazione dei siti archeologici. Nella seconda metà del XX secolo Minissi è stato protagonista di una serie d'interventi, nell'ambito del restauro archeologico, i cui molteplici significati hanno contribuito ad attirare l'interesse nazionale e internazionale verso il territorio siciliano. Una terra che fin dalla fine del XVIII secolo è stata luogo di sperimentazione e di promozione della tutela e della valorizzazione del patrimonio archeologico e monumentale.

La ricerca è stata svolta proprio nel momento in cui si stava progettando, ad opera del Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro di Palermo diretto da Guido Meli, la dismissione delle coperture realizzate da Minissi insieme con Cesare Brandi nel 1957-1958 per la protezione dei mosaici della Villa romana del Casale di Piazza Armerina. E mentre oggi è già stato avviato il cantiere per il "*Recupero e conservazione della Villa romana del Casale di Piazza Armerina*", nonostante i vari appelli per salvare l'opera di Minissi che il progetto in corso di realizzazione prevede di de-restaurare, siamo convinti della necessità che le opere di restauro e musealizzazione di questo architetto non continuino ad essere dismesse e non vengano dimenticate. La ricerca tenta di comprendere ed illustrare le ragioni e il momento culturale che hanno consentito le realizzazioni di Minissi che per prime hanno utilizzato un linguaggio moderno e discreto accanto alle preesistenze antiche, consentendone la conservazione e la fruizione nel sito di appartenenza. Opere esemplari e innovative, realizzate nel rispetto dei principi ratificati nelle Carte del Restauro del XX secolo, riconosciute a loro volta come espressioni autentiche della cultura della conservazione del tempo.

È stato applicato un metodo di lavoro finalizzato a raccogliere e confrontare dati provenienti dalla ricerca bibliografica¹⁸ e archivistica, oltre che dalla conoscenza diretta delle opere di restauro e musealizzazione e dei siti interessati realizzata mediante sopralluoghi effettuati presso i monumenti, i musei e gli *antiquaria* oggetto di intervento da parte di Franco Minissi. Il lavoro svolto ha consentito di redigere una sorta di rapporto sulla gestione del patrimonio storico e archeologico siciliano, dal momento che gli interventi da lui realizzati interessano la gran parte dei siti e dei monumenti dell'Isola. Il quadro che ne emerge ha un interesse che non si limita all'ambito dell'attività di restauro archeologico: i presupposti culturali su cui si fondano le esperienze di Franco Minissi, sono rappresentative della cultura italiana del restauro che in quegli anni, attraverso le missioni dell'UNESCO, veniva esportata anche all'estero.

Al fine di comprendere i fondamenti culturali e i criteri progettuali alla base delle opere di Minissi, è stato accuratamente consultato il suo archivio privato, che si compone di 65 buste di documenti e fotografie e di oltre 700 rotoli di disegni conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma. In particolare è stato ritenuto opportuno approfondire i numerosi interventi di restauro e musealizzazione dei siti archeologici realizzati in Sicilia in un arco temporale che va dal 1951 al 1992. Sono stati inoltre consultati i fascicoli relativi a queste opere, conservati presso le Soprintendenze siciliane, in particolare quelle di Agrigento, Siracusa e Palermo, al fine di acquisire una documentazione più esaustiva possibile (tavole, relazioni, computi metrici, atti amministrativi, lettere d'incarico e personali) e poter effettuare un'attenta ricognizione della materia storica oggetto della ricerca.

Sono stati indagati anche i rapporti fra Franco Minissi e Cesare Brandi, al fine di ricercare e comprendere quali furono i legami e l'influenza culturale e metodologica che il pensiero e l'attività svolta per l'Istituto Centrale del Restauro da quest'ultimo, abbiano esercitato nella redazione dei progetti di Minissi per il restauro e la musealizzazione dei siti archeologici. Nel corso della ricerca, attraverso fonti documentarie e testimonianze orali dirette, è emersa la

quotidiana frequentazione dell'Istituto Centrale del Restauro da parte di Franco Minissi, prima come disegnatore "salariato" e poi come funzionario, esperto di museografia. La ricerca si è posta come obiettivo anche la comprensione di quali presupposti teorici, culturali e metodologici fossero alla base dei progetti di Minissi il quale, partecipando al vivace dibattito dell'epoca sui problemi della conservazione e restauro, si fa interprete delle istanze storiche ed estetiche maturate in quegli anni. Ad esempio studiando i suoi progetti e le relazioni di accompagnamento, oltre che naturalmente i vari scritti e saggi specialistici, è stato possibile riconoscere l'influenza del pensiero di Brandi (e poi di Philippot che a Brandi fa riferimento) sul tema del "restauro preventivo" e dello "sviluppo dell'unità potenziale dell'opera d'arte".

Influenze culturali non meno importanti per l'opera ed il pensiero di Minissi sono state riscontrate durante il corso della ricerca archivistica e bibliografica, anche da parte di personaggi come Guglielmo De Angelis D'Ossat, Giulio Carlo Argan, Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Longhi; inoltre, successivamente alla stesura della Carta del Restauro di Venezia del 1964, diventa evidente l'influenza culturale di Roberto Pane. Tali rapporti e scambi culturali, rappresentativi del vivace dibattito della metà del XX secolo che caratterizzava la scuola italiana del restauro, vengono consolidati nell'ultimo periodo dell'attività professionale di Minissi, quando egli assume il ruolo di docente di Museografia (1980-1996) presso la "Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti" dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma. Rapporti culturali e frequentazioni professionali basati su un proficuo scambio di idee, sempre nel rispetto dei diversi ambiti disciplinari, sono stati approfonditi anche nel corso di alcune interviste con Dante Bernini, Roberto Fischer, Ernesto De Miro, Vincenzo Cabianca, Licia Vlad Borrelli¹⁹ ed infine con Odoarda Baschieri Minissi e Matteo Minissi.

Sono state inoltre svolte alcune ricerche, sviluppate però solo in parte a causa della temporanea chiusura dell'archivio dell'Istituto, sulle sperimentazioni scientifiche che venivano condotte in quegli anni presso i laboratori di chimica e di fisica dell'Istituto Centrale del Restauro sul consolidamento dei materiali lapidei mediante polimeri di sintesi (resine acriliche, viniliche, siliconiche), sul controllo microclimatico e termo igrometrico in ambienti museali e sugli effetti della luce sulla superficie delle opere d'arte. È stato possibile anche documentare il fatto che la scelta di utilizzare materiali e tecniche moderne in ambito archeologico e monumentale, non sia stata frutto di empirismo o di arbitrio e ancor meno della volontà di imprimere il proprio segno sulla preesistenza, ma sia derivata dalla conoscenza degli studi e delle sperimentazioni condotte in quegli anni in Italia e all'estero, finalizzati a garantire la conservazione della materia autentica attraverso interventi distinguibili e potenzialmente reversibili. Proprio per questa scelta di adoperare materiali leggeri ed effimeri, Minissi verrà chiamato successivamente, a distanza di alcuni decenni, a realizzare il "restauro dei propri restauri", fornendo così importanti indicazioni di metodo su come sarebbe stato possibile mantenere le sue opere in modo da garantirne la funzionalità per la conservazione e la fruizione della materia antica.

Le opere di Minissi sono state analizzate ponendole in relazione con il dibattito culturale del tempo, in modo da potere collocare nella giusta prospettiva storica le soluzioni da lui proposte nell'ambito della conservazione e protezione della materia storica. La ricerca ha provato anche a individuare quale fosse stato il contributo di Minissi alla redazione della Carta Internazionale del Restauro di Venezia del 1964. Ciò è stato reso possibile dalla puntuale ed approfondita conoscenza delle sue realizzazioni, dei suoi progetti, e degli scritti relativi al tema della musealizzazione intesa come "conservazione attiva" del patrimonio culturale, dove: *«l'intervento di restauro viene inteso come momento operativo che mira a consentire la lettura storico-critica della preesistenza e la fruizione al pubblico»*²⁰.

Infine è sembrato opportuno mettere in evidenza il lascito culturale di Minissi e gli insegnamenti che si possono trarre dalla lettura e dalla conoscenza della sua opera, provando a dimostrare come i processi di musealizzazione si identifichino con quelli di conservazione attiva e integrata del costruito storico archeologico e monumentale. Ciò nella consapevolezza che non

vi può essere alcun progresso nell'ambito della conservazione dei beni architettonici, laddove si proponga l'oblio e la cancellazione delle riflessioni e delle teorie formulate da chi è venuto prima di noi, disconoscendo quei principi senza i quali l'attività del restauro può degenerare nell'empirismo e nell'arbitrio.

In sintesi la ricerca indaga il significato dell'opera di Minissi e ne evidenzia il valore etico e didascalico che consiste proprio nell'impegno costante a rispettare ed esaltare insieme i valori della preesistenza e quelli del suo contesto ambientale. Questo riconoscimento, sebbene sia oggi presente presso istituti culturali di rilevanza internazionale, quali l'ICOMOS, purtroppo non è stato sufficiente ad arrestare il de-restauro di molte opere di Minissi, che oggi hanno maturato per legge il riconoscimento di Beni Culturali, in quanto rappresentano una autentica concretizzazione dei principi del cosiddetto "restauro critico". Inoltre, poiché le opere di Minissi sono manifestazione delle istanze culturali del proprio tempo, esse sono state poste in relazione con la cultura contemporanea del restauro, al fine di verificarne anche il valore di attualità che oggi viene ad esse attribuito.

NOTE

¹ Non dimentichiamo che proprio dagli anni Quaranta in poi si sviluppa la critica d'arte. Grazie a Marangoni, Argan, Ragghianti, Brandi, Longhi, ecc si diffondono testi quali: Arnheim A., *Arte e percezione visiva*, 1954, trad. it., Roma 1971; Panofsky E., *Il significato delle arti visive*, Torino 1962; J. P Sartre, *Immagine e coscienza. Psicologia e fenomenologia dell'immaginazione*, Torino 1948.

² Bruno Zevi, *Architettura in nuce*, Firenze 1972, pp. 89-90.

³ S. Ranellucci, *Allestimento museale in edifici monumentali*, Roma 2005.

⁴ Ricordiamo a questo proposito il riconoscimento della sua opera da parte di Cesare Brandi, Guglielmo De Angelis D'Ossat, Carlo Giulio Argan, Carlo Ludovico Ragghianti, Massimo Pallottino, Ranuccio Bianchi Bandinelli (tranne che per il Museo di Villa Giulia a Roma), Bruno Zevi, Pietro Griffo, Dante Bernini, Licia Vlad Borrelli, e in tempi più recenti Marco Dezzi Bardeschi, Giovanni Carbonara, Salvatore Boscarino, Franco Tomaselli.

⁵ S. Ranellucci, *op. cit.*, p. 23.

⁶ Cfr. ICOMOS, *Il monumento per l'uomo*, Atti del II Congresso Internazionale del restauro, Venezia 25-31 maggio 1964.

⁷ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali*, Roma 1978, p. 32.

⁸ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 128.

⁹ F. Minissi, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ Nel panorama internazionale, che sicuramente sia Brandi che Argan conoscevano attraverso le pubblicazioni di "Museum" dell'Unesco, era stata da tempo avviata la ricerca delle scienze applicate alla conservazione delle opere d'arte presso i musei, ad esempio il Fogg Museum. Con l'attività condotta da Minissi su incarico dell'Istituto Centrale e del Direttore Generale di Antichità e Belle Arti De Angelis D'Ossat nell'ambito dei siti archeologici siciliani in particolare (ma anche presso i musei e i monumenti architettonici) per la prima volta le sperimentazioni vengono condotte in situ applicando materiali la cui efficacia era stata provata da studi e ricerche scientifiche. La scienza, sotto la guida della storia e della critica d'arte, poteva essere applicata alla difesa del patrimonio conservandolo e musealizzandolo nel sito di appartenenza. C. Brandi, *L'Istitut Central de Restauration a Roma*, in "L'Amour de l'Art", VIII (1946), p. 223; C. G. Argan, *Ricognizioni radiografiche di alcuni quadri della R. Galleria Estense di Modena*, in "Bollettino d'Arte", 1935, pp.202-204; R. Varoli Piazza, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta: intorno al restauro con Cesare Brandi*, in M. Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Viterbo 12-15 novembre 2003, Firenze 2006.

¹¹ Nel 1979 l'ICOMOS promuove la *Carta per la conservazione dei luoghi di significato culturale* in cui viene definito il significato culturale dei luoghi, affermandone il valore estetico, storico, sociale, politico e spirituale.

¹² «Dal giorno in cui un'opera è terminata, comincia la sua vita (...) nel corso dei secoli, attraverso un'alternarsi di ammirazione(...), di spregio o indifferenza, per gradi successivi di erosione e usura, la ricondurrà allo stato di minerale informe. (...) Questi materiali sono mutati come il tempo ci muta, le condizioni in cui hanno trascorso secoli di abbandono sino alla scoperta che ce li ha restituiti, i restauri sapienti o insensati, le incrostazioni, la patina, tutto fino all'atmosfera dei musei ove nei nostri tempi sono rinchiusi, ne segna per sempre il corpo di metallo o di pietra». M. Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, Parigi 1983.

¹³ Sebbene non venga inserito all'interno della Tesi di Dottorato, è stato elaborato un Sistema Informativo Territoriale mediante il software Arcgis 9 sugli interventi realizzati da Franco Minissi in Sicilia. Tale elaborazione ha consentito di notare come i suoi lavori sono diffusi in maniera abbastanza omogenea su tutto il territorio dell'Isola.

¹⁴ Nell'arco di pochi anni Minissi ottenne la stima dei vari Sovrintendenti siciliani del tempo, divenendo: «un indispensabile punto di riferimento per la conservazione, valorizzazione e musealizzazione dei beni culturali in Sicilia» (testimonianza orale diretta di Ernesto De Miro raccolta durante un'intervista nel luglio 2006).

¹⁵ Questa prassi è documentata almeno fino all'emanazione della Legge Regionale n. 80 del 1977 che definisce l'organizzazione dell'Amministrazione dei Beni Culturali ed ambientali. La Legge n. 116 del 1980 istituisce le Soprintendenze Provinciali Unificate, che sono uffici decentrati dell'Assessorato Regionale ai Beni Culturali e Ambientali. Da quel momento le Soprintendenze siciliane non sono più organi periferici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, istituito nel 1975.

¹⁶ Dalla ricerca svolta emerge la scarsa conoscenza degli interventi realizzati da Minissi nell'ambito del restauro architettonico volti all'adattamento della preesistenza a nuove funzioni museali o anche solo culturali. Per questi temi è stata raccolta quindi una ricca documentazione che si prevede di far confluire in un futura pubblicazione.

¹⁷ F. Minissi, *Il museo degli anni '80*, Roma 1983, p. 146.

¹⁸ La ricerca bibliografica è stata svolta in particolare:

- ad Agrigento presso la Biblioteca del Museo Archeologico Regionale e la Biblioteca privata di Ernesto De Miro.
- a Palermo presso la Biblioteca della Regione Siciliana, la Biblioteca del Museo Archeologico Salinas, la Biblioteca Centrale e l'Emeroteca della Facoltà di Architettura, la Biblioteca del Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura, la Biblioteca del Dipartimento Città e Territorio;

- a Napoli presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, la Biblioteca della Facoltà di Architettura di Napoli Federico II e la Biblioteca del Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro della stessa Università di Napoli;
- a Roma presso la Biblioteca e l'Archivio dell'ICCROM, la Biblioteca Nazionale Centrale, la Biblioteca della Facoltà di Architettura "la Sapienza", la Biblioteca dell'Istituto Centrale per il Restauro (non è stato possibile consultare l'Archivio poiché in fase di informatizzazione dal luglio 2007).

¹⁹ Con Vincenzo Cabianca e con Licia Vlad Borrelli è stato possibile fare solo interviste telefoniche.

²⁰ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali: restauro e musealizzazione*, Roma 1978.

PARTE I

INFLUENZE CULTURALI E FONDANTI NELLA FORMAZIONE DI FRANCO MINISSI

L'attività dell'Istituto Centrale del Restauro e la sua influenza formativa

In Italia, già alla fine del XIX secolo, Giovan Battista Cavalcaselle aveva proposto l'istituzione di scuole per restauratori di cui facessero parte un professore di chimica ed un "conoscitore di colori"¹. Suggerimenti indirizzati al ministro competente che verranno accolti solo dopo molti anni con la creazione dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1939 dove, «*fin dall'inizio fu pianificata la creazione di laboratori di chimica e fisica, ai quali si aggiunse ben presto quello di microbiologia, si ricorse alla consulenza di scienziati*»² e che diviene il braccio operativo del Ministero della Pubblica Istruzione, fondato nel 1939 da Giulio Carlo Argan e da Cesare Brandi³.

A partire dal 1941, anno in cui vennero inaugurati i laboratori di chimica e di fisica del suddetto Istituto⁴, per volere del direttore Cesare Brandi viene avviata una intensa opera di sperimentazione affidata alle conoscenze dei fisici e dei chimici, indirizzata proprio a verificare gli effetti, l'efficacia, la compatibilità e la durabilità dei vari tipi di prodotti e tecniche che venivano adoperati in quel momento per effettuare puliture, consolidamento e protezione della materia di sono costituite le opere d'arte. Le ricerche e le sperimentazioni condotte presso i Laboratori dell'Istituto del Restauro coinvolgevano le scienze fisiche, chimiche, gli studi sul controllo termo igrometrico e quindi l'interazione tra opera d'arte e ambiente circostante, fino al punto di studiare l'interazione tra luce e possibile deterioramento o invecchiamento dell'opera d'arte.

Il progetto metodologico e formativo alla base delle esperienze condotte all'interno del nascente organo ministeriale, viene esplicitato già da Giulio Carlo Argan nel 1938: «*il restauro delle opere d'arte è oggi concordemente considerato attività rigorosamente scientifica (...). Coerentemente a questo principio, il restauro, che un tempo veniva esercitato prevalentemente da artisti che spesso sovrapponevano una interpretazione personale alla visione dell'artista antico, è oggi esercitato da tecnici specializzati, continuamente guidati e controllati da studiosi: a una competenza genericamente artistica si è così sostituita una competenza rigorosamente storicistica e tecnica*»⁵.

Nella famosa relazione di Argan che presiede alla fondazione dell'Istituto⁶ si stabilisce che, affinché il restauro diventi un atto critico e di cultura, è indispensabile il contributo della scienza, con «*una serie di indagini tecniche: radiografia, lampada di Wood, analisi chimica dei materiali*» e che è necessario che in Italia ci sia una «*unificazione e coordinamento di metodi di restauro (...). L'Istituto Centrale del Restauro dovrebbe quindi avere i seguenti compiti: eseguire direttamente i restauri di particolare difficoltà, (...) prestare opera di consulenza inviando sul posto i propri tecnici, (...) svolgere indagini scientifiche sulle tecniche ed i materiali antichi, predisporre gabinetti chimici e fisici per l'analisi dei materiali, per lo studio ed il restauro, per l'esperimento di nuovi procedimenti tecnici*»⁷. L'attività dell'Istituto, fondata sui principi espressi da storici dell'arte quali Cesare Brandi e da Giulio Carlo Argan in occasione di varie lezioni e convegni sul restauro, soprattutto di fronte al problema della ricostruzione postbellica diventerà fondamentale nello stabilire per la prima volta in questo campo un metodo di studio e di analisi che consentisse una simbiosi tra teoria e prassi del restauro, per trasformare il restauro da "attività artistica" ad "attività scientifica", contro ogni forma di empirismo e di arbitrio.

Scriva Paolo Rossi che: «*la scienza distrugge il suo passato*»⁸ e procede verso il progressivo perfezionamento delle metodologie tecniche, laddove non venga guidata da fondanti riferimenti culturali. In quegli anni si cominciava a prendere le distanze dall'impiego di tecniche e materiali tradizionali e si avviava l'introduzione delle prove di laboratorio volte a sperimentare e verificare l'efficacia dei trattamenti con materiali di sintesi per le puliture ma soprattutto per consolidanti e protettivi, oltre che si prevedevano i risultati della prova del tempo e si puntava ad annullare gli effetti indesiderati. In questo modo venivano quindi fissate le tappe di studio e ricerca nell'ambito della metodologia complessa del restauro dei materiali, come la

caratterizzazione mineralogico-petrografica, la verifica dell'efficacia, la durabilità e la reversibilità finalizzate alla conservazione dei beni culturali.

A partire dagli anni Quaranta, ma ancora di più negli anni Cinquanta, il rapporto tra materiali per il restauro ed i prodotti di sintesi dell'industria chimica diventa molto forte. Vedremo anche come, al di fuori di questo organo tecnico del Ministero che agiva sotto la guida dell'impostazione teorica e metodologica di Cesare Brandi, nel corso della seconda metà del XX secolo, questo connubio diventi pericoloso producendo a volte esiti dannosi e irreversibili attraverso l'applicazione indifferenziata di tecniche di intervento, nella progressiva perdita di senso e di valori culturali su cui deve sempre fondarsi il processo di restauro⁹.



1941. Inaugurazione dei laboratori di chimica dell'Istituto Centrale del Restauro, ubicati nell'ex convento dei Padri Minimi di Roma. In queste sale verranno condotte ricerche e sperimentazioni sui materiali da costruzione proprio a partire da quell'anno. Al centro della foto Cesare Brandi che illustra i macchinari al corteo delle autorità: il Segretario Federale di Roma Mario Colesanti, il Cardinale Pizzardo, il Sottosegretario al Ministero dell'Educazione Nazionale Riccardo Del Giudice, il Governatore di Roma Giangiacomo Borghese, il Ministro Bottai, il Padre Generale del Sacro Ordine dei Padri Minimi Giacomo Tagliaferro (foto da "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", Roma 2001, p. 137).

Il concetto di “restauro preventivo” e la formazione di Franco Minissi a contatto con le ricerche condotte dall’Istituto Centrale del Restauro

Attraverso gli studi condotti presso il suddetto Istituto romano, Cesare Brandi postula che, prima ancora dell’intervento di restauro che viene da lui definito come : *«il momento metodologico del riconoscimento dell’opera d’arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro»*¹⁰, debba porsi il concetto di ‘restauro preventivo’. Egli indica così gli interventi che devono precedere il restauro e se possibile evitarlo, poiché esso *«difficilmente potrà realizzarsi con un salvataggio completo dell’opera d’arte»*¹¹.

Al fine di evitare anche la pur minima perdita di materia, Brandi avvia tutta una serie di ricerche pionieristiche presso il suo Istituto, che fanno anche riferimento a ricerche che avvengono all’estero e in particolare in America¹² ed i cui risultati vengono diffusi dall’ICOM, ricerche che riguardano le condizioni al contorno dell’opera d’arte (ambiente, interazione con le fonti di luce, condizioni termoigrometriche). Condizioni che devono essere studiate accuratamente poiché ad esse è affidata la conservazione della materia e il godimento dell’immagine monumentale di cui essa è epifania per il pubblico: *«l’opera d’arte (...) composta da una certa quantità di materie (...) che, per un imprecisato ed imprecisabile concorso di circostanze e di agenti specifici, possono subire alterazioni di vario genere che, nocive all’immagine, alla materia o ad ambedue, determinano gli interventi di restauro. La possibilità allora di una prevenzione di queste alterazioni, dipende proprio dalle caratteristiche fisiche e chimiche delle materie di cui consta l’opera d’arte. (...) Materia dell’opera d’arte che può avere rispetto alla sua conservazione esigenze contrarie o comunque limitative riguardo a quelle che le si riconoscono per il suo godimento come opera d’arte»*¹³. Il riconoscimento dell’opera d’arte pone l’imperativo categorico della sua conservazione, per cui: *«il ‘restauro preventivo’ si pone come metodologia filologica e scientifica per la tutela, remozione di pericoli, assicurazione di condizioni favorevoli al fine della trasmissione alle generazioni future»*¹⁴. Ma al contrario del restauro vero e proprio, il cosiddetto restauro preventivo non solo indaga la materia ma anche e soprattutto le condizioni ambientali, il contesto a cui essa appartiene (se la si vuole conservare *in situ*) ovvero il luogo scelto per la sua conservazione e fruizione (musei, *antiquaria*).



Laboratori scientifici all’interno dell’Istituto Centrale del Restauro (foto da Archivio fotografico ICR di Roma, Andaloro 2006).

In particolare numerose ricerche vengono svolte per la conservazione di manufatti archeologici che sono obiettivamente i più esposti a rischi di deterioramento per cause insite nella loro materia logorata dal tempo e che spesso hanno subito, dal punto di vista fisico, un brusco cambiamento degli equilibri termoigrometrici al momento del loro scavo.

L'impegno ad unire gli aspetti umanistici, storici, filologici con quelli prettamente tecnico-scientifici all'interno dell'operazioni di restauro, è documentato dal fatto che dagli anni Quaranta l'Istituto Centrale del Restauro comincia a dotarsi di varie attrezzature comprendenti apparecchi radiografici, attrezzature microchimiche, microscopi, diffrattometro, spettrografo ad emissione, spettrofotometro, lampada di Wood. Attrezzature che venivano utilizzate da tecnici e restauratori all'interno del Laboratorio di Chimica, diretto da Selim Augusti, del Laboratorio di Fisica e di Biologia, oltre che naturalmente nei Laboratori di restauro dei manufatti archeologici e storico artistici¹⁵. Gli studi che, a partire dal 1941 si sono svolti presso l'Istituto Centrale del Restauro, hanno messo in evidenza che i principali fattori di rischio per la conservazione delle opere d'arte mobili ed immobili dentro e fuori dai musei sono «*l'umidità (relativa), la luce, l'inquinamento e la mancata manutenzione. Ed è per questo che nei musei al fine di stabilire la presenza di umidità relativa, rivelata dall'interazione tra temperatura e umidità, si utilizzano dei termoidrografi opportunamente tarati: solo un'umidità relativa adeguata e costante garantisce la salvaguardia dei manufatti. Le maggiori alterazioni derivano soprattutto da brusche variazioni climatiche. (...) E' ormai generalizzato l'uso del gel di silice collocato dentro le vetrine: un agente essiccante di aspetto inalterabile, silice colloidale parzialmente disidratata che ha la funzione di regolare le condizioni ambientali e come mezzo per raggiungere una determinata umidità relativa*»¹⁶.

Questi argomenti verranno approfonditi, in occasione di applicazioni concrete dentro e fuori dall'istituto museale, negli anni Cinquanta laddove il problema della conservazione del patrimonio culturale "all'aperto" o comunque nel luogo di appartenenza, di cui i manufatti archeologici costituiscono l'elemento più fragile, è strettamente condizionato dalle conseguenze dell'inquinamento ambientale, che rimane tra le principali cause del deterioramento dei materiali lapidei. La conservazione risulta dall'azione combinata di prevenzione e manutenzione e l'azione di restauro si rende necessaria solo laddove queste due abbiano precedentemente fallito: «*all'obiettivo indicato da Brandi col termine di restauro preventivo è legata la svolta metodologica che ha fatto compiere un ulteriore salto di qualità alle scienze del restauro e si è verificata a partire dagli anni Cinquanta, grazie a nuove possibilità tecnologiche. (...) Tutto ciò ha permesso al restauro di configurarsi realmente come strumento di etica e di conoscenza e, in particolare, lo ha reso uno dei più validi aiuti al giudizio critico*»¹⁷.



Foto di un tecnico dell'Istituto che esegue la radioscopia di un dipinto (foto Archivio fotografico ICR di Roma, Andaloro 2006).



Foto di uno dei primi allestimenti della Sala di Posa (foto Archivio fotografico ICR di Roma, Andaloro 2006).

Ognuno di noi viene profondamente segnato dalle esperienze fatte in giovane età, in particolare se si verificano a contatto con persone che possono definirsi maestri nell'ambito delle discipline di loro specifica competenza. Persone che con il loro impegno quotidiano hanno comunque lasciato un'impronta indelebile sul proprio tempo e formato a loro volta coloro che noi oggi chiamiamo maestri. Ci sono altri casi in cui il rapporto tra maestro e allievo viene reso speciale non solo dagli interessi comuni ma soprattutto dalla reciproca stima e ammirazione per il talento che l'altro possiede e invece all'altro manca e quindi si è l'un l'altro fonte di ispirazione, si è di fatto complementari. Come sappiamo Brandi è autore di quei postulati, assiomi e corollari di una *Teoria* del restauro che ancora oggi viene considerata una valida guida per ogni corretto intervento di restauro. Ma la teoria di Brandi nell'ambito del restauro architettonico, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti del restauro preventivo e quindi della museografia, probabilmente sarebbe rimasta solo "parola", non avrebbe mai preso "forma" e non avrebbe potuto in un certo senso dimostrare la sua validità, se non fosse stata tradotta ed applicata negli interventi di Franco Minissi, architetto alle dipendenze dell'Istituto Centrale del Restauro¹⁸ dal 1947.

Minissi era stato assunto alle dipendenze dell'Istituto Centrale come disegnatore salariato e come tale rimane fin quando non viene coinvolto da Cesare Brandi in varie esperienze, laddove viene ritenuto necessario predisporre le condizioni per un corretto intervento di "restauro preventivo" che verrà tradotto da Minissi attraverso accorgimenti museografici, secondo l'assioma brandiano «*museografia come restauro preventivo*»¹⁹ che ne postula l'equivalenza. L'essere un abile e raffinato disegnatore sicuramente è una dote rara ma non unica. Ciò che differenzia, in un'analisi a lungo termine, l'opera di Minissi dall'opera di altri architetti interpreti della "modernità" del proprio tempo, che accoglievano ed interpretavano le istanze della cultura del dopoguerra con la sua ansia di rinnovamento e riscatto nei confronti del passato, risulta essere stata la sua capacità di far proprie le istanze culturali che venivano sviluppate in quegli anni nell'ambito del restauro, traducendole in un progetto concreto e funzionale che realizzava la musealizzazione delle opere d'arte mobili ed immobili e la loro conservazione *in situ* ovvero nel contesto in cui la storia ce li ha consegnati. Negli anni di militanza presso l'Istituto Centrale del Restauro, anni dal 1947 al 1956 che possiamo definire di formazione, Minissi rimane fortemente segnato dall'impronta metodologica data da Brandi all'Istituto romano nell'affrontare i problemi della conservazione della materia antica²⁰. Problemi di conservazione la cui soluzione derivava da un approccio multidisciplinare che coinvolgeva discipline quali la storia, l'estetica, le scienze, l'architettura e le faceva convergere nel progetto di restauro. Intedisciplinarietà e metodo induttivo sviluppato presso l'Istituto erano garanzia di qualità dell'intervento, in quanto consentivano di contemperare le istanze storiche, estetiche e tecniche.



Veduta dell'interno di uno degli uffici della sede dell'Istituto destinato alle attività degli Ispettori (foto da Archivio fotografico ICR di Roma, Andaloro 2006).



Foto di un ambiente di disimpegno all'interno dell'Istituto. Sulla destra l'accesso alla Sala delle esposizioni (foto da Archivio fotografico ICR di Roma, Andaloro 2006).

Gli studi e le sperimentazioni sul consolidamento dei materiali lapidei

L'attività sperimentale dell'Istituto non è indirizzata solo allo studio dei prodotti tradizionali da utilizzare per le puliture ed i consolidamenti. La ricerca, secondo quanto stabilito dalle leggi del Ministro Bottai del 1939 e in aderenza ai dettami della Carta Italiana del Restauro del 1931 nella quale si autorizzava l'uso di materiali moderni come ausilio alle antiche strutture²¹, era indirizzata anche a valutare l'uso di materiali di sintesi che, in seguito a prove eseguite prima in laboratorio e poi *in situ*, avessero dimostrato la loro compatibilità, efficacia e reversibilità (eventuale) nei confronti della materia su cui venivano applicate.

A partire da quegli anni infatti si sperimenta l'uso di prodotti di sintesi, quali il polimetacrilato di metile ovvero una resina acrilica meglio conosciuta con il nome di *perspex* ed in seguito altri polimeri simili come le resine viniliche ed epossidiche²². Questi prodotti troveranno svariate applicazioni a partire dal consolidamento e protezione di manufatti lapidei, laddove le prove di laboratorio avevano dimostrato il fallimento di qualsiasi altro metodo di consolidamento tradizionale, fino ad arrivare ai supporti per le nuove parchettature di dipinti, applicandosi quindi alla materia dell'opera d'arte come "struttura" e non solo come "aspetto", oltre che in ambito museografico per la realizzazione di supporti di vario genere²³, fino ad arrivare ai filtri per schermare le superfici decorate dagli effetti della luce, in particolare dai raggi ultravioletti che le ricerche effettuate avevano dimostrato essere causa di alterazione dei pigmenti e in genere delle superfici.

Per volere di Cesare Brandi²⁴, direttore dell'Istituto Centrale (1939–1966), nel 1941 vennero inviati all'Istituto da parte di tutte le Soprintendenze d'Italia una serie di campioni di materiali da costruzione prelevati da monumenti che presentavano problemi di degrado corticale. Tali campioni vennero sottoposti a diverse prove di consolidamento nei laboratori di chimica e fisica, inaugurati proprio in quell'anno, utilizzando i composti più diffusi fino a quel momento nella pratica del restauro dei materiali lapidei naturali e artificiali e sperimentandone di nuovi. In un primo momento i campioni di materiali inviati presso i Laboratori di Chimica dell'Istituto (calcarei vari, gessi, tufi, arenarie, mattoni crudi) vennero quindi numerati progressivamente, consolidati con i diversi prodotti consolidanti e quindi esposti agli agenti atmosferici sulle terrazze dell'Istituto dove rimasero per circa tre anni. Periodo in seguito al quale si verificarono gli effetti del prodotto consolidante e la sua validità nel contrastare l'azione disgregante degli agenti atmosferici. Vennero anche condotti degli studi di approfondimento sull'origine petrografica e mineralogica dei materiali, poi sui degradi ed alterazioni che caratterizzavano ciascun tipo di materiale da costruzione costituente i vari monumenti, partendo per quanto possibile dalla ricerca delle cause.

Questo studio venne affidato a Salvatore Liberti, chimico Capo dei Laboratori dell'Istituto diretti da Selim Augusti, il quale identifica come: «*agenti modificatori dei materiali da costruzione: erosione eolica, azione modificatrice delle acque meteoriche, azione dell'acqua per infiltrazione e capillarità, infiltrazione di acque provenienti da manufatti in metallo e da statue metalliche, depositi di organismi vegetali, azione dell'elettricità, azione del fuoco*»²⁵. In seguito vennero sperimentati e confrontati presso i suddetti laboratori di chimica i vari metodi di consolidamento utilizzati sia in passato che in quegli anni scegliendoli tra quelli più diffusi nella pratica del restauro: «*consolidamento con colle e allume (Kurth Welthe 1933), (...) consolidamento con cere e cera paraffina (Kessler 1935), (...) saponi di alluminio (Kessler 1935), (...) allume e acido borico, borace e cremor di tartaro, (...) acqua di barite e acido borico, (...) acqua di calce, (...) cloruro di zinco e ossido di zinco (sistema Sorel), (...) soluzione di cloruro di magnesio e ossido di magnesio, (...) soluzione di solfato di zinco e ossido di zinco, (...) paraffina (Philadelphicus 1933), (...) olio di lino*²⁶, (...) silicizzazione (dal 1800), (...) fluatazione (Kessler 1882)»²⁷.

Ognuno di questi metodi di consolidamento venne sperimentato presso i laboratori dell'Istituto sui diversi campioni di materiale prelevato. In seguito a queste prove Liberti

esprimerà delle critiche nei loro confronti in quanto per la maggior parte si trattava di prodotti consolidanti utilizzati in modo “empirico” e quindi risultavano spesso inutili o addirittura dannosi nei confronti della materia storica, soprattutto alla prova del tempo²⁸. Solo in alcuni casi i risultati vengono considerati accettabili e solo in particolari condizioni, come per il “baritaggio” ed i processi di fluatazione. Ciò per certi versi spiega il motivo per cui a partire dagli anni Quaranta vennero iniziate presso l’Istituto le sperimentazioni di prodotti di sintesi per il consolidamento dei materiali lapidei, tra cui il polimetacrilato di metile (*perspex*), l’acetato di polivinile, i copolimeri composti da resine acriliche e viniliche, il polisilicato di etile, il silicone ed anche parallelamente la ricerca su sistemi già diffusi quali fluosilicato di zinco e magnesio, silicati di sodio e potassio. L’esito della ricerca fu che tali composti avevano un comportamento differente in relazione al materiale su cui venivano applicati e alle modalità di applicazione, ma in generale gli esiti migliori si ebbero con l’applicazione di polimeri di sintesi che a quel tempo apparivano, a seguito di queste prove di laboratorio, la soluzione ideale in quanto: «*moderne, stabili agli agenti atmosferici, trasparenti e perfettamente impermeabili*»²⁹. Liberti ne dimostrerà la bontà e la stabilità chimico-fisica, prima attraverso prove di consolidamento in laboratorio su campioni del materiale appositamente prelevato e poi sul posto come avvenne in due casi in cui la conservazione ed il consolidamento della materia storica appariva come “problema limite” ovvero per il consolidamento dei mattoni crudi di cui sono costituite le mura di Capo Soprano a Gela e per il consolidamento del calcare marnoso di cui è costituito il teatro greco di Eraclea Minoa (vedi capitoli della tesi relativi all’argomento). A quel tempo sembrava che solo questi materiali avrebbero potuto rispondere a quelle che erano le esigenze di un corretto intervento di restauro, ovvero che fosse distinguibile, trasparente e quindi invisibile in modo da non interferire con la materia come aspetto. Le resine sintetiche successivamente vengono utilizzate, dopo una lunga serie di ricerche e di prove nei laboratori di fisica dell’Istituto, anche dal restauratore Roberto Carità nel 1956 per la parchettatura dei dipinti, agendo in questo caso sulla struttura dell’opera d’arte: «*il plexiglass aderisce benissimo al legno, se incollato con il mastice adatto a tale resina. Prove di trazione eseguite presso l’Istituto hanno dimostrato una eccezionale resistenza: per staccare un tassello di plexiglass di un centimetro quadrato di superficie è occorso un carico di 25 chilogrammi (...) né va dimenticato che il campo delle resine, potrà offrire il modo di sostituire, in parte almeno i metalli, forse con economia nella spesa del materiale e certo con maggiore facilità nelle lavorazioni e con assoluta insensibilità agli agenti atmosferici*»³⁰.

Sull’impiego di materie plastiche per il ricollocamento di affreschi strappati dal loro supporto originario scrivono anche Franco Mazzini e Stella Matalon, restauratori alle dipendenze dell’istituto che scelgono i suddetti materiali (in questo particolare caso resine poliviniliche) «*per l’inerzia chimica e per la garanzia di impermeabilità anche nella deprecata ipotesi di infiltrazioni di acqua nella compagine muraria portante*»³¹. A partire dagli anni Cinquanta l’uso di resine acriliche si estende in ambito museografico anche ai sostegni in *plexiglass*, che vengono sostituiti a quelli metallici, evitando così la formazione di coppie elettriche tra il sostegno e l’oggetto e rendendo più agevole lo studio e la percezione dell’opera d’arte per la trasparenza del sostegno stesso³².

Gli studi e le sperimentazioni sull’interazione tra fonti luminose e opera d’arte

Negli anni Cinquanta si assiste alla nascita di una nuova idea di museo non più inteso come luogo di accumulo di materiali antichi e di opere d’arte ma come luogo di conoscenza e di cultura che doveva rispecchiare la moderna concezione dell’opera d’arte: «*oggi comincia a prendere valore anche in Italia un nuovo concetto: la nozione di museo come centro comunitario o facente parte di un centro comunitario*»³³. Brandi definisce il museo come «*luogo architettonico per far godere il pieno, ma in se stesse, le opere d’arte che vi si alloggiano*»³⁴, luogo

dove l'esperienza dell'opera d'arte è determinata dalla percezione che si ha di essa e di come questa è influenzata dagli accorgimenti museografici predisposti per la sua presentazione³⁵. La luce, intesa come fenomeno fisico, diventa un elemento fondamentale in questa nuova concezione del museo poiché è proprio in esso che si condensa il problema dell'interazione della luce con le superfici delle opere d'arte. Il problema della conservazione dei manufatti antichi, secondo quanto si afferma nel postulato del restauro preventivo, assume come parametri fondamentali dell'ambiente in cui essi vengono conservati le condizioni di luce, di aria e termoigrometriche. L'illuminazione nei musei e nelle esposizioni temporanee e permanenti avveniva prima o mediante l'uso della luce naturale o mediante l'uso di luce artificiale che consisteva esclusivamente in lampade ad incandescenza. Solo dalla seconda metà del XX secolo si cominciarono a diffondere nei musei italiani le lampade al neon³⁶. L'illuminazione dei musei fino a quel momento in Italia, come conferma anche De Felice, si era basata solo su conoscenze empiriche e mai erano stati realizzati studi scientifici sull'argomento. L'importanza delle condizioni ambientali per la stabilità strutturale dell'opera d'arte è stata messa in risalto già nel 1949 in occasione delle riprese fotografiche nella Cappella Matilde e di quelle del 1951 nella Cappella Sistina e nelle Stanze di Raffaello. Un'illuminazione forte, necessaria per l'esecuzione delle riprese ma dannosa per i pigmenti dello strato superficiale della pittura, oltre all'innalzamento della temperatura causato dalle lampade, portarono il responsabile dei Gabinetti di Ricerche a prendere una ferma posizione volta a salvaguardare l'integrità delle opere ivi presenti³⁷.

Il fenomeno della diffusione di nuovi sistemi di illuminazione e il maturare di una coscienza e di una responsabilità sempre maggiore fra i direttori ed i soprintendenti che si occupavano dei musei e delle gallerie d'Italia, aveva comportato dubbi e preoccupazioni sull'opportunità di questa innovazione in ambito museale, per cui erano state avviate delle ricerche presso i laboratori di fisica dell'Istituto Centrale del Restauro finalizzate a dare dei chiarimenti sugli effetti della luce naturale ma soprattutto su quelli della luce artificiale nei confronti delle opere d'arte: «*i tubi al neon a vapori di mercurio provocano scariche elettriche, che, in ambienti con speciali gas e a pressioni particolari, essendo in gran parte formate di raggi ultravioletti, urtando contro il vetro, coperto all'interno di polveri fluorescenti, trasformano gli irraggiamenti non visibili in altri di lunghezza d'onda compresi nello spettro visibile*»³⁸. Dunque ciò che questi studi evidenziarono era la preoccupante quantità di raggi ultravioletti non filtrati dannosi per le superfici e i pigmenti, in modo particolare in quanto ne provocavano l'alterazione e l'invecchiamento. Dal punto di vista estetico e museografico si sottolineava l'effetto della cattiva qualità della luce, che «*con tremolii ed ombre, non essendo perfettamente bianca, non fa apparire i colori al naturale, non lasciandone apprezzare toni e sfumature*»³⁹.

Gli studi condotti nel 1950 evidenziarono inoltre che nei tubi al neon a 'catodo caldo' si raggiungevano temperature alle estremità tra i 900°C e i 1200°C e che la durata delle lampade era inversamente proporzionale al numero delle accensioni e variava tra le 1500 e le 2500 ore. Al contrario per i tubi al neon a 'catodo freddo' i catodi raggiungevano temperature massime di 150°C, e presentavano tutta una serie di vantaggi scientificamente testati ovvero: «*lunga durata (10000-22000 ore); basso consumo (1/4 della potenza utilizzata dalle lampade con filamento di tungsteno); accensione immediata e garantita anche sotto 0°C; durata indipendente dal numero delle accensioni; riproduzione integrale dello spettro, quindi visione dei colori al naturale cosa che nel campo della visione delle opere d'arte consente di apprezzare toni e sfumature; mancanza di abbagliamento e tremolii; riduzione degli ultravioletti dannosi; assenza dell'effetto stroboscopia dei tubi al neon*»⁴⁰.

Per questi motivi Liberti giunse a consigliare per l'illuminazione museale, tubi fluorescenti a catodo freddo, poiché a parità di un flusso luminoso (9000 lumen per 100 mq circa di superficie) erano sufficienti solo 230 Watt per tubi a catodo freddo rifasato (mentre ne occorrerebbero 800 Watt con lampade ad incandescenza e 320 Watt per tubi a catodo caldo non rifasato). Vennero condotti anche studi inerenti la qualità della luce naturale, da cui emerse che:

«nella scelta per l'illuminazione di ambienti dove si trovano opere d'arte, gli esperti dovranno tenere massimo conto che la luce emessa sia perfettamente bianca, con esclusione di qualsiasi colorazione estranea, producenti radiazioni comprese nella curva di visibilità dell'occhio umano, approvati dalla I.C.I. (Commissione Internazionale del Colore) e denominati 'White', 'Soft Withe' e 'Daylight'»⁴¹. Lo sviluppo dell'illuminotecnica che si verificò dal dopoguerra e che faceva riferimento ad esperienze già avviate in America presso i più importanti Musei della nazione a partire dagli anni Quaranta⁴², era finalizzato al superamento di metodi come la luce diretta o le lampade ad incandescenza, i quali, oltre ad alterare nel medio termine le superfici, interferivano con fenomeni di rifrazione e di riflessione nella fruizione dell'opera d'arte o dell'oggetto esposto. Le ricerche scientifiche erano anche indirizzate allo studio degli effetti che le radiazioni luminose potevano avere nei confronti delle opere d'arte esposte: a causa dell'effetto combinato fra radiazioni (raggi ultravioletti, infrarosso) e parametri termoigrometrici, le superfici potevano subire alterazioni irreversibili che, degradando la materia "come aspetto", ne avrebbero compromesso l'immagine⁴³.

In ambito internazionale già dal 1949 l'International Council of Museums (ICOM), divisione dell'UNESCO, aveva avviato delle esperienze comparative partendo dalla considerazione che qualsiasi tipo di radiazione luminosa, sia essa naturale o artificiale, è causa diretta di alterazione per la maggior parte delle sostanze colorate. Venne istituita una "Commissione per la sperimentazione" guidata da J. Genard dell'Università di Liegi, con l'incarico di condurre adeguate esperienze, che vennero realizzate quasi esclusivamente sulle lampade fluorescenti⁴⁴ ed i cui risultati vennero presentati al Congresso ICOM svoltosi a Genova nel luglio del 1953.

Nel giugno del 1952, il direttore del Metropolitan Museum of New York, Francis Henry Taylor⁴⁵, aveva incaricato un Comitato guidato dal chimico Laurence S. Harrison di eseguire esperienze al di là dei limiti circoscritti del rapporto dell'ICOM, finalizzate ad indagare sui rischi cui sono soggette le opere d'arte in rapporto a tutte le sorgenti luminose utilizzate nel museo⁴⁶. Un primo obiettivo della ricerca di Harrison era stato quello di studiare i raggi "ultravioletti vicini" (300 a 390 μ) che producono il fenomeno della fluorescenza, al fine di «determinare i rischi di radiazione delle rispettive bande di energia, visibile ed invisibile, che sono prodotte in sorgenti di luce naturale ed artificiale; determinare i valori di energia relativa di tutte le bande che vengono emesse da sorgenti luminose designate per l'uso del Metropolitan Museum e cioè: luce solare, luce di cielo chiaro, luce di cielo coperto, lampade incandescenti, lampade fluorescenti»⁴⁷. Questo studio di fatto comprendeva tutte le fonti di luce utilizzate all'interno dei musei o che si trovano in genere ad illuminare manufatti antichi, quindi la sua validità venne poi estesa a tutte le fonti luminose possibili. Le ricerche condotte miravano a valutare il probabile grado di deterioramento di un 'oggetto medio' del museo causato dalle radiazioni, associato con l'unità di densità areale di flusso luminoso incidente di una data sorgente in relazione al tempo di esposizione e all'intensità della radiazione. I risultati delle ricerche resero evidente che non esistono standard scientifici sul comportamento di pigmenti e tinte sotto l'influenza delle varie bande di energia radiante, comportamento che risulta quindi variabile e tuttavia dipende dalla temperatura, dall'umidità e dalla materia costitutiva dell'oggetto colorato. Inoltre a seguito dell'esposizione a fonti di energia radiante, «si possono verificare danni strutturali laddove, mentre lo scolorimento delle tinte è attribuibile tanto all'energia assorbita visibile quanto all'ultravioletta, il danno strutturale è dovuto massimamente ai raggi ultravioletti ed infrarossi»⁴⁸. Dalle ricerche condotte si dedusse inoltre che l'alterazione dei materiali in relazione alle sorgenti luminose è influenzata da altri fattori: «il grado di decomposizione dipende sensibilmente dalla temperatura del materiale e dalla presenza o meno dell'ossigeno e del vapor acqueo. I materiali degli oggetti di museo sono vari, e ossigeno e vapor d'acqua sono presenti in quantità variabile durante l'esposizione al pubblico»⁴⁹.

I risultati dello studio presentati al Congresso di Genova del 1953, vennero poi verificati e portati avanti presso l'Istituto Centrale del Restauro⁵⁰, soprattutto per quanto riguarda, in

relazione alle sorgenti luminose naturali ed artificiali dei musei, i filtri in grado di schermare le radiazioni luminose dannose (ultravioletti). Manlio Santini nelle sue conclusioni scrive che: «*il plexiglass LPC-578K trasmette comparativamente ad altri filtri meno energia ultravioletta (...). I precedenti dati non hanno valore di predizione per ogni caso specifico, ma servono solo a determinare i limiti del problema, senza i quali, le particolari incertezze ad esso inerenti non giustificerebbero altra raccomandazione che quella di tener lontani dall'esposizione gli oggetti d'arte quanto più a lungo possibile. Stampe, disegni, incisioni acquerelli, ecc possono essere esposti per periodi limitati purchè: siano appesi al muro (se l'ambiente riceve luce dall'alto), siano incorniciati dietro un filtro di plexiglass LPC-578K. Tutte le gallerie che usufruiscono della luce naturale debbono essere equipaggiate in modo da potere schermare l'eventuale luce solare diretta. L'illuminazione delle vetrine verticali, che ricevono luce dalla parte superiore deve essere progettata in modo che la distribuzione della luce sia più uniforme possibile, mentre la sorgente luminosa deve essere schermata con filtri di plexiglass*»⁵¹. Le ricerche fornirono quindi anche un importante contributo alla valutazione degli effetti della luce naturale sui manufatti storico-artistici (o sulle opere d'arte). Se ne dedusse che: «*per rendere accettabile l'illuminazione naturale occorre ridurre la radiazione visibile e quella infrarossa ed eliminare quella ultravioletta*»⁵².

Queste conoscenze scientifiche vennero utilizzate per la prima volta dall'architetto Franco Minissi nell'ambito del restauro dei monumenti architettonici, in occasione dell'incarico affidatogli da Cesare Brandi della protezione e musealizzazione delle fortificazioni timoleontee scoperte nel 1948 presso Capo Soprano a Gela. Negli anni successivi la Sicilia divenne il luogo per eccellenza di questa nuova concezione del restauro archeologico che postulava interdisciplinarietà, l'uso di materiali moderni e di conoscenze supportate dalla scienza. L'elevato livello di competenze professionali trovava il suo riscontro metodologico nel razionale impianto della teoria brandiana, essenziale guida nel momento critico dell'impatto dei nuovi prodotti e formulati, per la pulitura, per il consolidamento e la protezione. Una notevole innovazione nei confronti della prassi e delle attività pratiche e spesso ancora artigianali del restauro tradizionale. In seguito Minissi metterà a frutto queste esperienze formative, nel progetto per le coperture a protezione dei mosaici nel sito archeologico della Villa romana del Casale, progetto per il quale Brandi era direttamente consulente, per l'involucro protettivo del Teatro di Eraclea Minoa, per le coperture dei mosaici nel sito archeologico della Villa romana di San Biagio Castoreale (Terme Vigliatore) e infine per la copertura della chiesa di San Nicolò Regale.

Minissi, allora un giovane architetto, era supportato da questi risultati positivi, scientificamente dimostrati presso i Laboratori di chimica e fisica dell'Istituto romano, nella scelta di applicare i laminati di polimetacrilato di metile all'ambito del restauro archeologico. Questi laminati di polimetacrilato di metile (*perspex* o *plexiglass*), oltre ad avere le caratteristiche di leggerezza, modernità, reversibilità, distinguibilità, erano anche in grado di schermare i raggi ultravioletti dannosi che causano l'alterazione dell'immagine dell'opera d'arte in quanto provocano danni strutturali e di alterazione chimica del materiale, in particolare dei pigmenti. Infatti nella relazione di progetto per le coperture dei mosaici della Villa romana del Casale Minissi scrive: «*il materiale plastico usato per la copertura è laminato perspex della fabbrica inglese I.C.I. dello spessore di 3,2 mm, di colorazione grigio fumo trasparente. Esso presenta le seguenti caratteristiche: perfetta trasparenza alla luce ma non ai raggi solari dannosi del sole, assoluta impermeabilità. (...) La soluzione dell'arduo problema, che è costata quattro anni di ricerche e di studio si è potuta realizzare grazie all'alta consulenza (...) e all'apporto determinante dei preziosi consigli e suggerimenti del Professore Cesare Brandi, incaricato espressamente dal Ministero della Pubblica Istruzione di affiancare lo scrivente nella ricerca della soluzione più idonea*»⁵³.

L'attività svolta presso l'Istituto Centrale del Restauro diede a Minissi la possibilità di venire a conoscenza di processi e metodologie del restauro, specializzandosi in questo senso, e di fornire il contributo del progetto di architettura nell'ambito della conservazione e

musealizzazione dei siti archeologici intesa come “restauro preventivo”. L’archeologa Licia Vlad Borrelli, dipendente dell’Istituto fin dai primi anni della sua attività, scrive a proposito delle ricerche applicate all’ambito del restauro archeologico e monumentale: «*all’obiettivo indicato da Brandi con il termine restauro preventivo è legata la svolta metodologica che ha fatto compiere un ulteriore salto di qualità alle scienze del restauro e si è verificata a partire dagli anni ’50, quando, grazie a nuove possibilità tecnologiche, ci si è rivolti soprattutto alle indagini delle cause di deterioramento sui manufatti, per intervenire su di esse prima ancora di affrontare il restauro vero e proprio*».

Presso l’organo del ministero, a partire dagli anni Cinquanta, si cercò di sostituire all’empirismo dei procedimenti fino ad allora applicati nell’ambito del restauro, la scientificità di metodi di pulitura, consolidamento, protezione la cui efficacia veniva dimostrata attraverso la sperimentazione di laboratorio. Queste metodologie sperimentate per le opere d’arte vennero poi applicate all’ambito archeologico e sebbene ciò fosse stato criticato (vedi parte terza della tesi sul contributo di Minissi nell’ambito del dibattito sul restauro archeologico) la loro utilizzazione viene sostenuta e ritenuta culturalmente più che valida: «*la prassi dell’Istituto del Restauro, nel corso ormai di un cinquantennio, ha dimostrato la piena aderenza della teoria brandiana a tutti gli innumerevoli casi di restauri archeologici trattati (...) il restauro archeologico ha guadagnato l’accesso ad una qualità e ad una qualificazione che a lungo gli erano stati negati (...) stretto nelle maglie di precise premesse critiche, filologiche e conoscitive il restauro archeologico è così finalmente uscito da una ghettizzazione in cui lo avevano ridotto le ambiguità di un arido filologismo da un lato e di un artigianato spesso rozzo ed abbandonato a se stesso dall’altro*»⁵⁴.

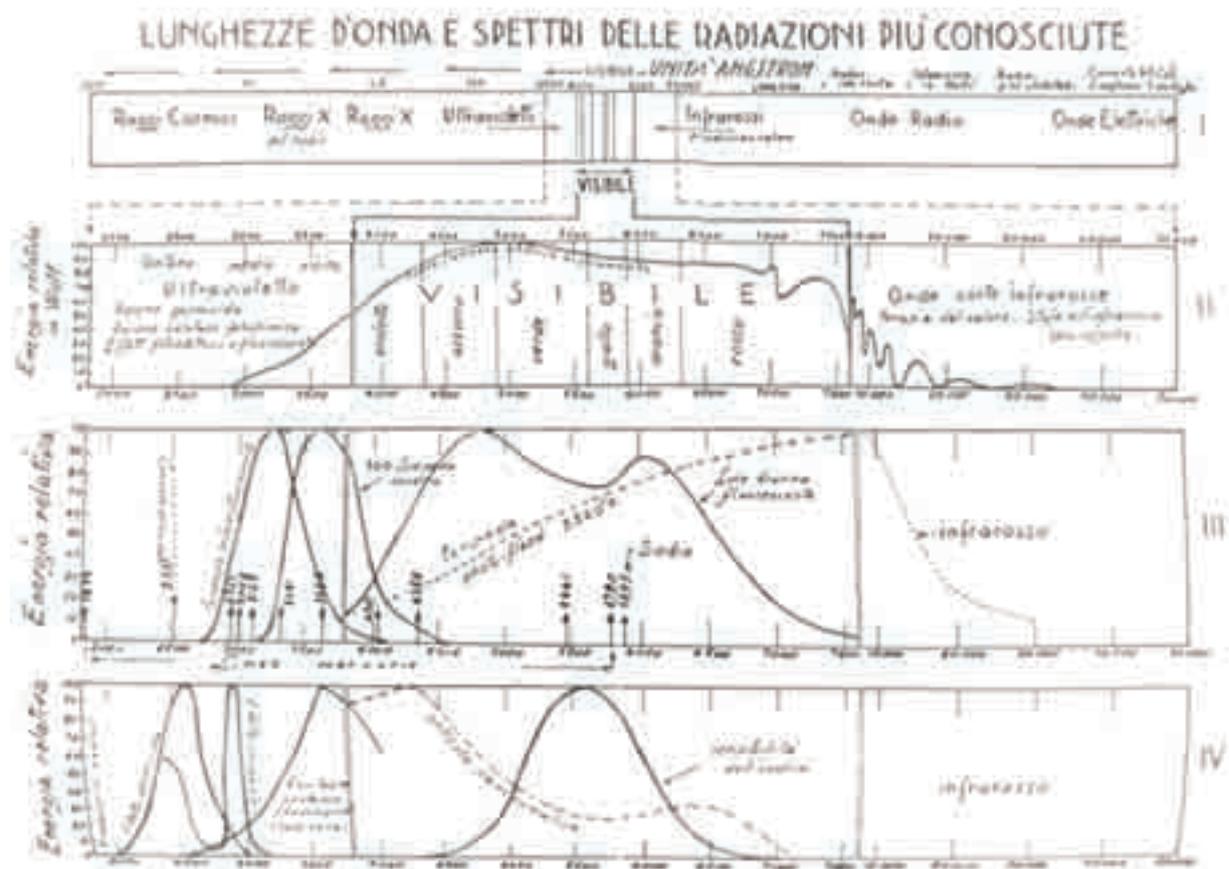


Tabella relativa alle lunghezze d’onda e agli spettri delle radiazioni più conosciute, elaborata presso i Laboratori dell’Istituto Centrale del Restauro di Roma (grafico da S. Liberti, *Ancora sulla illuminazione dei musei con lampade fluorescenti*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 1, 1950, p. 66).

NOTE

¹ G. B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino 1863.

² Cfr. L. Vlad Borrelli, *Scienze della natura e restauro*, in L. Vlad Borrelli, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Roma 2003, p. 148.

³ C. Brandi, *L'inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro*, in "Le Arti", anno. IV, n. 1, 1941, pp. 51-53.

⁴ Ibidem.

⁵ 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. 133-137.

⁶ I passaggi istituzionali che portano all'istituzione dell'Istituto Centrale del Restauro sono, oltre la relazione di Argan al Convegno dei Soprintendenti del 1938, la relazione di Argan al ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai contenente uno schema di decreto e uno schema di regolamento attuativo e infine la Legge n. 1240 del 4 luglio 1939 pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale n. 205 del 2 settembre 1939. Cfr. C. Bon Valsassina, *Restauro made in Italy*, Milano 2006, p. 19.

⁷ G. C. Argan, *op. cit.*, p. 135.

⁸ P. Rossi, *Scienze della natura e scienze umane: la dimenticanza e la memoria*, in "Casabella", n. 557, 1991, pp. 39-41.

⁹ Ricordiamo come già nel 1938 Armando Dillon aveva proposto l'uso di prodotti ai silicati come tentativo di registrarne gli effetti sull'arenaria, ma negli anni successivi nessuno controllò il comportamento dei materiali. La "prova del tempo" diviene, per quanto possibile, una strada per la ricerca applicata all'interno dell'Istituto Centrale del Restauro diretto da Brandi. Egli infatti nel 1941 invita tutte le Soprintendenze d'Italia a far pervenire campioni di materiali da costruzione in avanzato stato di degrado da sottoporre a prove di laboratorio, per valutare i consolidamenti più idonei sulla scorta di quanto già tentata da Giacomo Boni nel 1932 presso il Ministero della Pubblica Istruzione.

¹⁰ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 6.

¹¹ Ibidem.

¹² Cesare Brandi a proposito dell'attività e degli obiettivi perseguiti nell'istituto da lui fondato e diretto parla di "taylorizzazione del restauro", facendo riferimento a Frederick Winslow Taylor, colui che aveva coniato il termine "scientific management". Brandi ne era venuto a conoscenza durante un viaggio in America in occasione dell'incarico conferitogli dal ministro Bottai per sovrintendere alle operazioni per le Mostre di opere d'arte che il governo italiano aveva prestato ai musei di San Francisco, Chicago e New York tra il 1939 ed il 1940. In quella occasione Brandi visita gli istituti ed i gabinetti esistenti presso i Musei americani e in questo senso Bottai gli raccomanda di tenerne il massimo conto per l'istituzione del nuovo Istituto del restauro. Cfr. S. Rinaldi, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in M. Andaloro (a cura di), *La Teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Viterbo 12-15 novembre 2003, Firenze 2006.

¹³ C. Brandi, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1956, pp. 87-92.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Cfr. M. Marabelli, *Il ruolo delle indagini scientifiche per il restauro e la conservazione*, in M. Andaloro (a cura di), *op. cit.*, pp. 269-276.

¹⁶ L. Vlad Borrelli, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Roma 2003.

¹⁷ L. Vlad Borrelli, *op. cit.*, p. 136.

¹⁸ Ricordiamo inoltre che sarà lo stesso Cesare Brandi, nominato consulente da De Angelis D'Ossat, ad illustrare ai membri del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti gli elaborati di progetto di Franco Minissi relativi alle coperture per la protezione dei mosaici della Villa romana del Casale di Piazza Armerina. ACS, Ministero P. I., Direzione Generale AA. BB. AA, Div. II, Scavi Enna.

¹⁹ C. Brandi, *Teoria...*, p. 129.

²⁰ Interessante in questo senso è l'intervento di restauro condotto da Minissi nel complesso di Santa Maria delle Cerrate a Squinzano presso Lecce nel quale egli per le fasi di analisi e conoscenza del manufatto architettonico e dei suoi apparati decorativi si rivolge direttamente all'Istituto Centrale del Restauro per le indagini diagnostiche di laboratorio. F. Minissi, *Interventi restaurativi nell'Abbazia medievale di S. Maria delle Cerrate presso Squinzano, Lecce*, in "Terra mia", parte III, Galatina 1970.

²¹ La Carta Italiana del Restauro del 1931 raccomanda all'articolo 9: «che allo scopo di rinforzare la compagine stanca di un monumento e di reintegrarne la massa, tutti i mezzi costruttivi modernissimi possono recare ausili preziosi e sia opportuno valersene quando l'adozione di mezzi costruttivi analoghi agli antichi non raggiunga lo scopo; e che del pari, i sussidi sperimentali delle varie scienze debbano essere chiamati a contributo per tutti gli altri temi minuti e complessi di conservazione delle strutture fatiscenti, nei quali ormai procedimenti empirici debbono cedere il campo a quelli rigidamente scientifici».

- ²² I brevetti di produzione del polimero termoplastico sintetico acrilico (i cui nomi depositati sono numerosi quali “*perspex*”, “*transpex I*”, “*diakon*”, “*Kallodent*”, “*Kallodentine*”, “*Kallodoc*”) erano di proprietà della ditta inglese Imperial Chemical Industries. I Laboratori di ricerche della I.C.I. trovarono e brevettarono nel 1932 un economico processo di sintesi per la fabbricazione del polimero. Imperial Chemical Industries, “*Perspex*” *materiale acrilico*, ed. it. M. Andreani, Roma 1945.
- ²³ In Italia per la prima volta supporti in *perspex* per opere d’arte e reperti archeologici vennero utilizzati da Franco Minissi in occasione della trasformazione architettonica ed allestimento del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia tra il 1953 ed il 1960 a Roma. Questo allestimento rivoluzionario per l’epoca diede vita alla *querelle* tra Ranuccio Bianchi Bandinelli e Bruno Zevi, ovvero al conflitto generazionale tra tradizione e modernità. R. Bianchi Bandinelli, *La nuova sistemazione del Museo Etrusco. Texas a Villa Giulia*, in “Il contemporaneo”, 2/18, 30 aprile 1955, p. 12 sgg.; B. Zevi, *Il museo etrusco di Villa Giulia. Archeologia al perspex con cinti erniari*, in “Cronache di architettura”, Bari 1971, I, pp. 366 sgg.
- ²⁴ «*Le ricerche sussidiarie di chimica e di fisica, le ricognizioni radiografiche non tolgono nulla alla percezione alla perizia del restauratore e non diminuiscono l’acume del critico, ma costituiscono mezzi illuminanti all’attività dell’uno e dell’altro*». C. Brandi, *L’inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro*, in “Le Arti”, n. IV, 1941, p. 51.
- ²⁵ S. Liberti, *Consolidamento dei materiali da costruzione di monumenti antichi*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 21-22, Roma 1955, pp. 43-70.
- ²⁶ Da analisi condotte presso l’Istituto risulta un uso sull’Arco di Tito e di Costantino a Roma. Liberti lo definisce un “sistema balordo” poiché forma spesse pellicole superficiali mentre egli ritiene che «*i consolidanti debbono essere trasparenti e non alterare né il colore delle pietre né il loro tono naturale*». S. Liberti, *op. cit.*, p. 55.
- ²⁷ S. Liberti, *op. cit.*, pp. 50-56.
- ²⁸ S. Liberti, *op. cit.*, p. 56.
- ²⁹ S. Liberti, *op. cit.*, p. 60.
- ³⁰ R. Carità, *Pratica della parchettatura*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 27-28, Roma 1956, p. 131.
- ³¹ F. Mazzini, *Impiego di materie plastiche espanse in opere di restauro in Lombardia*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del restauro”, n. 3, Roma 1965, pp. 70-75.
- ³² U. Santamaria, K. Mlynarska, F. Morresi, *L’importanza dello studio dei materiali e dei prodotti per il restauro*, in M. Andaloro, (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale, Viterbo 12-15 novembre 2003, Firenze 2006, pp. 259-268.
- ³³ E. B. De Felice, *Luce- musei*, Roma 1966, p. 18.
- ³⁴ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 128.
- ³⁵ Il pensiero di Brandi di matrice idealistica è influenzato dalla “psicologia della percezione” di Arnheim. Cfr. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, 8° ed., Milano 1991. Altri studi compiuti in quegli anni in questo senso Raghianti Carlo Ludovico, *Arte, Fare, Vedere*, Firenze 1974.
- ³⁶ E. B. De Felice, *op. cit.*
- ³⁷ Cfr. U. Santamaria, K. Mlynarska, F. Morresi, *op. cit.*, p. 266.
- ³⁸ S. Liberti, *Le illuminazioni al neon dei musei e generalmente dei dipinti*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 1, Roma 1950, p. 27.
- ³⁹ S. Liberti, *op. cit.*, p. 27.
- ⁴⁰ S. Liberti, *op. cit.*, p. 28.
- ⁴¹ S. Liberti, *Ancora sulla illuminazione dei musei con lampade fluorescenti*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale per il Restauro”, n. 1, 1950, pp. 65-68.
- ⁴² Benjamin, Electric M. F. G. Company, *Guide to fluorescent lighting*, Illinois 1946-1949; Forsyte William, Adams Elliot, *Fluorescent and other gaseous discharge lamps*, New York 1948.
- ⁴³ A questo proposito James Gardner sosteneva che «*cinque anni rappresenta indubbiamente il periodo massimo durante il quale un oggetto può essere utilmente esposto*». J. Gardner, *La costruzione di un museo*, in “Rivista Internazionale di Illuminazione”, n. 5-6 anno XIII, p. 164.
- ⁴⁴ J. Genard, *Rapporto informativo*, in “Museum”, vol. V, n. 1, 1952.
- ⁴⁵ Taylor Henry Francis, *Artisti, principi e mercanti – Storia del collezionismo da Ramssete a Napoleone*, Torino 1954.
- ⁴⁶ L. S. Harrison, *Report on the deterioration effects of modern light sources*, New York 1952.
- ⁴⁷ M. Santini, *Luce naturale e luce artificiale in relazione alle opere d’arte*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 3, 1953, p. 191.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ M. Santini, *op. cit.*, p. 192.
- ⁵⁰ Cfr. 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. 2, 1950, pp. 65-68; M. Santini, *Luce naturale e luce artificiale in relazione alle opere d’arte*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 3, 1950, pp. 189-197.

⁵¹ M. Santini, *op. cit.*, p. 196.

⁵² M. Santini, *op. cit.*, p. 197.

⁵³ F. Minissi, *Le opere di protezione dei mosaici della Villa romana di Piazza Armerina*, ACS, Archivi privati, Fondo Arch. Minissi, busta 5, Villa Romana del Casale di Piazza Armerina.

⁵⁴ L. Vlad Borrelli, *op. cit.*, pp. 137-138.

Influenza del pensiero di Cesare Brandi nell'opera di Franco Minissi

La nascita della "Museografia" come disciplina funzionale alla conservazione dell'opera d'arte

Dopo l'esperienza compiuta a fianco dello storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti nel 1945, come componente del gruppo di lavoro del Sottosegretariato alle Belle Arti e Spettacolo voluto dal ministro Ferruccio Parri, nel 1947 Minissi inizia la sua collaborazione presso l'Istituto Centrale del Restauro dove: «Cesare Brandi, direttore dell'Istituto, avendo subito intuito le sue grandi capacità, gli affida numerosi incarichi di restauri e protezione di complessi monumentali archeologici»¹.

L'esperienza dell'opera d'arte, che veniva sottolineata sia da Argan che da Brandi², era legata al nuovo approccio alla critica d'arte generatosi con la corrente dell'idealismo di Benedetto Croce a partire dagli anni Trenta del Novecento. Essa diventava il connotato originale intorno a cui ruotava il complesso apporto teorico sviluppato da Brandi a partire dal testo del Carmine, che viene considerato la chiave per decifrare la definizione di una nuova posizione metodologica della storia dell'arte³. Successivamente, in seguito all'esperienza del recupero dell'integrità dell'immagine del testo in frammenti degli affreschi della Cappella Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo nella Basilica di Santa Maria della Verità, Brandi salderà definitivamente l'esperienza pratica alla teoria del restauro, correlando in modo compiuto, con l'articolo del 1950 *"Il fondamento teorico del restauro"*, il restauro all'estetica⁴. Da quel momento, per la ricerca dell'unità potenziale dell'immagine dell'opera d'arte, Brandi si servirà del metodo dell'integrazione a tratteggio, che ben si prestava al temperamento tanto dell'esigenza filologica di un'assoluta riconoscibilità delle integrazioni, quanto dell'esigenza estetica di ricostruire un'unità figurativa dell'immagine ridotta in frammenti. La teorizzazione non viene fatta in astratto, ma provando diverse soluzioni di reintegrazione e scegliendo poi quella del tratteggio verticale ad acquarello. La tecnica del tratteggio, secondo la teoria della *Gestaltpsichology*, rendeva invisibile da lontano la lacuna facendola recedere a sfondo dell'immagine e mantenendone la riconoscibilità a distanza ravvicinata, era facile da rimuovere nell'eventualità di un possibile de-restauro, laddove venissero individuati migliori metodi di intervento⁵. Ricordiamo che nel 1947 nasce la rivista *"L'Immagine"* per la quale Brandi scrive di filosofia, in particolare su Sartre⁶: pur orientandosi verso la soluzione al problema della reintegrazione dell'immagine, il pensiero e l'attività di Brandi rimangono finalizzati al rispetto ed alla conservazione della materia. Rispetto che si realizza anche attraverso la considerazione dell'istanza estetica, che solo in casi eccezionali prevale rispetto all'istanza storica nel processo di restauro.



1945. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo. Questo rappresenta il primo caso di applicazione della tecnica del rigatino ideata da Cesare Brandi. La tecnica non viene da lui teorizzata in astratto, ma provando diverse soluzioni di reintegrazione e scegliendo poi quella del tratteggio verticale ad acquarello (foto da Archivio fotografico ICR di Roma, M. Andaloro (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.

È importante sottolineare come la definizione di Brandi che esplicita il concetto di restauro⁷, si rifà al concetto stesso di opera d'arte, partendo dalla concezione idealistica di Benedetto Croce ma sviluppando un percorso, che rifacendosi alla fenomenologia di Kant, Husserl, Heidegger⁸ ha come protagonista la materia dell'opera e l'immagine di cui essa è l'epifania.

Per Brandi l'opera d'arte non è solo " lirica " ma anche " letteratura " laddove essa, all'interno della percezione e dell'esperienza soggettiva, venga riconosciuta come opera d'arte e di storia: « *l'opera d'arte gode di una realtà pura, che si rivela come tale solo alla coscienza che l'accoglie in sé: è esterna solo a patto di ridiventare interiore, oppure come opera d'arte non si manifesta affatto, continuando a sussistere solo in quanto tela, tavola, marmo (...)* »⁹. Maria Ida Catalano ha messo in evidenza come per Brandi non esista opera di arte o di architettura se, dopo il momento della sua creazione, non si verifichi il momento della sua fruizione, ovvero solo se l'opera d'arte viene percepita come tale, quindi riconosciuta nella coscienza, si potranno attivare il processo conservativo e l'atto di restauro che ad esso appartiene¹⁰. Quindi il restauro (preventivo) deve prima di tutto consentire e non impedire la fruizione culturale del monumento, momento di apprendimento e di crescita, a sua volta funzionale alla conservazione dell'opera, poiché ne attiva la prevenzione dai fenomeni di degrado e la manutenzione nel tempo. Si conserva ciò che si conosce e che si ama, poiché riesce a toccare la nostra sfera emozionale e ciò è alla base di ogni processo conservativo.

Il ministro Bottai, che presiede la fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro, elabora nel 1939 la Carta della Scuola che evidenzia come sia preponderante la valenza didattica oltre che pragmatica della nuova istituzione, cosa per cui non si può dimenticare il contributo di studiosi quali Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Di fatto fu proprio quest'ultimo, ideatore del progetto dell'Istituto, a volere fortemente che la direzione dell'Istituto fosse affidata a Brandi, esperto storico e critico d'arte¹¹.



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).



1946. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo, particolare dei frammenti del "Matrimonio della Vergine" dopo la ricomposizione e lo stesso particolare dopo la reintegrazione delle lacune con la tecnica del "rigatino", ideata da Brandi in questa occasione (foto da M. I. Catalano, *Una definizione che viene da lontano. Avvio allo "smontaggio" della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in "Bollettino ICR", nn. 8-9, 2004, pp. 104-105).

Invece Roberto Longhi, personalità con cui Brandi nel tempo entra in conflitto a causa della gestione dell'Istituto, sebbene i due siano vicini per l'esito delle loro riflessioni, si fa portavoce attraverso i suoi scritti dell'importanza delle stratificazioni storiche, nella consapevolezza che ogni restauro è comunque selettivo ed è frutto di un giudizio; attribuisce rilevanza al metodo di restauro, ancor più che alle riflessioni teoriche. Ma il pensiero di Longhi, derivato dalla critica d'arte, approda al rifiuto delle "tinte neutre" nelle integrazioni ed al concetto di "restauro mentale", che consiste nella ricostruzione ideale che il restauro con i propri mezzi deve suggerire alla mente dell'osservatore. Longhi infatti afferma: *«l'occhio, che non è soltanto retina ma giudizio immediato, potrà astrarne senza sforzo, e restaurare ma soltanto "mentalmente", entro di sé ciò che manca, allacciando idealmente tra loro le zone superstiti»*¹².

Licia Vlad Borrelli, Giovanni Urbani e Joselita Raspi Serra, allievi di Brandi, nel raccogliere le lezioni tenute da Brandi presso l'Istituto nel volume *Teoria del Restauro* del 1963 scrivono: *«abbiamo voluto qui raccogliere gli scritti dedicati da Cesare Brandi alla conservazione delle opere d'arte; ai problemi che essa pone in concreto e come momento cruciale della riflessione estetica. E già questa non è un'astratta proposizione teorica ma un insegnamento, per chi lo ha appreso da lui, all'Istituto Centrale del Restauro, è divenuto, inseparabilmente, via del conoscere e fondamento morale»*¹³.

Valenza didattica e volontà di calare le proprie conquiste teoriche e metodologiche nella prassi del restauro possono essere considerati le linee guida che Brandi darà alla vita dell'Istituto e che cercherà di inculcare nei suoi collaboratori: *«resta da sottolineare lo scrupolo e l'attenzione di una generazione di studiosi che nonostante le divergenze e la volontà di non conciliazione, espressa con il tempo in modo sempre più radicale, seppero fare del restauro un reale momento di confronto metodologico intrinseco alla lettura complessiva dell'opera d'arte»*¹⁴. A partire dal 1953 argomenti di carattere strettamente tecnico entravano in un corso di Storia dell'Arte, grazie alle lezioni dei professionisti funzionari dell'Istituto, quali Michelangelo Cagiano De Azevedo, Salvatore Liberti (chimico), Giovanni Massari, Licia Vlad Borrelli (archeologa), Giovanni Urbani¹⁵. È possibile affermare che, dal Convegno di Madrid del 1935 in cui si rese evidente la necessità di rifondare la disciplina museografica in Italia¹⁶, inizia il percorso del pensiero che dal dopoguerra arriva agli anni Sessanta, con la definizione brandiana di "Museo quale luogo architettonico" dove si esercita un'attività critica e non come ambito dove si svolgono solo operazioni legate all'allestimento museale secondo il gusto personale. La guerra aveva comportato lo smantellamento e il riparo delle opere d'arte che dai Musei venivano ricollocate in magazzini o protette sotto cumuli di sacchi di sabbia.



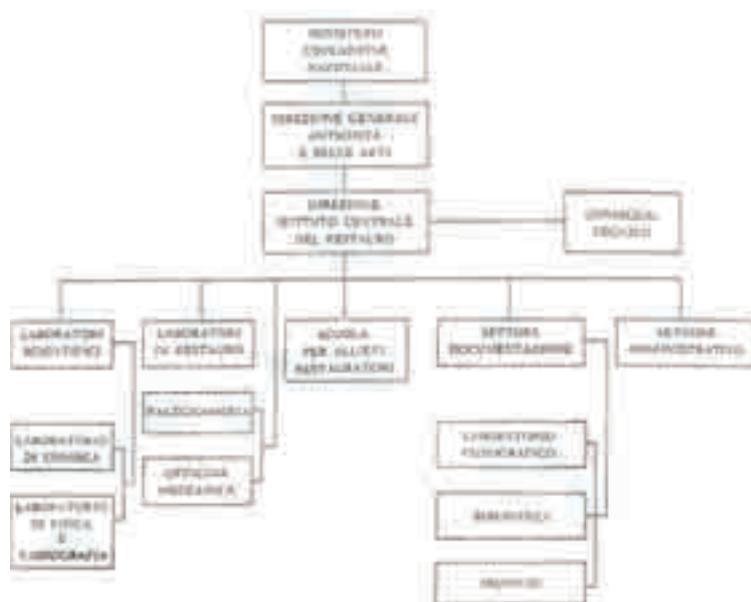
1941. Roma, ex convento di San Francesco di Paola, sede originaria dell'Istituto Centrale del Restauro (foto da Archivio fotografico ICR di Roma, M. Andaloro, *op. cit.*, p. 18).



1963. Foto di Cesare Brandi (foto da Archivio di V. Rubiu, M. Andaloro, *op. cit.*, p. 18).

Spesso a causa dei bombardamenti, opere d'arte o d'architettura con i loro apparati decorativi venivano purtroppo ridotte in frantumi, come ad esempio la parte destra della Decollazione di San Giacomo del Mantenga, trasportata all'Istituto Centrale del Restauro in "grossi sacchi colmi di frantumi", poi collazionati in un grande frammento composto da 1800 parti¹⁷. Di fronte alle opere d'arte e ai monumenti danneggiati dalla guerra, il restauro richiedeva saldi criteri di riferimento ed un'impostazione teorica e metodologica rigorosa che potesse guidare la prassi della ricostruzione. L'evento bellico rendeva così possibile reimpostare la concezione tradizionale del Museo, che in Italia era ancora legata al collezionismo e alle concezioni Ottocentesche¹⁸.

Presso l'Istituto Centrale del Restauro, a due anni dalla sua fondazione, viene progettata e realizzata la "Sala delle Mostre", su progetto dell'architetto Silvio Radiconcini e per volere del direttore Cesare Brandi. La sala viene realizzata al secondo piano del complesso dell'ex convento romano di San Francesco di Paola, sede dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, creando condizioni ideali e ottimali per la fruizione dal punto di vista luminoso e termoigrometrico¹⁹, dunque parametri fondamentali per godere dell'opera garantendone allo stesso tempo la conservazione o meglio la non alterazione della materia. La Sala delle Mostre, concepita come luogo dove ragionare sull'estetica dell'opera d'arte e sulle sue peculiarità materiche, diviene da subito luogo per sperimentazioni museografiche e spazio funzionale per la presentazione dei restauri compiuti presso l'Istituto. Ma la Sala delle Mostre aveva soprattutto, come afferma Brandi: «uno scopo tecnico ovvero di dar conto nel modo più integrale dei restauri compiuti dall'Istituto»²⁰ e quindi utilizzava la nascente "museografia" come disciplina funzionale al restauro e che di esso è parte integrante e sostanziale, poiché consente di mostrare il restauro e di far sì che, attraverso il controllo delle condizioni al contorno dell'opera, gli esiti raggiunti possano durare nel tempo. Infatti se traumatico è l'intervento di restauro, ancora di più lo è l'eventuale de-restauro o l'esigenza di nuovi e frequenti interventi che consumerebbero lentamente la materia autentica che sostanzia l'opera. La Sala delle Mostre non era altro che uno spazio flessibile, con drappi scorrevoli che si stendevano per tutta l'altezza della sala e spessi tendaggi monocromatici che schermavano all'occorrenza la luce naturale o di rifrazione, mentre sul controsoffitto erano appesi diversi faretti orientabili che concentravano la luce sull'opera.



1941. La struttura gerarchico amministrativa su cui era impostato l'Istituto Centrale del Restauro. Organigramma elaborato da Buzzanca e Cinti (foto da Andaloro, 2006).



1963. Copertina del volume che raccoglie le lezioni tenute da Brandi presso l'Istituto dal 1948 (foto da M. I. Catalano, *op. cit.*, p. 102).

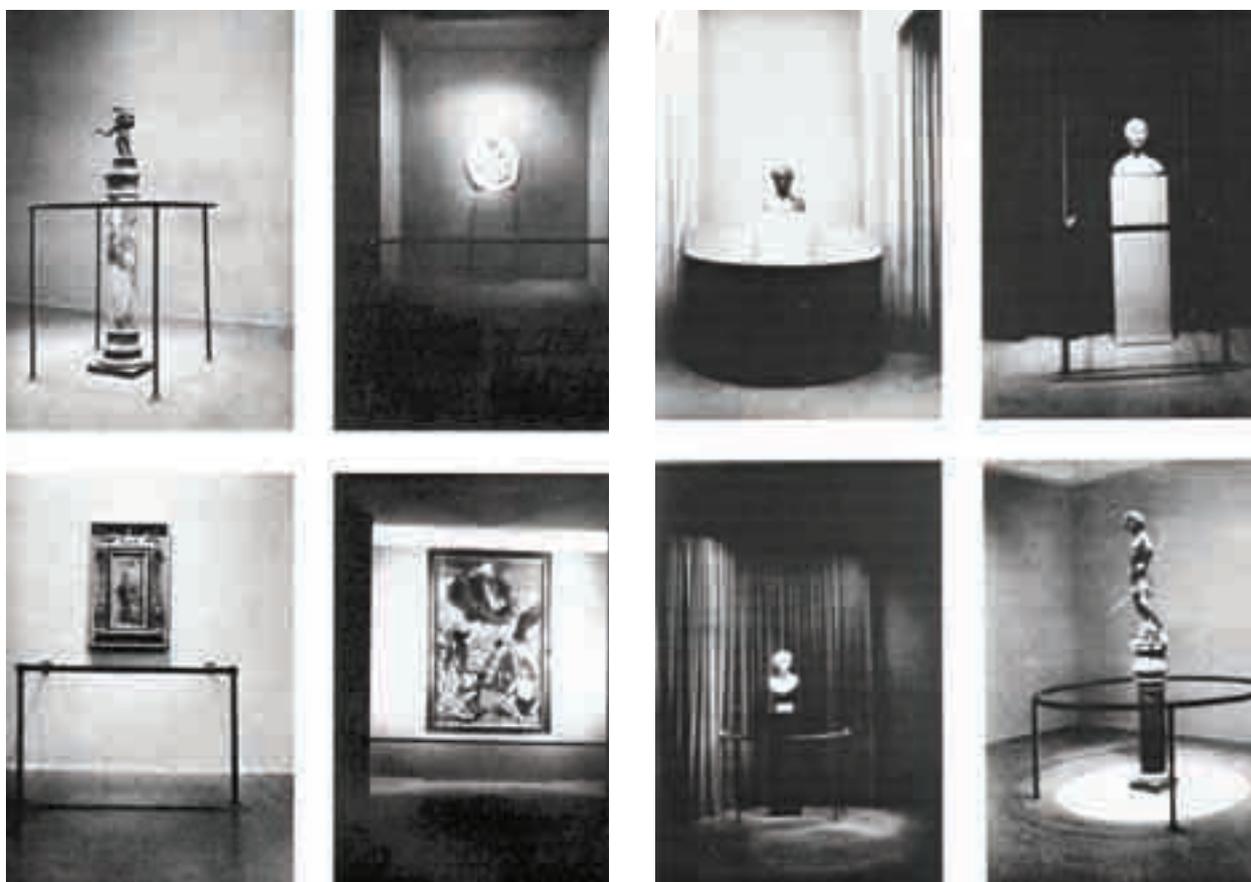
Era previsto inoltre il condizionamento climatico per garantire costanti condizioni termoigrometriche: *«con ciò si otterrà che la Sala possa servire oltre che ad un uso di esposizioni, per esperienze connesse al restauro e ai materiali nuovi da sperimentare per il restauro: infatti vi si raggiungeranno anche in estate temperature bassissime e se ne potrà graduare a volontà l'umidificazione. Tale sala si può ben dire che è unica al mondo, né è stata pensata o realizzata, sia pure parzialmente, neanche in America»*²¹. Brandi voleva eliminare ogni possibile disturbo (rifrazione, vetri protettivi, ecc) alla percezione dell'opera d'arte, in modo da consentire l'esame diretto anche della trama materica e del *ductus* pittorico²². Materiali effimeri e trasparenti (come le targhette di identificazione poste a fianco dei dipinti restaurati) e arredamento minimalista venivano messi a servizio dell'opera, che doveva emergere senza alcun ostacolo che ne impedisse la corretta lettura. L'architetto Radiconcini aveva realizzato nel 1941 questo ambiente dove: *«bacheche dal disegno essenziale, appositamente illuminate e negatoscopi per esporre il materiale diagnostico, fotografico e radiografico, connotavano l'ambiente in chiave funzionale, affermando il principio conoscitivo e analitico della documentazione, altro cardine dell'attività di conservazione del nascente istituto (...) si intendeva garantire l'isolamento ai fini di una corretta climatizzazione, ma anche affermare una netta separazione di zone.*



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 (sopra) da allievi e tecnici specializzati. Attraverso accorgimenti museografici si voleva eliminare qualsiasi disturbo alla percezione dell'opera d'arte e allo stesso tempo garantirne la conservazione (foto da Archivio fotografico ICR di Roma, M. Andaloro, *op. cit.*, p. 187 sgg. 2006).

*L'interno andava preservato dai rumori con infissi a doppi vetri (...). Qui, libero da interferenze, l'oggetto si profilava nudo alla coscienza. Nel vissuto della fruizione si rivelava allo spettatore che avviava così il suo percorso di riconoscimento»²³. L'influenza delle ricerche e degli studi che venivano condotti presso i maggiori musei americani già dagli anni Trenta, aveva sicuramente influenzato la successiva sperimentazione che Brandi condurrà all'interno dell'Istituto a partire dagli anni Quaranta: con Argan, su incarico del Ministero della Pubblica Istruzione, aveva già organizzato nel 1939 a San Francisco, a Chicago e a New York mostre di alcune opere italiane all'interno di ambienti moderni, come nel Museum of Modern Art²⁴. Questa sperimentazione si rivelò risolutiva anche per comprendere l'importanza del rapporto tra luce e opera d'arte, tematica successivamente indagata e cardine per comprendere le matrici della nuova museografia in Italia. Disciplina di cui presto sarebbe diventato interprete e maestro l'architetto Franco Minissi, funzionario dell'Istituto che, a fianco di Brandi, progetta il restauro e la musealizzazione di siti archeologici in Italia e all'estero realizzando un cospicuo numero di musei e *antiquaria*.*

La concezione brandiana del rapporto tra opera d'arte e contesto, inteso come luogo della ricezione ed esperienza dell'opera arte, dà la dimensione dell'importanza che Brandi attribuiva alla disciplina museografica all'interno dell'Istituto, quale strumento funzionale per la realizzazione del: «*Museo che è fondamentalmente un luogo architettonico per far godere in pieno ma in se stesse, le opere d'arte che vi si alloggiano. Il raccordo spaziale fra queste opere e il luogo architettonico darà appunto la misura esatta della consapevolezza critica dell'epoca che quel luogo architettonico produce*»²⁵. Ai fini del nostro studio è importante sottolineare come tale concezione, particolarmente formativa per Minissi nei primi anni della sua professione, diventerà il metro con cui confrontarsi e da superare, soprattutto per quanto riguarda la necessità di conservare nel contesto di appartenenza i beni mobili e immobili, in modo da garantirne la permanenza dei significati e la conservazione materiale nel tempo.



1939. New York, Museum of Modern Art, Mostra dei capolavori italiani (foto da M. Andaloro, op. cit., pp. 191, 193).

Minissi riteneva che: *«in ogni processo conservativo è implicito un processo di musealizzazione e che questo, concepito come complesso di operazioni finalizzate alla corretta rilettura storico-critica della preesistenza, rappresenta lo scopo primario della conservazione stessa (...) la musealizzazione delle preesistenze storico artistiche- sia che essa avvenga all'interno o all'esterno del museo – è la prima e fondamentale utilizzazione che si fa di tali preesistenze sul piano culturale (...). L'uso dell'espressione "processo di musealizzazione" ha provocato quasi sempre reazioni negative (...) la derivazione di tale espressione di "museo-istituzione" conferisce all'espressione stessa un significato paralizzante, il museo ha sempre rappresentato l'asilo di oggetti del passato per i quali il trasferimento in museo ha quasi sempre e definitivamente interrotto ogni loro rapporto con il contesto storico e ambientale. Interruzione che se accettabile per le opere d'arte il cui godimento "per se stesse" può anche prescindere dal suo contesto, risulta estremamente limitativa per la comprensione del significato di quegli "oggetti" strettamente ad esso correlati»²⁶.*

La Sala delle Mostre realizzata appena prima dell'arrivo di Minissi all'Istituto, può essere considerata un elemento fondante per i successivi sviluppi delle ricerche, con le sue: *«direttrici espositive, quasi a visualizzare le attività, gli strumenti che, una volta avvenuto il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale, sono chiamate a mobilitarsi intorno ad essa come ancelle»²⁷.* Nel dopoguerra, in risposta alle nuove contingenze politiche, mentre si provvedeva a riparare i danni al patrimonio storico artistico e monumentale, venne intensificata l'azione di rinnovamento dei musei italiani. Giulio Carlo Argan ne dà notizia e ne traccia un bilancio delineando quali dovessero essere le prospettive e gli obiettivi futuri²⁸. Egli porta ad esempio il museo di Palazzo Bianco a Genova (1950) che viene considerato il museo più moderno fino a quel momento, sottolineandone la valenza didascalica e apprezzando l'eliminazione di ciò che potrebbe interferire nel rapporto fra il pubblico e l'opera d'arte: si eliminano cornici e si studia l'illuminazione concentrata sulle singole opere che appaiono sospese nello spazio o sistemate su appositi supporti²⁹.



1941. Disegno di progetto elaborato dall'architetto Silvio Radiconcini per la porta d'ingresso alla Sala delle Esposizioni realizzata nel 1941 (in alto a sinistra); veduta dell'ingresso alla Sala delle Esposizioni (in basso a sinistra); (in alto a destra) veduta di una delle pareti della Sala delle esposizioni con la porta di ingresso (foto da Archivio fotografico ICR di Roma, M. Andaloro, *op. cit.*, pp. 196-197).

L'interesse di Cesare Brandi per la museografia non è concentrato solo sul problema delle cornici e non si limita alla necessità della essenzialità nell'esposizione delle opere, ma interessa il tema della spazialità e dell'ambiente museale inteso quale contenitore architettonico da controllare solo nelle componenti fisiche e metafisiche: «*l'opera d'arte, in quanto figuratività, si determina in un'autonoma spazialità che è la clausola stessa della realtà pura (se il restauro è restauro per il fatto di ricostituire il testo critico dell'opera (...)) il primo intervento che dovremmo considerare, non sarà quello diretto sulla materia stessa dell'opera, ma quello volto ad assicurare le condizioni necessarie a che la spazialità dell'opera non sia ostacolata al suo affermarsi entro lo spazio fisico dell'esistenza. (...) l'atto con cui un dipinto viene attaccato ad un muro, non indizia già una fase dell'arredamento, ma in primo luogo costituisce l'enucleazione della spazialità dell'opera, il suo riconoscimento, e quindi gli accorgimenti presi perché sia tutelato dallo spazio fisico*»³⁰. Brandi ritiene che ogni atto che interessa lo spazio fisico dell'opera d'arte sia una operazione prettamente museografica e quindi di restauro. Il togliere o mettere una cornice, il mettere o levare un piedistallo, l'aprire uno slargo di fronte ad una architettura, sono da intendersi come atti di restauro a tutti gli effetti. Atti che, se non culturalmente e scientificamente fondati, di fatto pregiudicano la possibilità stessa di conservare e tramandare alle generazioni future la materia, distruggendo così anche l'immagine di cui essa è prezioso supporto ed epifania.

A partire dagli anni Cinquanta si intensificherà l'attenzione per le problematiche microclimatiche e per quelle inerenti l'interazione tra luce e opere d'arte, come dimostrano gli scritti raccolti nei Bollettini dell'Istituto e che documentano l'attività di sperimentazione e ricerca svolta da Salvatore Liberti e Manlio Santini³¹. Questi studi prendevano spunto o portavano avanti ricerche avviate in ambito internazionale dall'ICOM (International Council of Museum), organo dell'UNESCO che, dal 1948, inizia la pubblicazione della rivista quadrimestrale "Museum", una importante occasione di convergenza e di scambio su tematiche museografiche e conservative. Rivista in cui si promuovono convegni inerenti la disciplina museografica, a cui Brandi parteciperà nel 1950 a Londra, nel 1952 a Lisbona, nel 1954 a Palermo e a New York.

Nel 1954 Brandi, in correlazione agli studi compiuti presso i Laboratori dell'Istituto da Roberto Carità sull'illuminazione artificiale e naturale dei musei, terrà una lezione su "*La museografia in relazione alla conservazione delle opere d'arte: illuminazione, condizionamento dell'aria*"³². Nell'impostazione delle lezioni viene messo in evidenza e stigmatizzato l'approccio metodologico ed operativo che veniva utilizzato nell'ambito del restauro del trattamento e dell'integrazione delle lacune, che sicuramente implicava un problema estetico. Per il trattamento dei palinsesti, ovvero opere di arte e di architettura frutto di successive stratificazioni, attraverso un percorso che va oltre la matrice crociana, Brandi si orienta verso la ricomposizione composita delle stratificazioni, da cui l'attività del restauro doveva distinguersi mirando all'unità potenziale dell'opera d'arte, sempre nel riconoscimento delle integrazioni apportate.

Nell'ambito dei *Corsi di Specializzazione in discipline archeologiche e storico artistiche*, svolti presso l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, Brandi organizza dagli anni Cinquanta un Corso di Specializzazione che comprendeva una dozzina di lezioni finalizzate a saldare e a sottolineare lo stretto rapporto tra restauro, conservazione e museografia. Le lezioni erano precedute dalla prolusione di Guglielmo De Angelis D'Ossat, dal titolo "*Attuali tendenze e realizzazioni della Museografia in Italia*". Durante il Corso, destinato ai dipendenti delle Soprintendenze statali ed ai direttori e funzionari dei Musei Civici³³, vennero chiamati a tenere lezioni Carlo Scarpa, Franco Albini e Franco Minissi, all'epoca funzionario dell'Istituto³⁴. In particolare ricordiamo i titoli dei Corsi organizzati da Brandi: nel 1953-54 *Teoria storia e pratica del restauro*, nel 1954-55, *Il restauro come conservazione dell'opera d'arte*; nel 1955-56, *Il restauro come conservazione dell'opera d'arte: la materia dell'opera d'arte*; nel 1956-57, *Il restauro preventivo*. Nell'ambito del corso *Il restauro come conservazione dell'opera d'arte*,

Brandi tiene una lezione dal titolo *La museografia in relazione alla conservazione delle opere d'arte: illuminazione e condizionamento dell'aria* (25 febbraio 1955), seguita da due lezioni svolte da Roberto Carità, restauratore dell'Istituto Centrale del Restauro, dal titolo *Illustrazione di vari esempi di illuminazione artificiale e naturale dei musei con accenno alle basi teoriche* (28 febbraio 1955) e *Questioni museografiche relative alla conservazione e alla sicurezza delle opere d'arte*. In seguito, nell'anno accademico 1956-57, le lezioni svolte da Brandi riguardano il tema di *Come debba intendersi la conservazione in loco delle opere d'arte mobili* (25 febbraio 1957), mentre altre lezioni vengono tenute da Manlio Santini su *La spettrofotometria in relazione alla conservazione dei dipinti* (28 febbraio 1957) e *Il Condizionamento totale o parziale con il relativo sopralluogo* (1 marzo 1957), oltre a quella tenuta da Roberto Carità sui *Sistemi di illuminazione artificiale delle Gallerie* (5 marzo 1957)³⁵.

Ricordiamo che nel 1957 Brandi viene incaricato dal Direttore Generale De Angelis D'Ossat come consulente per il progetto delle coperture per i mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina a fianco di Franco Minissi, all'epoca funzionario dell'ICR e vincitore del Bando di Concorso del 1956. Il progetto definitivo, approvato il 29 maggio 1957 e realizzato per la gran parte nel 1958, viene considerato come il più grande ed esemplare intervento museografico per la conservazione *in loco* di un'opera d'arte. Laddove opera d'arte vengono considerati, oltre ai ruderi del manufatto architettonico, gli apparati decorativi (mosaici e affreschi), la luce ed il contesto paesaggistico (la "solarità" per dirla con le parole di Brandi) che sono parte integrante della Villa romana.

Le riflessioni e gli studi teorici trovano riscontro e nuove occasioni speculative nella prassi dell'Istituto e nelle lezioni di quegli anni. Convergono in quei saggi che, meglio di ogni altro scritto, risolvono le problematiche del rapporto tra opera e contesto o per meglio dire tra materia e ambiente in cui essa è inserita, dal museo al sito archeologico: *Cosa debba intendersi per restauro preventivo* (1956) e *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro* (1958). Questa stretta correlazione attesta la precoce globalità critica dell'approccio di Brandi alla museografia da intendersi come disciplina che si avvale di apporti multidisciplinari: «*territorio sconfinato, inteso come restauro nell'ampiezza di un atto, che implica il gesto allestitivo come l'azione per una più ampia strategia di tutela*»³⁶. Nella teoria di Brandi, sintesi di un lungo percorso di elaborazione del pensiero sull'arte e sull'estetica, vi è un nuovo modo di concepire il restauro in cui ogni atto è decisivo, dallo studio dei materiali fino all'inserimento dell'opera restaurata nello spazio museale.

Infatti possiamo dire che numerosi sono i casi in cui le opere d'arte (dalle tele ai monumenti archeologici)³⁷ che varcavano la soglia dell'Istituto, venivano indagate sia nei laboratori di fisica e di chimica se mobili o se ne prelevavano campioni sui quali veniva poi condotta la sperimentazione, al fine di trovare prodotti compatibili, distinguibili e quanto più possibile reversibili per la conservazione della materia e per consentirne la fruizione. Le problematiche relative al controllo microclimatico e termoigrometrico dello spazio dell'opera d'arte, diventano più delicate nel momento in cui si effettua l'adattamento di antiche dimore a sedi museali. Negli scritti di Brandi sono numerosi gli accenni alle sistemazioni di Carlo Scarpa, Ignazio Gardella o Franco Albini e viene affermato che: «*la sistemazione di vari igrometri, cosicché se si vedesse che l'umidità relativa si riducesse oltre un certo limite di sicurezza si possa intervenire con una umidificazione provvisoria, che non sarà di bell'aspetto, ma sempre preferibile al deterioramento delle pitture*»³⁸. In ambito museografico vanno quindi applicate tutte le soluzioni tecniche e scientifiche in grado di prevenire ed evitare l'intervento di restauro: di fronte alla necessità di conservare l'opera o meglio la materia "epifania dell'immagine", Brandi è disposto a sacrificare l'estetica, anche all'interno del luogo architettonico del Museo.

Forte sembra essere il senso di responsabilità che caratterizza gli scritti di Brandi, quando parla del tema di dove e come conservare le opere d'arte: egli parla di "custodia" di cui si deve dar poi ragione al mondo intero. Nei postulati del restauro preventivo si trovano le ragioni ed i fondamenti culturali dell'opera museografica sperimentale che Minissi, supportato dalle

conoscenze acquisite presso l'Istituto, svolge in Sicilia proprio dall'inizio degli anni Cinquanta: *«restauro preventivo come tutela, rimozione di pericoli, assicurazione di condizioni favorevoli. Ma perché queste condizioni siano effettive e non rimangano petizioni astratte, occorre che l'opera d'arte sia esaminata, in primo luogo riguardo all'efficienza dell'immagine che in essa si concreta, in secondo luogo riguardo allo stato di conservazione delle materie di cui risulta (...) questa indagine si pone come metodologia filologica e scientifica, da cui soltanto potrà essere chiarita l'autenticità con la quale l'immagine sarà stata trasmessa fino a noi, e lo stato di consistenza della materia di cui risulta. Senza questa precisa indagine filologica e scientifica, né l'autenticità dell'opera in quanto tale potrà dirsi confermata dalla riflessione, né assicurata nella sua consistenza l'opera al futuro»*³⁹.

Al tema della tutela delle opere d'arte e del paesaggio come dovere collettivo, viene dedicato nel 1969 un importante convegno sui "Problemi della tutela del patrimonio artistico, storico, bibliografico e paesistico" tenuto presso l'Accademia dei Lincei di Roma, in quanto istituzione considerata come la: *«coscienza qualificata della nazione a livello di cultura, intesa in quel senso di "humanitas" che il tempo moderno perseguita accanitamente»*⁴⁰. Sebbene i vari relatori abbiano competenze e professionalità differenti, Brandi evidenzia una concordia di base sui temi della tutela e sulla necessità di attribuire valore di legge ad nuova Carta Italiana del Restauro⁴¹. Convergenza che si manifesta in particolare: *«sul concetto di bene culturale (Santoro-Passarelli), archivi e biblioteche (Morghen), tutela ambientale e paesistica (Chigi), patrimonio archeologico (Bianchi Bandinelli), museografia, mostre e restauro (Cesare Brandi), opere d'arte, monumenti e centri storici (Salmi), catalogo ed esportazione (Longhi), il sistema della tutela dei beni culturali (Pallottino)»*⁴². In questa e in altre occasioni per Brandi la museografia viene intesa come restauro preventivo, dentro e fuori dal museo. Quindi è una disciplina che riveste un ruolo fondamentale nell'ambito della conservazione poiché ad essa è affidato il compito di garantire l'efficacia dell'intervento di restauro dell'opera d'arte, di creare le condizioni per il suo godimento e fruizione ponendo al primo posto l'etica della conservazione della materia autentica, a cui è affidato il compito di trasmettere alle generazioni future valori e significati storico-culturali. Da notare come, in occasione del Convegno citato, Brandi ribadisce l'importanza dell'istituzione di parchi archeologici e naturalistici. Minissi sottolinea come la disciplina "Museografia" rientri a pieno titolo nell'ambito del restauro monumentale: *«sull'argomento dell'insegnamento universitario della "Museografia" nella facoltà di architettura va sottolineato che la disciplina è stata giustamente posta nell'area disciplinare del restauro dei monumenti per significare che le operazioni museografiche hanno come oggetto la conservazione attiva di testimonianze del passato inalienabili ed irripetibili per le quali il museo, si pone, prima ancora di ogni altro suo compito, come restauro preventivo (C. Brandi, Teoria del Restauro)»*⁴³.

Minissi di fatto va crescendo negli ambienti culturali degli studiosi post-crociani quali Cesare Brandi, Carlo Giulio Argan, Roberto Longhi, Guglielmo De Angeli D'Ossat. Attraverso la loro frequentazione egli diverrà interprete privilegiato delle istanze culturali del proprio tempo, nel processo che giunge a svincolare il restauro, in particolare architettonico e archeologico, dall'erudizione filologica. Il restauro viene inteso da Minissi come momento critico all'interno del processo conservativo: *«il restauro, fase operativa successiva al censimento, andrà dal restauro preventivo⁴⁴ (manutenzione) ai processi di musealizzazione; dalla protezione dei ruderi archeologici alla formazione di parchi archeologici; dal restauro di pura conservazione a quello finalizzato al riuso della preesistenza, dall'eliminazione delle cause di degrado dell'ambiente urbano storico alla riqualificazione dell'ambiente naturale ed al ristabilimento degli equilibri naturali»*⁴⁵. Atto critico che ruota intorno ai due problemi principali: la reintegrazione delle lacune e la conservazione della materia a cui si riconosce un valore artistico e storico, creando idonee condizioni per la sua fruizione ovvero percezione ed esperienza. Essa si verifica nelle singole coscienze e può considerarsi riuscita nei casi in cui viene comunicata anche ai non specialisti del settore, assumendo un valore didascalico. Il

monumento mobile o immobile diventa fonte di educazione e istruzione ed il museo diviene, secondo Brandi: «*il luogo architettonico per far godere in pieno ma in se stesse, le opere d'arte che vi si allogano*»⁴⁶. Ma per questi aspetti rinviando al paragrafo della tesi dedicato al rapporto tra Minissi e Argan.

Museografia come atto di restauro preventivo, dentro e fuori dal Museo

Leggere le opere compiute da Minissi attraverso gli occhi di Cesare Brandi, restituisce la complessità e la vastità della dimensione critica che presiede all'ideazione e alla realizzazione museografica avente come fondamento teorico e culturale i postulati del "restauro preventivo". Alla fredda descrizione asettica del tecnico (non dimentichiamo che Minissi è prima di tutto un architetto) che valuta la funzionalità di una struttura architettonica, si accostano gli occhi dell'esteta e del critico d'arte e di architettura, ovvero di Brandi, che prima di tutto è un profondo conoscitore della storia e dei luoghi, con la sua profonda cultura e sensibilità. Non a caso Brandi, in alcuni dei suoi scritti di viaggio, celebra la terra dei miti nel suo scritto "Sicilia mia" in cui raccoglie impressioni e appunti su di una terra intensamente amata, per la quale egli fa tanto, servendosi della mano e delle capacità di Franco Minissi: «*per chi un viaggio in Sicilia non ha rappresentato un premio, o quasi il compimento di un voto? L'uomo non ha cessato, neanche nei tempi storici, di favoleggiare sulla Sicilia, che è la terra stessa del mito: qualsiasi seme vi cada, invece della pianta che sene aspetta, diviene una favola, nasce una favola*»⁴⁷.

Tra i principi che devono guidare il restauro dei monumenti architettonici, per i quali Brandi ritiene: «*valgono gli stessi principi che sono stati posti per il restauro delle opere d'arte*»⁴⁸, fondamentale appare l'obiettivo della conservazione *in situ* e del sito a cui l'architettura con i suoi apparati appartengono. Brandi, secondo l'assioma che "si restaura solo l'opera d'arte", estende tale "materia" dalle pietre di cui è composta l'architettura allo spazio, individuando uno spazio esterno ed uno spazio interno: «*nell'architettura la spazialità propria del monumento è coesistente allo spazio ambiente in cui il monumento è stato costruito (...) la dimensione esterno - interno esige la conservazione dello spazio ambiente in cui il monumento venne costruito*»⁴⁹. Gli apparati decorativi quindi sono indissolubilmente legati al monumento architettonico in quanto concorrono alla determinazione della sua spazialità. Sono indissolubilmente legati anche al contesto e per essi si impone la conservazione *in situ*: «*si pone pertanto in primo luogo l'inalienabilità del monumento come esterno dal sito storico in cui è stato realizzato*»⁵⁰. Alla realizzazione di questo principio possiamo ascrivere tutta l'attività condotta da Minissi nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia, attività volta ad assicurare la permanenza di quanto la frenetica attività di scavo condotta dalle Soprintendenze alle Antichità, finanziate dalla Cassa per il Mezzogiorno, andava dissotterrando sul territorio, dalle mura di Capo Soprano al Teatro di Eraclea Minoa, alla Villa del Casale di Piazza Armerina. Per quest'ultimo caso, Brandi racconta: «*dopo il completamento dello scavo avvenuto nel 1951 – ad opera di Gino Vinicio Gentili – si procedette alla programmazione dell'intervento restaurativo sulla base di una ponderata valutazione dei caratteri preminenti del monumento (...) scartando la tentazione, proveniente da museomani e da specialisti di restauro musivo, di una deportazione dei mosaici in un apposito museo, nonché quelle di restauratori-ricostruttori che ne proponevano appunto la ricostruzione integrale (...) l'intervento restaurativo si orientò verso la creazione di un museo in loco privilegiando il valore preminente dei mosaici*»⁵¹.

Successivamente saranno molteplici le occasioni in cui Minissi ribadirà l'importanza dei processi di musealizzazione *in situ* per la conservazione dei beni archeologici mobili e immobili. Tra queste ricordiamo il Convegno internazionale COPAM, svoltosi a Napoli il 1-4 luglio 1986, sul tema "La protezione dei siti archeologici", nella cui relazione Minissi afferma: «*nella prassi corrente il patrimonio archeologico subisce normalmente due diversi processi di conservazione: mentre infatti la sua parte mobile, o resa tale più o meno giustificatamente, trova nel museo lo*

strumento che ne garantisce la protezione e ne assicura quindi, in prima istanza, la sopravvivenza, l'altra sua parte, per sua natura inamovibile, resta ancorata al luogo in cui, in origine, fu creata. Tale diverso destino conservativo delle componenti delle parti smembrate di complessi, all'origine unitari, comporta, oltre alla inevitabile decontestualizzazione di tutte quelle parti estratte dal sito di rinvenimento, l'altrettanto inevitabile processo di degrado di quelle parti che per non essere trasferibili in museo, costituiscono i cosiddetti "siti archeologici". La differenza sostanziale di tali due diversi destini consiste nel fatto che, mentre ciò che approda al museo può ricevere le massime cure mediante l'uso di apparecchiature le più sofisticate e mediante interventi restaurativi di laboratorio con procedimenti di massimo rigore scientifico, il resto del complesso archeologico, destinato a rimanere nel terreno, può aspirare — nel caso felice in cui il suo grado di integrità o il suo ancora presente valore di immagine lo abbiamo reputato idoneo ad essere definito 'monumento' — ad una modesta e limitata opera di manutenzione ordinaria, limitata spesso alle pulizie delle erbacce più alte»⁵².

Brandi e Minissi insieme avevano maturato la convinzione che l'azione di scavo archeologico di un manufatto altera l'equilibrio dell'ambiente che ne ha consentito per secoli la conservazione ed è quindi un'azione traumatica che non bisognerebbe nemmeno intraprendere se non in possesso di adeguate conoscenze tecnico-scientifiche e di una profonda preparazione storico critica. In questo senso si esprimevano anche archeologi quali Massimo Pallottino e soprattutto Ranuccio Bianchi Bandinelli, i quali invocavano che i fondi destinati dal Ministero o dalla Cassa per il Mezzogiorno al restauro ed alla manutenzione dei siti, venissero stanziati prima dello scavo stesso: *«la roba scavata generalmente sta meglio sotto terra, dal punto di vista della conservazione, che all'aria libera: non c'è scavo e non c'è oggetto di scavo, per cui l'esumazione non prospetti dei pericoli più gravi di quando ancora la terra ricopriva il relitto»⁵³*. Per ciò che viene scavato bisogna prevedere, per quanto possibile, la conservazione e fruizione nel contesto di appartenenza, senza ripristinare l'immagine con materiali tradizionali, mimetici, falsificanti nei confronti dei valori storico-documentari ma solo prevedendo opere di protezione ed di musealizzazione, contro ogni impulso ricostruttivo: *«oltre alle difficoltà tecniche alle quali dà luogo la protezione, ci sono poi le difficoltà ideologiche: massima tra queste, l'assuefazione che ormai più di un secolo e mezzo di scavi ha prodotto anche tra i profani, riguardo all'aspetto del monumento dirupo. Non che si possa dire che si sia rinunciato ai ripristini: ahimè, i ripristini non si sradicheranno mai dalla coscienza comune per cui sono stati il primo esempio di "fantascienza"»⁵⁴*.

Quindi le rovine, che si trovano nello *stato allotropico* (Brandi) del primitivo monumento, secondo Brandi conservano gli stessi diritti dei monumenti ancora integri, a maggior ragione se conservano ancora al loro interno opere d'arte (mosaici, affreschi, ecc) degne della massima cura e rispetto. Quindi necessità della conservazione *in situ* e rispetto del contesto e delle sue peculiarità (luce in primo piano poi aria, paesaggi, ecc) che concorrono all'immagine e alla percezione dell'opera (in questo caso unicum di *substantiam* e *genius loci*) poiché anch'esso materia dell'opera: *«un'altra concezione erronea della materia nell'opera d'arte, limita questa alla consistenza materiale di cui risulta l'opera stessa. È concezione che sembra difficile smontare, ma che, a dissolverla, basta contrapporre alla nozione che la materia permette l'estrinsecazione dell'immagine, e che l'immagine non limita la sua spazialità all'involucro della materia trasformata in immagine: potranno essere assunti come mezzi fisici di trasmissione dell'immagine anche altri elementi intermedi tra l'opera e il riguardante. In primissimo luogo si pongono allora la qualità dell'atmosfera e della luce. Anche una certa limpida atmosfera e una sfolgorante luce possono essere state assunte come il luogo stesso di manifestazione dell'immagine, a non minori titoli del bronzo e del marmo o di altra materia (...). Donde la rimozione di un'opera d'arte dal suo luogo d'origine dovrà essere motivata per il solo e superiore motivo della sua conservazione»⁵⁵*. Il restauro in quanto attività etica deve, secondo Minissi: *«rifiutare ogni incolto ricorso ai falsi storici in omaggio a pretese ricostruzioni (...), e finalizzare, al contrario, ogni intervento alla messa in valore delle caratteristiche*

originarie delle preesistenze conservate, differenziando inequivocabilmente con linguaggio attuale, le eventuali inevitabili integrazioni. Metodo questo già seguito nel campo della moderna museografia e che, pur se continuamente arricchito, continua a far capo a quanto affermato da Brandi nella sua già citata definizione di museo e cioè che il raccordo spaziale fra queste opere e il logo architettonico darà appunto “la misura della consapevolezza critica dell’epoca che quel luogo architettonico produce”»⁵⁶.

La sperimentazione dei principi teorici e delle metodologie tecnico scientifiche messe a punto presso l’Istituto Centrale del Restauro, inizia proprio nel 1948, in occasione del fortuito ritrovamento sul promontorio gelese di Capo Soprano di un lunghissimo tratto del baluardo difensivo realizzato nel V secolo a. C., sotto il dominio del tiranno Timoleonte, con un basamento in conci di calcarenite e tre successive sopraelevazioni in mattoni crudi. Si trattava di un caso limite per il quale il Soprintendente alle Antichità di Agrigento, Pietro Griffo, si rivolse al Direttore Generale De Angelis D’Ossat il quale nominò una Commissione tra cui lo stesso Griffo e poi Armando Dillon, Salvatore Liberti e Cesare Brandi. La vicenda viene accuratamente raccontata nel paragrafo ad essa dedicato in questa ricerca, ma ciò che preme sottolineare da subito è il fatto che tra tutte le possibili soluzioni si scelse la sfida della conservazione e musealizzazione *in situ*, quest’ultima affidata allora al giovane architetto Minissi che di fatto realizza i postulati brandiani del “restauro preventivo” attraverso azioni di protezione (lastre di cristallo tirantate) e di copertura (struttura metallica reticolare e *ondulux*). L’intervento museografico realizzato da Minissi venne sottoposto al vaglio della Commissione e, dopo un primo momento di scetticismo, venne approvato come unica soluzione possibile ad un caso estremo ed inedito nell’ambito della conservazione e musealizzazione di un monumento architettonico: *«la bullonatura delle lastre di cristallo diventa nell’esattezza dell’esecuzione, qualcosa di umilmente corrispettivo dell’estrema purezza con cui si mostrano i conci di pietra, che si sono conservati sotto la sabbia come pietre preziose in un astuccio»*⁵⁷.

In fondo Minissi, nell’ambito del restauro archeologico per la conservazione in situ di strutture e apparati, applica tra i primi quanto raccomandato nell’articolo 9 della Carta Italiana del Restauro del 1931: *«che allo scopo di rinforzare la compagine stanca di un monumento e di reintegrarne la massa, tutti i mezzi costruttivi modernissimi possono recare ausili preziosi e sia opportuno valersene quando l’adozione di mezzi costruttivi analoghi agli antichi non raggiunga lo scopo; e che del pari, i sussidi sperimentali delle varie scienze debbano essere chiamati a contributo per tutti gli altri temi complessi di conservazione delle strutture fatiscenti, nei quali ormai procedimenti empirici debbono cedere il campo a quelli rigidamente scientifici»*. Minissi stesso, grazie alle esperienze maturate nell’ambito della musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia sotto l’egida del Ministero, contribuisce attivamente alla redazione della Carta Internazionale del Restauro di Venezia nel 1964, presentando un brano sull’*“Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti”*⁵⁸.

Secondo il pensiero di Brandi, una volta avvenuto il riconoscimento di un manufatto archeologico come opera d’arte (in un suo stato allotropico), secondo l’istanza estetica e soprattutto storica, bisogna risolvere il problema dell’integrazione della “lacuna architettonica” partendo dalla proibizione delle possibili integrazioni di fantasia. Brandi rinnega la validità della soluzione empirica della “tinta neutra” che dai tempi della formulazione della Carta Italiana del Restauro del 1931 era stata applicata basandosi sui principi del “restauro scientifico” formulati da Giovannoni, sulla scorta degli emendamenti di Camillo Boito. Ma per la *gestalpsychologie* nulla è neutro, anzi proprio l’integrazione neutra, nell’inserirsi nell’immagine dell’opera, produce una mutilazione e una svalutazione del testo monumentale. Brandi a proposito del tema dell’integrazione, anche per l’ambito del restauro archeologico, postula che essa debba essere facilmente riconoscibile a distanza ravvicinata, pur all’interno dell’unità dell’immagine visibile a distanza; la materia è insostituibile, in armonia con l’istanza storica, mentre vi è libertà di azione relativamente ai supporti e alle strutture portanti, ovvero per ciò che attiene proprio agli

accorgimenti di carattere museografico, anch'essi atti di restauro a pieno titolo. Infine ogni intervento di restauro non deve rendere impossibili ma anzi facilitare gli interventi futuri e quindi essere il più possibile reversibile⁵⁹. Un concetto fondamentale della teoria brandiana, che si concretizza proprio negli interventi presentati da Minissi in occasione del Convegno del 1964 (sebbene tutti già realizzati a partire all'inizio degli anni Cinquanta in Sicilia), è proprio quello della possibile reversibilità dell'intervento di restauro, che in ambito architettonico costituisce, ancora più che nel restauro dell'opera di pittura o di scultura, un atto di umiltà e richiede di mettersi al servizio della conservazione dell'opera monumentale che si intende conservare: *«nessun restauro può pretendere di essere l'ultimo restauro che subirà l'opera, e questa, dunque, deve essere in condizione di permettere facilmente ulteriori interventi»*⁶⁰. Infatti, cresciuto nella consapevolezza che ogni opera è soggetta al tempo, Minissi afferma che: *«anche la più rigorosa e documentata certezza negli elementi che suggeriscono le proposte integrative di qualsiasi entità su un antico monumento è sempre suscettibile di evoluzione e pertanto l'opera di restauro dovrà il più possibile mantenersi sul piano teorico, evitare il falso di sovrastrutture definitive ed incrementare la possibilità di ulteriori studi e conseguenti nuove ipotesi e soluzioni di restauro»*⁶¹.

L'intervento museografico, rientrando a pieno titolo nella difficile soluzione del problema della spazialità dell'opera, soprattutto laddove si pone come obiettivo il difficile compito della conservazione *in situ*, non può che essere prerogativa di un architetto che però abbia maturato una profonda consapevolezza storico-critica-tecnica e che per questo fondi il suo intervento sulla necessità di renderlo minimo, discreto, reversibile: *«prescindendo totalmente da intenti ricostruttivi di forme, volumi e spazi, è fondamentale che tali sovrastrutture risultino il più possibile differenziate dal monumento, che non le sopraffacciano con la loro consistenza e ingombro e che risolvano unitamente alla protezione gli altri numerosi problemi relativi alla visita del monumento stesso e alla messa in valore di sue eventuali particolari caratteristiche»*. Tali sovrastrutture protettive, nel realizzarsi come soluzioni moderne, discrete, reversibili, hanno dimostrato alla prova del tempo di avere necessità di cure costanti per garantire la funzionalità dell'opera (vedi il paragrafo della Tesi sul tema del “restauro del proprio restauro”, nella Parte II): *«il problema del restauro si pone innanzitutto come problema di continua manutenzione che ne garantisca appunto la conservazione, sia nell'uso pratico originario, sia nei valori storico artistici in continuo arricchimento»*⁶².

L'opera museografica, nel suggerire l'immagine e la forma perduta, senza mai volerla ricostruire, realizza lo sviluppo dell'unità potenziale dell'opera d'arte sulla base della *Gestaltpsicology*. Per questi concetti a sua volta Brandi fa riferimento alle riflessioni di Arnheim⁶³ e di Pareyson⁶⁴ sull'opera d'arte che deve essere intesa come un “intero” e mai come un “totale” derivante dalla sommatoria di parti. Minissi nella relazione al progetto di copertura dei mosaici della Villa del Casale scrive: *«In tale situazione (...) sarebbe stato estremamente arduo procedere ad un qualsiasi tentativo di ricostruzione senza cadere in pericolosi arbitrii. (...) La via da seguire che sembrò più logica fin dall'inizio dello studio del problema è stata quella di (...) riformare (riformare non ricostruire) gli spazi ambiente relativi ai vari mosaici (...) Nella definizione dei volumi delle varie parti del complesso è stato rigorosamente rispettato ogni elemento architettonico esistente, utile a fornire indicazioni sui rapporti originali dell'organismo, come nel caso del ninfeo curvilineo, e della sala triabsidata, in cui l'esistenza di colonne intere e di tratti di architrave ha permesso la determinazione esatta delle altezze e “suggerito” il proporzionamento degli ambienti adiacenti»*⁶⁵.

A questo proposito Brandi dà delle indicazioni che, pur avendo ricaduta nella prassi, non potranno mai dirsi empiriche poiché basate su presupposti teorici: *«l'intervento volto a rintracciare l'unità originaria, sviluppando l'unità potenziale dei frammenti di quel “tutto” che è l'opera d'arte, deve limitarsi a svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o reperibili in testimonianze autentiche dello stato originario»*⁶⁶. Nell'ambito degli interventi di restauro e musealizzazione di siti archeologici Minissi afferma che l'opera deve solo suggerire la

conformazione perduta senza procedere ad arbitrarie falsificanti ricostruzioni: *«l'attuale visione d'insieme, per chi avesse precedentemente visitato gli scavi, presenta caratteristiche profondamente diverse: al fascino romantico dell'insieme dei ruderi si sostituisce oggi un complesso di volumi modellati, variamente illuminati e più o meno trasparenti, la cui visione peraltro, dopo un primo disorientamento, può forse meglio suggerire alla fantasia dell'osservatore un quadro non lontano da ciò che poteva essere originariamente il complesso dell'imponente Villa Imperiale, se pur tradotto in termini del tutto moderni»*⁶⁷. L'alto grado di reversibilità delle opere di Minissi, risiede anche nel fatto che l'integrazione dell'unità potenziale del manufatto architettonico, anche ridotto allo stato di rovina, avviene con strutture e materiali moderni (metallo, vetro, *perspex*) quindi nettamente distinguibili, minime ma funzionali alla conservazione: *«In tutti questi casi, infatti, le parti ricostruite con i materiali di cui si parla, oltre a soddisfare integralmente l'esigenza di non occultare nessuna delle parti originali del monumento, presentano il vantaggio di differenziarsi nettamente da esse nella materia e nel tempo, evitando qualsiasi confusione o errore interpretativo e, ciò che più conta, la trasparenza del materiale tende idealmente a trasformare il restauro eseguito in una sovrapposizione grafica, realizzata nello spazio, dell'ipotesi integrativa o ricostruttiva sul Monumento»*⁶⁸.

Negli interventi prodotti dall'alleanza culturale e di intenti che si crea tra Minissi e Cesare Brandi, sono sempre presenti aspetti umanistici ("istanza psicologia", di cui parla Roberto Pane), per lo più rappresentati dalla lettura che Brandi dà del monumento e del contesto, oltre ad aspetti funzionali, laddove la modernità dell'opera di Minissi riesce ad esaudire tutte le istanze della committenza. L'opera di Minissi, laddove questo riconoscimento oggi è finalmente in corso, è sempre fondata, in prima istanza, su rigidi presupposti culturali, quindi tecnici e scientifici: *«bisogna convincersi che il restauro è indispensabile anche se la fase più indispensabile è quella di prevenzione e di controllo indefinito, ma rappresenta anche, come la medicina, una fonte di pericoli per l'opera e che, nell'azione di restauro, non si può procedere per ispirazione del momento, ma in base a conoscenze tecniche precise e ad una prassi collaudata. (...) Esami, esami, esami: non saranno mai né superflui né eccessivi prima e durante un'operazione di restauro»*⁶⁹.

Ad esempio, nella sistemazione museografica della *Maestà* di Duccio di Buoninsegna conservata presso il Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo a Siena, restaurata dall'Istituto Centrale del Restauro nel 1956, Minissi realizza nel 1961: *«un particolare condizionamento dell'aria interna il quale tenga conto più delle necessità delle opere d'arte che di quelle del pubblico (...) è stato predisposto un impianto che oltre a mantenere costante la temperatura ambiente la mantiene pura e ad un costante grado di umidificazione in relazione allo stato di conservazione della tavola e alla opere di parchettatura eseguite - dai restauratori dell'Istituto - nel retro di essa. Per i disegni e per le stoffe sono state studiate sperimentalmente delle custodie perfettamente stagne e prive di aria, realizzate massimamente in materia plastica onde evitare che possano essere attaccate da qualsiasi microrganismo. Speciali pavimenti galleggianti su sabbia compressa consentono l'annullamento, ove necessario, di ogni vibrazione trasmessa alle opere dalle strutture elastiche delle moderne costruzioni (acciaio, cemento armato)»*⁷⁰.

Da varie testimonianze raccolte (colloqui con Licia Vlad Borrelli, Dante Bernini, componenti della famiglia di Franco Minissi) emerge un rapporto ed una frequentazione quotidiana fra Minissi e Brandi, dentro e fuori l'istituto Centrale per il Restauro. Durante la mia attività di ricerca sono stati trovati presso l'Archivio Centrale dello Stato alcuni disegni preparatori di Minissi per la sistemazione museografica della restaurata *Maestà* di Duccio di Buoninsegna, come pure i fascicoli della Direzione Generale relativi agli scavi e al restauro della Villa romana del Casale, per la quale Brandi viene nominato consulente di Franco Minissi, vincitore del Concorso dell'aprile del 1956. Non sono stati al momento trovati carteggi di una corrispondenza tra i due (probabilmente inutili vista la frequentazione quotidiana), ma le ricerche compiute presso l'Istituto e pubblicate nel Bollettino dell'ICR hanno consentito di conoscere gli scritti di Brandi relativi ai vari siti archeologici siciliani oggetto di intervento da parte di Minissi.

Si evidenzia nella documentazione raccolta uno stretto rapporto, una profonda armonia di intenti e una comune sensibilità nella percezione del monumento o dell'opera d'arte. Questa armonia di intenti si riscontra in particolare nella modalità di intendere il restauro come momento operativo della conservazione finalizzato a consentire la lettura storico critica del testo architettonico, la sua protezione e fruizione attraverso la reintegrazione dell'immagine, mediante lo sviluppo della sua unità potenziale e nel delicato equilibrio che il rudere archeologico instaura con il proprio contesto paesaggistico. Integrazione che dovrà essere minima, distinguibile, reversibile al fine di non produrre un falso ideologico e soprattutto materiale. Quindi l'architettura realizzata con materiali moderni (ferro, vetro, *perspex*) che Minissi pone a fianco del rudere archeologico presso i siti della Sicilia, è la concretizzazione delle istanze conservative promosse da Brandi nei suoi scritti. Scritti che troviamo in gran parte raccolti nel testo "Sicilia mia" e che, se da un lato sono testimonianza del suo apprezzamento per l'opera di Minissi, dall'altro si esprimono contro le inutili pratiche dei ripristini e delle ricostruzioni che vengono celate sotto il nome di presunte anastilosi⁷¹.

Tra tutte ricordiamo la ricostruzione del tempio di "C" di Selinunte, eseguita dal Soprintendente alle Antichità della Sicilia Occidentale Jole Bovio Marconi tra il 1960 ed il 1965: «*in Sicilia si lavora molto: ed ecco che ad un certo punto è sembrato che non ci fosse opera più utile da intraprendere, che di rialzare un tempio di Selinunte (...) nessuno può credere che le colonne atterrate del Tempio E, una volta rialzate, si estolleranno come quelle dei templi di Agrigento (...). Per chi sa lo spettacolo immane rappresentato dai cumuli ciclopici dei Templi di Selinunte, non ci vuol molto a riconoscere che nessuna ricostruzione al mondo potrà mai equivalere a quella che fantomaticamente risorgeva nella mente di ognuno, da rovine così leggibili, così chiare, nei blocchi enormi, nei capitelli grandi come cupole. Il tempio E di Selinunte non ritornerà mai com'era (...) dopo questa costosa e inutile impresa*»⁷².

Questo rappresenta uno degli aspetti forse più conservativi del pensiero di Brandi, mutuato anche dalle riflessioni di Longhi, per cui la rovina deve continuare a essere percepita e vissuta come rovina, a noi solo il compito di conservarla così come ci è stata consegnata dalla storia; ogni operazione riconfigurativa eseguita con materiali tradizionali e che non intenda reversibile il processo costruttivo, genererà solo falsi, inutili, ingannevoli e antistorici ripristini.

In questo senso il progetto definitivo per le coperture della Villa romana del Casale, approvato dal Consiglio Superiore, risponde all'esigenza di conservare *in situ* i mosaici, proteggendoli dagli agenti atmosferici ed evitando di camminarvi sopra. Suggerisce la terza dimensione dell'antica Villa romana utilizzando materiali distinguibili, in modo da non ottenere un falso storico-artistico, oltre che trasparenti, per non diminuire la solarità del luogo, materia anch'essa appartenente alle prerogative del celebre sito. Integra l'immagine come atto critico proponendo un'ipotesi ricostruttiva che non intacca l'autenticità della preesistenza.

La soluzione concepita da Brandi e Minissi possiede un ulteriore fondamento etico ovvero quello di non volersi imporre come soluzione definitiva nei confronti della rovina, la cui percezione deve essere mantenuta come stimolo all'immaginazione, alla conoscenza, alla creatività del singolo fruitore. Scrive Torsello: «*sappiamo quanto le rovine di un edificio, i resti di vecchie fortificazioni o una qualunque costruzione ferita dal tempo riescano ad accendere la nostra curiosità, provocando un'istintiva sollecitazione a ricostruire con l'immaginazione l'integrità perduta. (...) Al cospetto dell'aggrovigliato intreccio di palinsesti è quasi impossibile sottrarsi al giuoco delle ricostruzioni mentali che coinvolgono immaginazione e pensiero, logica e fantasia, cultura e creatività. (...) L'esercizio critico e interpretativo deve sempre potersi rinnovare*»¹⁵.

In questo senso Brandi legittima la presenza di forme e materiali moderni, in quanto distinguibili, minime, reversibili e funzionali agli scopi museografici di godimento e fruizione dei manufatti e apparati antichi, nell'ambito del restauro preventivo. La legittima laddove, risolvendo l'incomunicabilità tra antico e nuovo, che sta nell'analisi dei diversi valori spaziali, l'architetto abbia comunque una profonda preparazione culturale storico-critica e tecnico-

scientifica: *«l'architettura moderna ha tutto il diritto di essere considerata un'arte, e non è questo il caso di procedere a dimostrazioni, proprio perché quel che conta, non è la dimostrazione, ma il convincimento che, se formatosi nel critico d'arte, fa di questo l'alleato naturale dell'architetto, e deve, dell'architetto, fare l'alleato del critico d'arte»*⁷³.

Secondo questa visione il rapporto tra Brandi e Minissi deve essere considerato come un'alleanza, feconda per la coerenza ed il valore didascalico delle realizzazioni, che li vedono entrambi protagonisti, per il restauro e la musealizzazione dei più importanti siti archeologici della Sicilia. Minissi sembra abbia indicato a noi architetti come tradurre in pratica quei concetti e postulati della *Teoria del Restauro* di Brandi che posseggono un alto e riconosciuto valore culturale ed etico, soprattutto se rivisti di fronte alla odierna e più evoluta coscienza conservativa. Lo stesso Marco Dezzi Bardeschi, paladino della pura conservazione, accosta nel restauro del Tempio Duomo di Pozzuoli materiali quali vetro e acciaio inossidabile, sulla scorta dei noti precedenti che rimangono esemplificazione di come sia sempre possibile accostare alla materia antica nuovi materiali e nuove strutture. Ciò sempre nell'esigenza che l'integrazione sia distinguibile, minima, reversibile, in modo da non trarre nessuno in errore e da apparire come opera del proprio tempo: *«l'integrazione dell'ambiente mediante falsi storici è una inammissibile rinuncia a ricercare quel già citato raccordo spaziale che dovrebbe dimostrare la consapevolezza critica dell'epoca in cui l'intervento si è prodotto»*⁷⁴.

NOTE

¹ 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, p. 143.

² C. Brandi, *Carmine o della pittura*, Roma 1945.

³ M. I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Fiesole 1998.

⁴ C. Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1, 1950, pp. 5-12.

⁵ 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.

⁶ C. Brandi, *Sulla filosofia di Sartre*, in "L'immagine", 1947, n. 4, pp. 197-216.

⁷ Brandi definisce il restauro, in rapporto diretto con il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale, come: «il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro». C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, p. 6.

⁸ Scrive Luigi Russo: «Indubbiamente la dottrina crociata rappresenta il presupposto teorico, l'antefatto teoretico dell'estetica brandiana. 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.

⁹ C. Brandi, *Elicona I. Carmine o della pittura*, Roma 1992.

¹⁰ M. I. Catalano, *Brandi...*, p. 38.

¹¹ 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, p. 100-110; M. I. Calvano, *Avvio allo "montaggio" della teoria di Cesare Brandi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", nuova serie, n. 8-9, Roma 2004, pp. 102-128; M. I. Calvano, *Brandi e il restauro. Percorsi del Pensiero*, Fiesole (FI) 1998, p. 17.

¹² R. Longhi, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, in "La Critica d'Arte", 1940, pp. 121-128; L. Roberto, *Restauro*, in "La Critica d'Arte", 1940, pp. 121-128.

¹³ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, G. Urbani e J. Raspi Serra, Roma 1963.

¹⁴ M. I. Catalano, *Brandi...*, p. 33.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musée d'Art, conférence internationale d'études*, Madrid 1934, organizzata dall'Institut International de Coopération Intellectuelle, Madrid 1935.

¹⁷ C. Brandi, *Come un'autobiografia. Pagine scelte*, V. Rubiu (a cura di), Roma 1998, pp. 191-193.

¹⁸ Ricordiamo, tra le tante, la relazione di Roberto Longhi, nell'ambito del Convegno dei Soprintendenti del 1938 in cui egli affronta proprio il problema delle Guide dei Musei e Gallerie d'Italia e indicava la necessità della redazione di cataloghi critici. R. Longhi, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, Relazione al Convegno dei Soprintendenti, in "Le Arti", Roma 1938.

¹⁹ Ancora prima della conoscenza del testo di R. Arnheim "Art and visual perception" (California 1957) e della *Gestaltpsychology*, Brandi studia lo spazio della visione e percezione dell'opera d'arte ribadendo in più occasioni come la delicata configurazione del rapporto tra opera e immediato contesto sia da considerarsi un problema strettamente architettonico e non artistico, ovvero pittorico nel caso in cui si riferisca alle cornici.

²⁰ C. Brandi, *Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena*, catalogo a cura di Cesare Brandi, Roma 1942.

²¹ Archivio fotografico dell'Istituto Centrale del Restauro, C. Brandi, *Lavori in corso nell'Istituto Centrale del Restauro*, Roma 1941.

²² Nulla doveva interferire con la lettura e percezione dell'opera, assoluta protagonista laddove perfino i cartellini esplicativi dovevano essere trasparenti. Questo punto di arrivo che potremmo definire un estremismo dell'applicazione delle discipline museografiche, è fortemente influenzato da alcuni passaggi della "Critica del Giudizio" di Kant e da embrionali riflessioni sul problema della percezione e della *Gestalt*. Le caratteristiche e il funzionamento della sala vengono descritte nel testo, rintracciato da Maria Ida Catalano presso l'Archivio fotografico dell'Istituto Centrale del Restauro dal titolo: *Lavori in corso nell'Istituto Centrale del Restauro*, Roma 1941.

- ²³ M. I. Catalano, *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la «Sala delle Mostre»*, in Andaloro M. (a cura di), *op. cit.*, pp. 179-197.
- ²⁴ G. C. Argan, C. Brandi, *Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York*, in "Le Arti", XVIII 1940, pp. 270-274.
- ²⁵ C. Brandi, *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 36, 1958, pp. 143-148.
- ²⁶ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico, artistici e ambientali. Restauro e musealizzazione*, Roma 1978, p. 9.
- ²⁷ M. C. Mazzi, «*Museografia come restauro preventivo*», in Andaloro M. (a cura di), *op. cit.*, pp. 199-213.
- ²⁸ G. C. Argan, *Renouveau des musées in Italie*, in "Museum", 1952, pp. 156-164.
- ²⁹ G. C. Argan, *op. cit.*, p. 160; Cfr. M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia tra disfatta e rivincita*, in L. Manganato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Milano 1982, pp. 149-170.
- ³⁰ C. Brandi, *Lo spazio dell'opera d'arte*, in C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, pp. 49-51
- ³¹ 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. 2, 1950, pp. 65-68; M. Santini, *Luce naturale e luce artificiale in relazione alle opere d'arte*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 16, 1953, pp. 189-197. Fin dal 1949, l'ICOM aveva compiuto uno studio delle moderne sorgenti di luce artificiale, cfr. P. Eeckout, *Natural and artificial lighting at the Museum voor Schone Kunsten, Ghent*, in "Museum", V, 1952, pp. 28-39.
- ³² Ibidem.
- ³³ Notizie tratte dall'Archivio dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. Cfr. M. C. Mazzi, *op. cit.*, p. 206.
- ³⁴ Cfr. M. I. Calvano, *op. cit.*, p. 118; Colloquio telefonico dell'autrice con Licia Vlad Borrelli, febbraio 2008.
- ³⁵ Cfr., M. C. Mazzi, *op. cit.*, p. 207.
- ³⁶ Ivi, p. 120.
- ³⁷ Ricordiamo gli articoli pubblicati sul Bollettino relativamente i lavori di restauro e musealizzazione svolti per le Porte scolpite della città Ittita di Karatepè, per le Mura di Capo Soprano a Gela e per il Teatro greco di Eraclea Minoa, tutti lavori per i quali Minissi, funzionario dell'Istituto viene chiamato a realizzare opere di musealizzazione *in situ*. Cfr. M. Cagiano De Azevedo, *La policromia dei rilievi di Azitawandiya (Karatepè)*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 11-12, 1952, pp. 37-41; *Notiziario. Restauri alle sculture ittite di Karatepè*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1953, pp. 50 sgg; S. Liberti, *Consolidamento dei materiali da costruzione di monumenti antichi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 21 - 22, Roma 1955, pp. 43-70;
- ³⁸ C. Brandi, *I problemi di un museo*, in "Cronache", 11 gennaio 1955.
- ³⁹ C. Brandi, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1956, p. 90
- ⁴⁰ C. Brandi, *Alleanza in nome dell'arte*, in "Corriere della sera", 14 marzo 1969.
- ⁴¹ La nuova Carta Italiana del Restauro, sebbene già all'epoca in parte formulata da Brandi, verrà emanata con circolare n. 117 del 6 aprile 1972 dal Ministero della Pubblica Istruzione.
- ⁴² Ibidem, oggi in M. Capati (a cura di), *Il patrimonio insidiato, scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, Roma 2001, pp. 439-441.
- ⁴³ F. Minissi, *Il museo negli anni '80*, Roma 1983, p. 15.
- ⁴⁴ Laddove Brandi lo intende anche come «*tutela, rimozione di pericoli ed ostacoli al godimento dell'opera come immagine e come fatto storico, assicurazione di condizioni ambientali favorevoli*». Cfr. C. Brandi, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1956, pp. 87-92.
- ⁴⁵ F. Minissi, *op. cit.*, p. 27.
- ⁴⁶ C. Brandi, *Togliere...*, p. 128.
- ⁴⁷ C. Brandi, *Sicilia mia*, Palermo 1989, p. 19.
- ⁴⁸ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, p. 77 sgg.
- ⁴⁹ Ibidem.
- ⁵⁰ Ibidem.
- ⁵¹ F. Minissi, *op. cit.*, p. 82-83.
- ⁵² F. Minissi, *Perché e come proteggere i siti archeologici*, in "Restauro", n. 90, 1987, pp. 78-85.
- ⁵³ 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, oggi in M. Capati (a cura di), *op. cit.*, pp. 364-367.
- ⁵⁴ Ibidem.
- ⁵⁵ C. Brandi, *Teoria...*, p. 12.
- ⁵⁶ F. Minissi, *Conservazione...*, p. 35.

- ⁵⁷ C. Brandi, *Archeologia siciliana*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 27-28, 1957, pp. 93-100: oggi in C. Brandi, *Sicilia...*, pp. 159.
- ⁵⁸ Sull’argomento confronta il relativo capitolo della tesi nella parte terza. F. Minissi, *Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione di Monumenti*, in ICOMOS, *Il monumento per l’uomo*, Atti del II Congresso Internazionale sul Restauro, 25-31 maggio Venezia 1964, Padova 1971.
- ⁵⁹ C. Brandi, *Il ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 2, 1950, pp. 3-9; ripubblicato in *Teoria*, pp. 41-48.
- ⁶⁰ C. Brandi, *Perché il capolavoro sia eterno, non sia eterno il ritocco*, in “Corriere della Sera, 6 aprile 1983, nella rubrica “Commenti e opinioni”; C. Brandi, *Il restauro preventivo*, in M. Cordaro (a cura di), *Il restauro, teoria e pratica*, Roma 2005, pp. 293-295
- ⁶¹ 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, 25-31 maggio, Venezia 1964; in F. Minissi, *Note sul restauro dei monumenti e sull’architettura dei musei*, Roma 1974, pp. 11-13.
- ⁶² F. Minissi, *Conservazione...*, p. 85.
- ⁶³ R. Arnheim, *Il potere del centro*, Torino 1984; R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, California 1957, (trad. it.) Milano 1981.
- ⁶⁴ L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bologna 1960.
- ⁶⁵ F. Minissi, *Protezione dei mosaici pavimentali della Villa romana del Casale in Piazza Armerina (Enna)*, ACS, Archivi privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 5, p. 1.
- ⁶⁶ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, p. 17.
- ⁶⁷ F. Minissi, *Protezione...*, p. 2.
- ⁶⁸ F. Minissi, *Applicazione ...*, p. 11.
- ⁶⁹ C. Brandi, *Perché il capolavoro...*, p. 295.
- ⁷⁰ F. Minissi, *Museo – Organizzazione e Architettura*, voce “Museo”(XXIV), p. 113, pubblicata in Enciclopedia Italiana, 3° appendice, 1961.
- ⁷¹ «Le preferenze di Brandi sono testimoniate dal suo apprezzamento per l’opera di Franco Minissi in Sicilia, a partire dalla protezione delle mura greche di Capo Soprano fino alla sistemazione della villa di Piazza Armerina (soluzione integralmente moderna e integralmente modesta), oggi per lo più in fase di presuntuosa e avventata de-restaurazione». Cfr. G. Carbonara, *Brandi e il restauro architettonico oggi*, in M. Andaloro, *op. cit.*, pp. 225-238.
- ⁷² C. Brandi, *Archeologia...*, pp. 145-165.
- ⁷³ C. Brandi, *Ancora e sempre del vecchio e del nuovo nelle antiche città italiane*, in “Terzo programma”, 1956; oggi in Capati (a cura di), *op. cit.*, pp. 26-31.
- ⁷⁴ F. Minissi, *Conservazione...*, pp. 42-43.

***Rapporti con Carlo Ludovico Ragghianti e con Giulio Carlo Argan:
dal museo come "luogo" ai processi di musealizzazione dentro e fuori dal museo***

La tematica della conservazione dei beni storici, artistici e ambientali può considerarsi al centro del dibattito politico, sociale ed economico che dal dopoguerra ad oggi ha coinvolto nel tempo sempre più attori e operatori, appartenenti non solo all'area disciplinare del restauro ma provenienti anche da vari altri ambiti ad essa pertinenti. Già a partire dal primo dopoguerra è stato affermato che, affinché le attività di tutela e restauro si concretizzassero in un'azione costante, diffusa a tutto il patrimonio culturale e regolata dai principi stabiliti nelle Carte del Restauro, esse dovessero essere estese dal monumento all'ambiente circostante¹, ma soprattutto dovessero essere attuate in maniera da coinvolgere la collettività, informandola ed educandola a conoscere e riconoscere il valore di patrimonio comune dei beni da tutelare e restaurare.

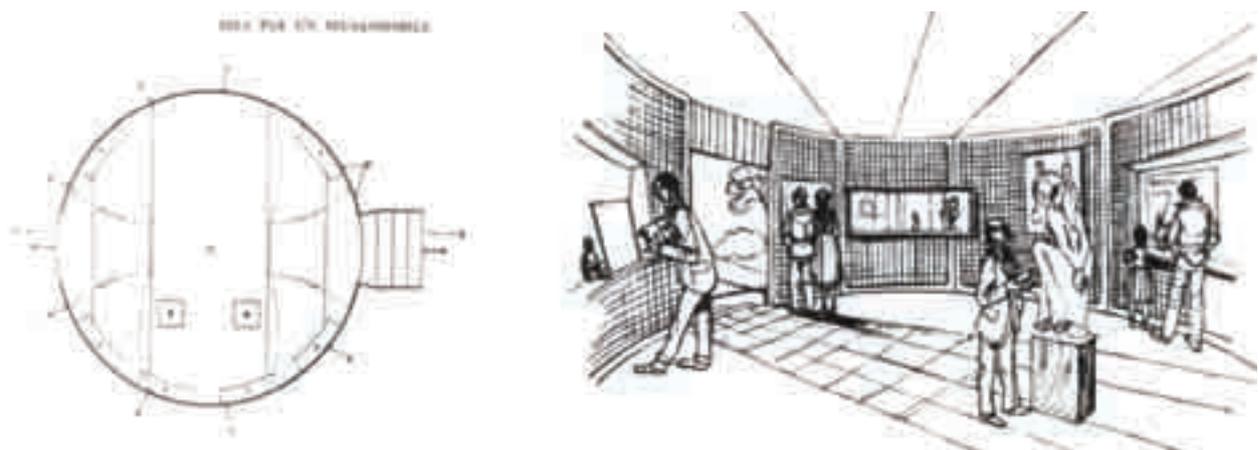
Un evento in particolare accomuna i protagonisti della nostra vicenda ovvero la nomina di Carlo Ludovico Ragghianti a Sottosegretario con delega alle Belle Arti e Spettacolo, per volere di Ferruccio Parri, appartenente al Partito d'Azione e Ministro del Governo di ricostruzione nel 1945. Ragghianti chiamò vicino a sé Bruno Zevi, Roberto Calandra, Enrico Tedeschi e Franco Minissi; con essi condivide l'idea di una ricostruzione del Paese basata sul rapporto dialettico tra cultura e sviluppo e la volontà di intraprendere un'azione militante per la salvaguardia del patrimonio storico-artistico e ambientale. Per Ragghianti questo fu il primo e unico incarico governativo. Ricordiamo che lo stesso Zevi si è sempre dichiarato allievo di Ragghianti e che tra i due, oltre a una stima reciproca, esisteva una collaborazione intellettuale che si esplicitava negli scritti pubblicati in alcune riviste, tra cui ad esempio "SeleARTE", nata in occasione di un incontro tra Adriano Olivetti e Ragghianti, «*rivista di cultura, selezione, informazione artistica internazionale per un'ampia e consapevole partecipazione del pubblico che ha un ruolo decisivo nel dibattito sulla tutela del patrimonio artistico*»².

Entrambi, contro ogni ripristino in stile ed ogni ambientamento, affermavano la legittimità della presenza dell'architettura moderna per la ricostruzione dei centri storici danneggiati dal conflitto bellico e sostenevano che, per quanto riguardava la progettazione dei restauri architettonici, si facesse riferimento ad un corpo di studiosi, come ad esempio quello formatosi all'interno dell'Istituto Centrale del Restauro che, a fianco dei soprintendenti, vigilasse e approvasse i lavori di restauro. Lavori che avrebbero dovuto essere condotti con tecniche e forme del proprio tempo e che per questo andavano affidati ai migliori architetti moderni e non a quelli che Zevi definisce: «*i falliti della professione, incapaci perfino di imitare l'architettura antica*»³. A questo proposito è nota la polemica che vede contrapporsi il pensiero di Cesare Brandi alle idee di Bruno Zevi che, insieme con Roberto Pane, Giulio Carlo Argan, Giuseppe Pagano, Agnoldomenico Pica, Carlo Ludovico Ragghianti, Ranuccio Bianchi Bandinelli e Giuseppe Bottai, definiva il "ripristino in stile" un atto immorale mentre era favorevole alla possibilità di inserire, nel tessuto dei centri antichi, un'architettura moderna di qualità. Brandi negava invece la possibile convivenza tra antico e nuovo nei centri storici: «*l'imperativo della conservazione dell'aspetto storico delle città antiche non può essere interpretato come una forma retriva di conservatorismo né come una forma retriva di insensibilità all'arte moderna (...) l'argomentazione della incomunicabilità del vecchio con il nuovo sta nell'analisi dei valori spaziali insiti nel vecchio e nel nuovo*»⁴.

Oltre ad essere attivo nell'ambito della tutela dei beni culturali, storico, artistici e ambientali⁵, Ragghianti nella sua attività didattica costringeva i suoi allievi ad un'azione critica obbligatoria che consisteva nell'imparare a "saper vedere" l'opera d'arte, ragionando sull'immagine dell'oggetto che veniva percepita, per educare gli allievi alla comunicazione visiva ed al "linguaggio figurativo". A Ragghianti si deve una sorta di rivoluzione negli studi storico artistici e l'attivazione accademica di insegnamenti tra cui quello di Museologia, quando nel 1948 subentra a Marangoni nella cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa. Ricordiamo che dal 1970 Carlo Ludovico

Ragghianti chiama Franco Minissi (che nel frattempo era divenuto grazie all'esperienza professionale uno dei massimi esperti del settore) per l'insegnamento di "Museologia" a Firenze, presso l'Università Internazionale dell'Arte, nell'ambito del Corso I "Architettura dei musei"⁶. Lo stesso Minissi descrive il ruolo di alta specializzazione svolto dall'Università Internazionale dell'Arte di Firenze: «al di fuori dell'ordinamento universitario statale un ruolo di grande rilievo a livello internazionale viene svolto dal Centro per la Museologia dell'Università internazionale dell'Arte di Firenze che Carlo Ludovico Ragghianti ha creato fin dal 1968 e che con i suoi Corsi, altamente specialistici, attua i seguenti scopi: promuove ed effettua ricerche scientifiche e tecniche ed attività sperimentali ed operative rivolte alla conoscenza, comprensione e comunicazione delle opere d'arte, alla loro conservazione, e alla loro presentazione negli ambienti originari, in musei o in altre condizioni funzionali. Si dedica mediante gli organi di ricerca, laboratori e corsi, alla formazione e alla specializzazione di studiosi, esperti e tecnici che intendano dedicarsi alle funzioni ed ai compiti necessari, in ogni paese, alla preservazione e alla trasmissione dei beni artistici, in un contesto di consapevolezza culturale e sociale»⁷. E' interessante sottolineare come Ragghianti e Minissi condividessero il progetto di realizzare, in accordo con gli enti locali dei centri minori, mostre periodiche di alcune selezionate opere d'arte di artisti contemporanei, quali Ensor, Fattori, Bartolini, Carrà, Moranti, De Chirico, mostre pensate come strumento di diffusione di cultura e per la crescita civile e morale delle popolazioni locali. Ad una iniziativa analoga, che lo stesso Ragghianti definiva di "Arte Mobile", Minissi dedica il progetto per un "museo-mobile" nel 1955. L'idea di progetto di Franco Minissi, realizzata con la collaborazione di Corrado Maltese, era quella di costituire una vera e propria "unità didattica mobile" che attraverso mostre inerenti le diverse epoche storiche di un determinato territorio, potesse diffondere fra i cittadini la conoscenza del proprio patrimonio storico artistico, risvegliando in loro il desiderio di avvicinarsi al "museo inteso come scuola", luogo di educazione civile e di formazione dell'identità individuale.

Per quanto invece riguarda il museo inteso quale "luogo" dove godere delle opere d'arte e di storia, Minissi, afferma estendendo poi queste considerazioni all'ambito dei beni immobili con i relativi apparati decorativi: «in tali "allestimenti museografici" non si è tenuto nel debito conto un fatto fondamentale estremamente importante indicato da Ragghianti e cioè che le opere d'arte debbono essere osservate nelle precise "condizioni" stabilite dall'autore, che sono poi le condizioni indispensabili per una loro corretta comprensione»⁸.



1955. Progetto di Franco Minissi per un "museo-mobile". Il progetto prevedeva la costruzione di un autoarticolato composto di due elementi della lunghezza ciascuno di 6,00x2,30 metri che, mediante un movimento di rotazione di 90 gradi sul telaio delle ruote e l'opportuna apertura delle pareti longitudinali, si trasformava in un vano circolare di 6,00 metri di diametro. La copertura e il piano del pavimento si ottenevano mediante l'incernieramento di piani sagomati ai piani di chiusura superiore e inferiore del cassone rotante. I vani erano previsti autonomi o accoppiati e per ognuno si otteneva una superficie utile di esposizione di circa 43 mq. Le pareti erano previste con superficie esterna in metallo leggero (lega di alluminio) e interna in rete metallica per consentire l'aggancio degli elementi per l'esposizione (foto da D. Bernini, *Colloqui con Franco Minissi sul museo*, Roma 1998, p. 120).

Da Ragghianti Franco Minissi aveva appreso che, dai manufatti archeologici alle opere d'arte, l'importanza del contesto risiede proprio nel suo comporsi come custode dei significati e dei valori insiti nell'opera, significati e valori che l'atto di restauro deve trasmettere alle generazioni future.

Se tale contesto è perduto, come avviene frequentemente per le opere mobili, allora starà compito dell'architetto museografo, sulla base degli studi del museologo (curatore dell'ordinamento scientifico delle raccolte), ricreare le condizioni originarie per la fruizione dell'opera e l'evidenziazione delle valenze didascaliche. Ragghianti, che di fatto per primo istituisce in Italia un Corso di Museologia, ritiene che tale disciplina formi: «*non solo una professione dedicata ai problemi tecnici e funzionali dei musei, ma in quanto strumento, o almeno possibile strumento di ricerca, di attività e di educazione critica, ritenendo che, al limite la museologia come mezzo di comprensione delle opere d'arte non differisca sostanzialmente dalla critica, pur se sia una critica in azione piuttosto che una critica verbale*»⁹. Questa citazione viene riportata per chiarire il fatto che Ragghianti denomina con il termine "Museologia" la disciplina che in seguito verrà denominata "Museografia" riferendosi invece la prima a quanto attiene all'ordinamento scientifico del museo e come tale prerogativa del Soprintendente ai Musei e Gallerie o del direttore del museo, archeologo o storico dell'arte.

L'esigenza di una totale revisione del "sistema musealistico", affinché fosse superato il collezionismo elitario e diventasse uno strumento di attualizzazione e di diffusione di cultura anche per i non specialisti, è oggetto di dibattito a livello internazionale, soprattutto all'interno dell'ICOM (International Council of Museum, istituito in Italia dal 1948) organo dell'UNESCO. Si pensa ad un museo che non è costituito solo da sale espositive ma anche da *auditorium*, sale conferenze, sale per mostre temporanee, sale per spettacolo e concerti, ecc. È questo il punto di arrivo di quel processo di democratizzazione della cultura, che secondo Tomàs Maldonado inizia con la rivoluzione francese e l'illuminismo nell'intento di rendere fruibili a vasti settori popolari, non necessariamente specializzati, gli oggetti confiscati nelle residenze nobiliari. Il museo sarà dunque "vivo" laddove riuscirà a trasmettere l'eredità culturale di cui è depositario, attraverso espedienti tecnici o di natura appunto museografica¹⁰. Argan denuncia come i musei italiani del tempo, sebbene ricchi di opere d'arte, siano in realtà poveri di investimenti e come ciò abbia comportato la perdita o nella maggior parte dei casi l'assenza della funzione didattica e scientifica: infatti solo in pochi casi l'esigenza che si presentava nel dopoguerra di realizzare una nuova idea di museo, partendo dal pretesto della ricostruzione post bellica, si era tradotta in concrete realizzazioni.

Minissi individua a tal proposito le realizzazioni che esemplificano tale nuova concezione e che erano state realizzate a partire dal dopoguerra in Italia: «*l'arduo problema di procedere ad una nuova, razionale e critica presentazione delle opere secondo le migliori condizioni di visibilità, senza peraltro alterare minimamente i caratteri architettonici del monumento che le ospita, è stato tuttavia affrontato e lodevolmente risolto nel Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte a Napoli (1957), nel Museo nazionale di Villa Giulia a Roma (1955-60), nel Museo archeologico di Gela (1958), nel Museo del Castello sforzesco a Milano, nella Pinacoteca di Palazzo Bianco a Genova, nella Galleria nazionale di palazzo Abatellis a Palermo (1954), nel Museo nazionale di Palazzo Ferretti a Ancona (1958), nel Museo nazionale del castello dell'Aquila (1955), nel Museo di San Matteo a Pisa, nel Museo di palazzo Bellomo a Siracusa (1958)*»¹¹. Oltre a se stesso, Minissi indica come autori ed interpreti di questa nuova concezione moderna del museo architetti quali Piero Sanpaolesi, Carlo Scarpa, Franco Albini, Ignazio Gardella ed Ezio Bruno De Felice¹². Secondo Minissi la modernità di queste realizzazioni consiste nel cercare di rinnovare il ruolo del museo, da istituzione che si configura come "reggia delle belle arti" (Ragghianti) a «*strumento insostituibile di promozione culturale e di educazione permanente della società*»¹³.

Minissi sottolinea l'importanza del necessario passaggio da una "conservazione passiva" ad una "conservazione attiva" all'interno dei musei, soprattutto per quelle opere che, per

esigenze conservative, sono state ivi trasferite dal contesto originario. Tali opere «*per quelle operazioni definite da Brandi “restauro preventivo”, pur perdendo con tale trasferimento la loro funzione originaria, vengono ad assumere la fisionomia di documenti storici ed artistici destinati a trasmettere un messaggio culturale di perenne attualità*»¹⁴. Franco Minissi individua una precisa equivalenza tra “musealizzazione” e “conservazione attiva”, da cui deriva che l’impegno di: «*chi gestisce il patrimonio a rifiutare ogni e qualsiasi incolto ricorso a falsi storici e finalizzare, al contrario, ogni intervento alla messa in valore delle caratteristiche proprie e originarie delle preesistenze conservate differenziando inequivocabilmente, con linguaggio attuale, le inevitabili integrazioni e risarcimenti. Metodo questo seguito nel campo della moderna museografia e che, se pur continuamente arricchito continua a far capo a quanto affermato da Brandi nella sua già citata definizione del museo, nel quale “il raccordo spaziale tra queste opere (quelle raccolte nel museo) ed il luogo architettonico (il museo) darà appunto la misura della consapevolezza critica dell’epoca che quel luogo architettonico produce”*»¹⁵. Si pone quindi l’esigenza di rendere il museo un luogo preposto alla comunicazione dell’arte e infatti, come afferma Ragghianti: «*chi abbia responsabilità d’anime, come il critico che non sia uno studioso specialista o il direttore di museo da auspicare sempre critico e non unicamente funzionario conservativo, deve proporsi con decisione il problema di aprire alla comprensione individuale e sociale i prodotti espressivi o intellettuali collocati in raccolte destinate al pubblico*»¹⁶. Questa frase viene citata da Minissi poiché esprime: «*un concetto fondamentale che può essere esteso a tutti i musei. In questa affermazione è schematicamente riassunto quanto riteniamo di voler approfondire limitando il problema del processo di musealizzazione al patrimonio archeologico*»¹⁷.

Compito del museografo, di cui Minissi a partire dalla seconda metà del Novecento, può essere considerato tra i professionisti con maggiore esperienza, circoscrivendo il problema della conservazione al processo di musealizzazione di ciò che si conserva, sarà quello di: «*predisporre nel museo condizioni necessarie e sufficienti perché il processo della comprensione possa avviarsi e svolgersi con aderente obbedienza alle opere d’arte, ai loro modi di esistere e di agire sugli spettatori interroganti*»¹⁸. Le tecniche museografiche, oltre al risolvere i problemi conservativi, devono predisporre le migliori condizioni che consentano sia la visione e la comunicazione delle opere esposte dentro il museo, sia la fruizione delle preesistenze monumentali fuori dal museo. Ciò può avvenire, ritiene Minissi, solo grazie alla preparazione scientifica degli ordinatori museologi, alle capacità e alla preparazione culturale e tecnico-scientifica degli architetti museografi ed anche grazie alle più avanzate tecnologie, da impiegare in maniera da rispettare quanto stabilito dall’articolo 9 nella Carta Italiana del Restauro del 1932 e nelle successive Istruzioni del 1938¹⁹. Ancora una volta, come già sottolineato da Brandi, si ripropone il problema della collocazione spaziale, che dà la misura della distanza critica e visiva che deve poter consentire la corretta lettura dei significati dell’opera d’arte e del monumento. Non a caso anche Ragghianti affronta le tematiche della *Gestalpsychologie* nel suo testo “Arte, fare, vedere” del 1974, quando afferma: «*i musei odierni, sia quelli ereditati dalle tradizioni e soprattutto dalla cultura sociale dell’Ottocento, sia quelli progettati e costruiti nel nostro secolo, non rispondono in generale a quella che dovrebbe essere la loro esigenza fondamentale o primaria, di essere strumenti di comprensione delle opere d’arte, cioè non svolgono la loro funzione educativa di carattere pubblico*»²⁰. Ragghianti riteneva ancora che la vera esperienza dell’arte, quella che porta alla conoscenza, dovesse essere compiuta solo a contatto con gli originali e autografi e non con le loro riproduzioni, riportando così sul piano etico la necessità di “musealizzare” la materia autentica e non il suo simulacro poiché ciò costituisce un falso ideologico e materiale²¹. Sebbene egli ritenesse importante l’impegno dell’UNESCO che dal 1946 organizzava mostre itineranti in Europa e nel mondo, esponendo riproduzioni di opere d’arte selezionate, tuttavia affermava che la riproduzione non sarà mai un equivalente dell’oggetto perché: «*le riproduzioni differiscono dagli originali per misure, per abbreviazioni o*

sommarietà, per mancanza o per deficienza di stratificazione cromatica o di animazione luminosa»²².

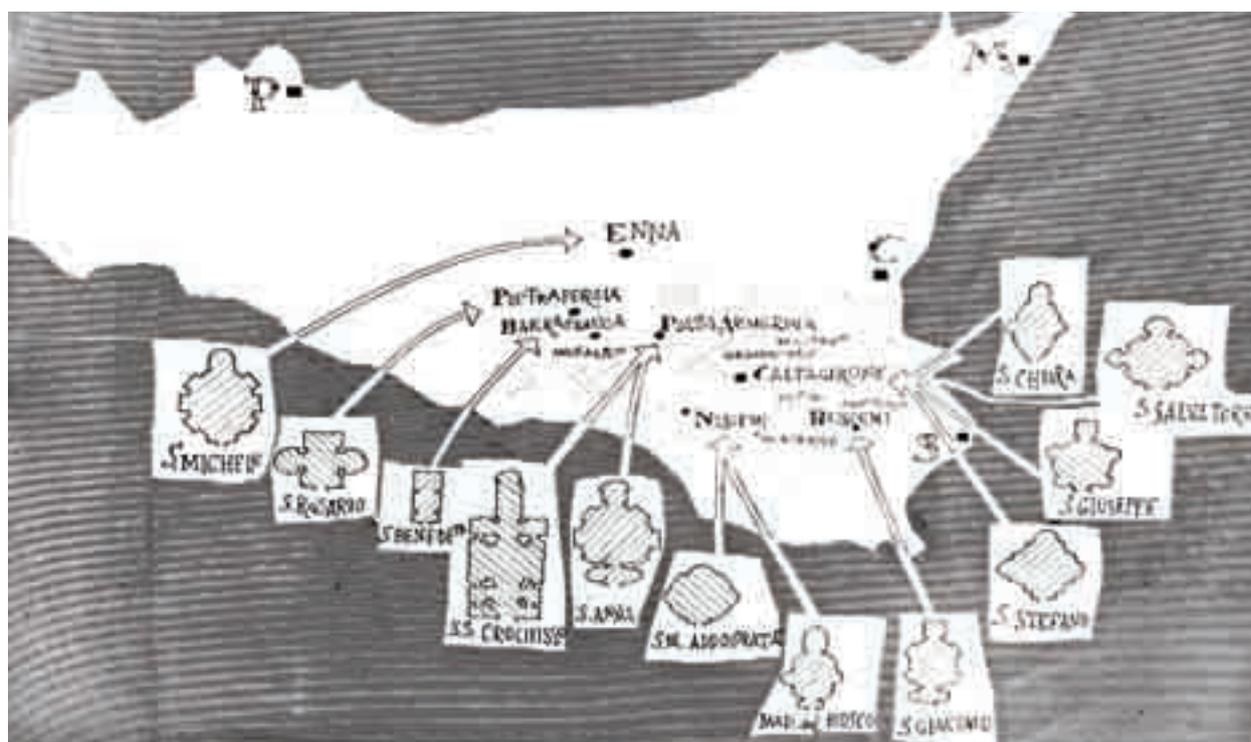
Ragghianti apprezzava l'opera di Minissi, dentro e fuori dal museo, in quanto moderna e distinguibile anche nell'uso di materiali e tecniche. Per questo motivo lo aveva chiamato ad insegnare presso l'Università Internazionale dell'Arte, in quanto la sua opera di musealizzazione svolta dentro e fuori dal museo era volta a creare organismi o strutture funzionali, strumenti di comprensione delle opere d'arte da collocare nel contenitore "museo" o era volta a valorizzare le opere già predisposte dalla storia nel loro contesto di appartenenza. Dietro la nuova concezione e funzione del museo, frutto della cultura artistica ed estetica italiana maturata a partire dagli anni '30 del Novecento, è possibile individuare la validità della lezione di Marangoni, maestro di Ragghianti che insegna a guardare l'opera d'arte: *«la prima museografia che si possa dire informata dal cosciente criterio di essere concepita e realizzata in funzione della complessità formale delle opere, e non quindi in generale o in astratto, ma caso per caso delle opere componenti un museo e destinate all'esposizione, si espande in Italia dopo il 1945, con Franco Albini a Genova (...) e con Carlo Scarpa a Venezia, con i BBPR, Gardella e molti altri»²³.*

Questi presupposti culturali hanno trovato applicazione nelle realizzazioni di Minissi, per le quali Ragghianti così si esprime: *«un raccoglimento, una condensazione d'attenzione sulle opere sono stati talora ottenuti articolando gli ambienti (...) o manovrando negli spazi coi pieni, i vuoti, i corpi d'ombra e di luce a contrasto, i trasparenti composti e diramati, come ha fatto Minissi in molte ardue raccolte archeologiche, ottenendo una grande ricchezza di qualificazioni attive (...) ciò che bisogna evitare è ogni sovrappiombamento, e così ogni assorbimento delle opere artistiche in un gusto soggettivo, degradandole o alterandole»²⁴.*

Proprio nella concezione di come debba essere un museo secondo Ragghianti troviamo le ragioni della sua vicinanza a Minissi, se pensiamo ad esempio ai musei di Siracusa, di Caltanissetta, di Ragusa e tanti altri ancora realizzati da quest'ultimo; troviamo ancora le ragioni della sua vicinanza agli altri personaggi che chiama vicino a sé durante l'esperienza del Sottosegretariato alle Belle Arti e Spettacolo (1945), tra cui lo stesso Bruno Zevi: *«il museo ideale è per me una struttura non inamovibile, non predeterminata ma flessibile, elastica, articolabile nelle quattro dimensioni (superfici in altezza e in larghezza, spazi in profondità, tempi di percorso visivo), una struttura o se si vuole un'antistruttura nella quale, oltre naturalmente agli spazi di passaggio e agli spazi di sosta e di servizio, ogni opera d'arte abbia il suo proprio ambiente, nel senso già chiarito di spazio esterno, cioè sia collocata per l'osservatore nelle stesse e medesime condizioni di visibilità stabilite per essa dall'autore (...) descritto da Bruno Zevi come una "scuola da inventare ogni giorno"»²⁵.*

L'esigenza di partire dalle raccolte e di realizzare gli appartati museografici in base alle esigenze degli ordinamenti scientifici, viene condivisa e realizzata da Minissi, il quale ritiene che: *«il concetto della flessibilità, della scomponibilità e articolazione dello spazio architettonico del grande contenitore definito primario è una caratteristica fondamentale da attribuire all'organismo architettonico del museo»²⁶.* Minissi per questo motivo ritiene che non esista un'architettura specifica del museo perché: *«il requisito fondamentale del museo che è quello di realizzare sostanzialmente un giusto rapporto tra spazio, oggetti e osservatore appare sensibile (...) al continuo divenire, al carattere di processualità e all'imprevedibilità delle possibili forme di fruizione o meglio ancora di partecipazione di essa, la dinamicità che spesso le caratterizza e l'impossibilità quindi di cristallizzarle in oggetti»²⁷.*

Nel 1958 Minissi pubblica a Roma il volume *“Aspetti dell’architettura religiosa del Settecento in Sicilia”*, un testo che raccoglie i suoi studi e rilievi di numerose chiese barocche e tardo-barocche situate nella Sicilia centro meridionale. Minissi, nel fotografare e rilevare tali monumenti, raccoglie le sollecitazioni del suo maestro Argan che lamenta come: *«l’architettura siciliana del periodo barocco non ha ancora trovato il suo storico (...) e per fare la storia di questa architettura, è necessario cominciare col raccogliere pazientemente i documenti costruttivi»*²⁸. Lungi dal voler compiere una classificazione tipologica, egli si pone l’obiettivo di documentare, attraverso un’attenta analisi conoscitiva compiuta utilizzando lo strumento della documentazione fotografica e del rilievo architettonico (piante, prospetti, ma soprattutto assonometrie e spaccati assonometrici), la ricchezza e la varietà di opere di architettura che il cosiddetto periodo barocco ha prodotto in Sicilia. La ricerca viene compiuta da Minissi presso i centri storici di Barrafranca, Buccheri, Buscemi, Caltagirone, Enna, Florida, Giarratana, Grammichele, Mazzarino, Militello, Mirabella Imbaccari, Monterosso Almo, Niscemi, Palazzolo Acreide, Piazza Armerina, Pietraperzia, Vizzini, situati tutti nella Sicilia Centro Meridionale. I criteri alla base di questo studio appaiono attuali, perché il loro intento è quello di provare a scrivere la storia dell’architettura barocca della Sicilia centro-meridionale attraverso la documentazione (rilievi e foto) e la conoscenza diretta dei manufatti monumentali. Sembra quasi che Minissi, sotto la guida di Argan che ne presenta il lavoro di ricerca, predisponga l’anamnesi per i suoi futuri interventi di restauro, come ad esempio per la chiesa di Sant’Anna a Piazza Armerina che, nel 1972 su incarico del Soprintendente De Miro, sarà oggetto del “Progetto di restauro e adattamento ad Auditorium”: *«a questa impresa si è accinto Franco Minissi, con entusiasmo e attenzione ammirevoli, iniziando il rilevamento grafico di chiese spesso lontane dai centri e affatto, o quasi, sconosciute. Il suo lavoro di documentazione e interpretazione è tanto più meritorio in quanto non mira, né lo potrebbe, a riconoscere ed isolare dei “tipi”, ma a delucidare la struttura di soluzioni formali nei singoli monumenti. È questo, metodologicamente, il modo più giusto di accostarsi al monumento e di oggettivarlo in vista di un più vasto coordinamento storico»*²⁹.



1958. Planimetria della Sicilia in cui Minissi indica i siti oggetto di studio dell’architettura barocca (foto da F. Minissi, *Aspetti dell’architettura religiosa del Settecento in Sicilia*, Roma 1958).

L'importanza che Argan attribuisce al metodo di ricerca scientifico presso gli istituti specializzati nella conservazione e nel restauro delle opere d'arte, deriva dalla volontà di garantire la qualità dell'intervento che da artistico o empirico deve diventare un atto scientificamente, criticamente e culturalmente fondato. All'epoca di Brandi e Argan era fortemente sentita in Italia, ma soprattutto all'estero dove già erano state avviate alcune esperienze, l'attenzione per il restauro scientificamente inteso e la richiesta di restauratori formati seriamente³⁰.

Queste idee hanno come riferimento le esperienze che venivano compiute oltre oceano presso i musei americani: ricordiamo a tal proposito che, sulla scorta delle sollecitazioni da parte del Ministero, Brandi ed Argan organizzano nel 1939 alcune mostre di capolavori italiani presso i musei americani di San Francisco, Chicago e New York³¹. Proprio in America, già nella prima metà del Novecento erano in corso esperienze di museo con annessi laboratori e scuole, con l'intento di ristabilire un contatto tra mondo dell'arte e mondo della produzione: *«il collegamento tra il museo e la scuola è una delle esigenze più urgenti della cultura moderna (...) l'attività specificatamente didattica che si svolge nel museo non può in nessun caso separarsi dalla funzione rigorosamente scientifica che consiste nell'analisi tecnica e storica, nella ricognizione e catalogazione degli oggetti, nello studio dei migliori procedimenti di restauro»*³².

Dopo la prima guerra mondiale la comunità internazionale riconosce, per la prima volta, l'importanza dei musei e il loro ruolo nelle attività di cooperazione per la conservazione internazionali. Un importante evento per lo sviluppo del dibattito fu la *“Conference internationale pour l'etude des methodes scientifiques appliquees a l'examen et a la conservation des oeuvres d'art”* tenuta a Roma dal 13 al 17 ottobre 1930, i cui atti furono pubblicati sulla rivista *“Museumion”* dell'UNESCO. Occasione di incontro tra esperti di scienze, curatori di musei e storici dell'arte e di individuazione delle sfere di intervento reciproche: *«si confermavano due fattori molto importanti: che le analisi fini a se stesse non erano utili, ma unicamente in rapporto ai dati storici e stilistici che solo lo storico dell'arte poteva fornire e che la scienza moderna poteva mettere ora a disposizione mezzi utili alla miglior salvaguardia del patrimonio artistico. Si sottolineava inoltre la specializzazione che doveva possedere il restauratore, ottenuta dopo una lunga ed eclettica formazione nelle scienze fisiche e chimiche, nella storia e nelle tecniche manuali»*³³.

Le idee, le conoscenze e l'impegno di Argan sono alla base del progetto dell'Istituto Centrale del Restauro: egli farà parte del suo Consiglio Tecnico fin dalla sua fondazione (dal 1958 anche della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti)³⁴ e sosterrà la necessità che il restauro in Italia dovesse avvenire solo sulla base di principi sicuri e di una pratica che fosse controllata in ogni fase del processo, contro ogni forma di empirismo: *«il restauro delle opere d'arte è oggi concordemente considerato come attività rigorosamente scientifica e precisamente come indagine filologica diretta a ritrovare e rimettere in evidenza il testo originale dell'opera (...) fino a consentire di quel testo una lettura chiara e storicamente esatta (...) ed è oggi esercitato da tecnici specializzati, continuamente guidati e controllati da studiosi»*³⁵. Brandi ricorda come Argan escludesse ogni integrazione arbitraria o “neutra”, dando grande importanza al contributo della scienza, soprattutto nella fase che precede il restauro e lo orienta verso la conservazione e l'esame critico dell'opera. Argan riteneva infatti che: *«l'apparente limitazione del restauro a compiti puramente conservativi non rappresenta dunque una vittoria della meccanica sull'attività intelligente del restauratore, ma sposta semplicemente l'attività del restauro dal campo artistico al campo critico»*³⁶. Su questi punti c'era un perfetto accordo tra il pensiero di Argan e di Brandi, armonia che non si esauriva solo nel rapporto professionale che comunque li vedeva legati fin dai tempi del concorso del 1932: *«le nostre vite si sono svolte in modo parallelo dal momento in cui entrammo nell'amministrazione di ciò che allora si chiamava delle Antichità e Belle Arti fino al giorno della morte di Cesare Brandi»*³⁷.

Presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma Minissi conosce Argan il quale diventerà per lui un maestro a cui fare sempre riferimento nell'espone il proprio pensiero nell'ambito della

conservazione delle opere d'arte dentro e fuori dal museo. Lo stesso Brandi ricorda l'importanza della valenza didattica che dovevano avere le attività, le pubblicazioni, i restauri e le ricerche che venivano eseguite presso l'Istituto. Tratto caratterizzante il pensiero di Argan è la concezione della valenza educativa che il patrimonio culturale, come bene comune sia di proprietà pubblica che privata, può esercitare nei confronti della società. Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo era venuto meno il ruolo del collezionismo delle opere d'arte, fino a quel momento indice di alta levatura sociale e privilegio elitario, mentre nasceva il Museo quale istituzione che: «*corrisponde al positivo riconoscimento della capacità educativa dell'arte*»³⁸.

L'attività educativa che per lungo tempo era stata riferita solo allo studio delle opere d'arte dell'antichità, era ritenuta elitaria. Solo nel dopoguerra inizia a diffondersi una considerazione dei beni monumentali quale patrimonio culturale la cui portata educativa doveva essere accessibile ad un sempre maggior numero di persone: «*il pensiero estetico, le moderne teorie dell'arte e le correnti artistiche ad esse collegate, hanno precisato la natura e la funzione sociale o educativa dei fatti artistici (...) Da quando, col Cubismo, si è dichiarato che l'opera d'arte non è rappresentazione di oggetti, ma un nuovo oggetto che si crea e che dunque ha una sua funzione ed un suo scopo nella realtà in cui viene a porsi*»³⁹. Argan ritiene che, mentre in passato l'arte si insegnava in quanto portatrice dei valori rappresentativi, spesso imposti a posteriori, della classe egemone del tempo. Attraverso lo schematismo della teoria "puro visibilista" che tenta di rendere: «*l'opera d'arte intelligibile nell'immediata testualità dei suoi valori formali*», ormai all'arte viene riconosciuta una qualità educativa diretta e specifica: «*l'arte, essendo forma il suo insegnamento è un insegnamento formale*»⁴⁰.

Fare esperienza dell'arte, secondo Argan, dà la misura della consapevolezza dello spazio e del tempo in cui viviamo. L'esperienza dell'arte permette di prendere coscienza del mondo e delle trasformazioni che coinvolgono la nostra vita, come ad esempio il passaggio epocale dalla produzione artigianale alla produzione industriale, passaggio anche questo di cui l'arte e i monumenti sono vittime. Solo l'esperienza dell'originale potrà trasmettere valori e significati legati all'autenticità dell'oggetto, altrimenti arriverà un messaggio comunque distorto e ingannevole. Da qui nasce la polemica contro i falsi e le riproduzioni delle opere d'arte, poiché l'arte è il linguaggio della conoscenza e pone quindi l'imperativo categorico dell'onestà appartenente all'originale: «*se l'arte è educazione, il Museo deve essere scuola. Che lo sia non è dubbio, perché si sa che i musei non sono inerti depositi di opere d'arte, ma hanno una loro vita interna di ricerca e di studio, dalla quale dipende l'accrescimento delle loro raccolte, il frequente mutamento dei loro ordinamenti ed il perfezionamento continuo dei criteri di esposizione*»⁴¹.

Per altro verso Argan ritiene che l'arte e l'architettura dell'epoca post industriale abbiamo il legittimo diritto di poter essere frutto della composizione di pezzi prodotti in serie, dove l'arte sta nell'idea e nella forma: «*in tema di architettura (...) l'architettura moderna si giova di materiali prodotti dall'industria e di processi tecnici di tipo industriale: costruire un'architettura moderna senza servirsi di materiali prefabbricati e valendosi dei vecchi cantieri sarebbe lo stesso che obbligare un pittore a dipingere secondo la tecnica degli antichi (...) Attraverso quel processo di adeguamento alla "tecnica" industriale, l'arte cessa di produrre degli esempi o degli oggetti di contemplazione per produrre strumenti nello stesso tempo di vita e di conoscenza*»⁴². L'arte e l'architettura devono quindi essere frutto del proprio tempo e in ogni caso devono farsi portatrici di linguaggi originali ed autentici. Dunque l'inserimento della modernità e degli oggetti prodotti dall'industria deve essere posta a servizio della funzione educatrice che i musei devono svolgere, nella suddivisione per competenze (musei archeologici e gallerie d'arte antica e moderna), al fine di realizzare una maggiore flessibilità. Prendendo a modello quanto già avveniva nei musei americani, che Brandi insieme con Argan visitano negli anni Trenta, i musei dovevano divenire luoghi di studio e ricerca, con valenze polifunzionali: «*il disegno programmatico di una riforma del sistema museografico e l'esame delle sue concrete possibilità di attuazione in rapporto alla situazione e alla tradizione dei musei italiani (...)*

nell'organicità della funzione didattica che i musei troveranno la loro linea di sviluppo, anche in senso strettamente scientifico, potranno realizzare quelle interne riforme strutturali di cui tutti gli studiosi avvertono da tempo la necessità»⁴³ e ancora: «il museo non è un ospite di opere smesse, è un organismo scientifico il cui accrescimento non può essere occasionale (...) deve essere un istituto scientifico e di ricerca, con una funzione didattica aggiunta (...) il museo non dovrebbe essere il ritiro o il collocamento a riposo delle opere d'arte, ma il loro passaggio allo stato laicale, cioè allo stato di bene della comunità: il luogo in cui davanti alle opere non si prende una posizione di estasi ammirativa, ma di critica o di attribuzione di valore»⁴⁴.

Minissi mutua dal pensiero di Argan la concezione che interpreta il museo tradizionale come un mausoleo dove si perpetua la conservazione passiva di una selezione del passato, collocata senza alcuna attenzione alla comunicazione dei significati e del contesto storico d'origine, sostenendo la nuova interpretazione di museo come luogo di ricerca, vivo e attivo centro di promozione per lo studio: «il centro di quelle attività estetiche – per i musei d'arte moderna - alle quali, com'è noto, si assegna oggi un'importanza essenziale nell'ambito della vita e dell'educazione sociale»⁴⁵. Per questo motivo diventa di primaria importanza la valenza didattica del luogo museo, poiché in esso: «si forma l'erudito, l'archeologo o entomologo o storico dell'arte; ma nel museo si formano anche gli artisti, gli artigiani, gli operai qualificati di taluni rami della produzione»⁴⁶.

Per Argan il Museo è dunque un luogo che riveste una funzione educativa, dove apprendere la propria storia ma anche il luogo dove tutelare e rinnovare i valori alla base della civiltà, minacciati dalla tecnica di un'epoca caratterizzata dal meccanicismo della produzione industriale e che rischia di smarrire il senso del proprio operato: «il museo rappresenta la grande riserva dei puri valori di qualità (che sono sempre valori storici) e la guida indispensabile degli sforzi rivolti a ri-inserire il principio della qualità in attività che rischiano di divenire esclusivamente quantitative»⁴⁷. Il Museo quale strumento attivo di promozione e di diffusione di cultura, anche secondo Argan, si deve generare, per quanto possibile, nel sito di appartenenza delle opere d'arte, come ad esempio una statua o un quadro in una chiesa, anche laddove sia venuto meno il valore di oggetto di devozione, a favore del fatto che oggi il monumento o l'opera d'arte interessa più come “momento essenziale nella storia della cultura figurativa”(Argan): «possiamo dolerci che quel dipinto venga allontanato dall'ambiente storico per il quale è nato; possiamo e dobbiamo, cercare di conservarlo quanto più a lungo è possibile nel suo sito d'origine»⁴⁸. Sebbene l'aspetto della conservazione *in situ* sia stato messo in secondo piano dalla critica, rispetto alla realizzazione di nuovi musei o di adattamento di antichi edifici alla funzione museale, tale impegno per Minissi va considerato il fulcro intorno a cui ruota la sua attività di museografo. L'importanza della permanenza *in situ* e della valorizzazione dei contesti diventa un punto fondamentale per l'estensione del concetto di Bene Culturale su cui si basa la Carta Internazionale del Restauro di Venezia del 1964.

Bruno Contardi sottolinea come il punto di arrivo della metodologia critica di Giulio Carlo Argan sia proprio l'identità tra le opere d'arte e i centri storici come contenitori e contesti di opere d'arte, opere cui è connesso un valore che solo il giudizio storico può riconoscere⁴⁹. Parallelamente il tema della “musealizzazione” dei centri storici caratterizzerà l'impegno di Minissi negli ultimi anni della sua professione, contro l'abbandono dei centri minori e per la conservazione integrata delle preesistenze storico monumentali a cui bisogna attribuire una funzione anche solo culturale⁵⁰.

La complessità dell'istituto museale, dentro ma soprattutto fuori dal museo, che deve agire su più piani per la formazione e per la conservazione attiva del patrimonio culturale, viene affrontata e sviluppata da Minissi sia nelle sue realizzazioni, sia nei suoi testi e saggi che affrontano le tematiche e le problematiche della moderna museografia. Tra i testi più interessanti ricordiamo: *Corso di museografia*, per la *Scuola di Storia dell'Arte medievale e moderna* (1965-1966), *Note sul restauro dei monumenti e sull'architettura dei musei* (1974), *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali: restauro e musealizzazione* (1978), *Il museo negli anni '80*

(1983), *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione* (1988), *Allestimento e museografia. Un decennio in corso* (con S. Ranellucci) (1990), *Museografia* (1992).

In accordo con quanto sosteneva Argan, Minissi ritiene indispensabile nel museo la presenza di sale per esposizioni permanenti, con possibilità di percorsi di fruizione ed itinerari didattici anche interattivi (Siracusa), di un “museo di seconda scelta” dove il visitatore può approfondire la conoscenza, di sale per mostre temporanee, di laboratori di ricerca e restauro, di “magazzini” in cui i reperti vengono accuratamente catalogati e sono parzialmente visibili, in modo da suscitare l’interesse degli studiosi per la realizzazione di mostre temporanee che valorizzino i reperti di valore artistico minore, ma di alto valore storico e didascalico (vedi come esempio il Museo archeologico di Agrigento). Secondo Minissi la funzione del museo si esplicita soprattutto attraverso la conservazione, per cui devono essere disponibili all’interno del Museo le strutture, gli strumenti e le apparecchiature per consentire la realizzazione del cosiddetto “restauro preventivo”(Brandi).

Infatti nei musei realizzati da Minissi *ex novo* o in quelli nati con l’adattamento di edifici monumentali preesistenti: «*oltre ai locali di esposizione e agli indispensabili annessi, vi troviamo gabinetti di analisi, di restauro e fotografici, biblioteche e archivi, sale di consultazione e aule di studio, officine e laboratori*»⁵¹. Queste sistemazioni di edifici museali erano frutto della convinzione che solo se la cultura è accessibile a tutti, anche ai non specialisti, allora la conservazione delle opere del passato sarà un’esigenza collettiva e non un’imposizione vincolistica, passiva e quindi sterile. Franco Minissi sottolinea più volte nei suoi scritti come: «*la mancata adeguata informazione o l’informazione distorta sui valori socio - culturali – e sotto certi aspetti anche economici – del suddetto patrimonio comune, ha precluso la possibilità sia della partecipazione della collettività alla sua salvaguardia, sia ogni suo effettivo utilizzo ed ha impedito pertanto che la sua conservazione, da immobilistica e passiva, divenisse attiva e partecipata*»⁵². La partecipazione sociale è dunque una delle componenti fondamentali per la salvaguardia dei beni culturali, perché i beni storico-artistici sono strumenti indispensabili di evoluzione culturale e promozione sociale, sono dunque patrimonio dell’umanità. Coloro che hanno il compito di conservare e valorizzare tale patrimonio hanno a loro disposizione lo strumento operativo del restauro inteso come «*qualsiasi intervento volto a mantenere in efficienza, a facilitare la lettura e a trasmettere integralmente al futuro i beni storico-artistici ed ambientali*»⁵³. Questa presa di coscienza da parte della collettività è condizione necessaria affinché si passi da un’azione conservativa di tipo passivo, gestita dalla minoranza della cultura ufficiale attraverso una politica vincolistica di disturbo agli interessi della speculazione, ad una di tipo “attivo” e partecipata. Minissi propone a questo proposito l’apertura dei “cantieri” ai non addetti ai lavori e l’elaborazione di linguaggi e mezzi idonei che possano rivolgersi a tutta la collettività. Affinché ciò possa avvenire non è indispensabile trovare, per i beni da tutelare, una utilizzazione pratica *in situ* (da considerarsi sempre il mezzo e non il fine della conservazione come sosteneva Gaetano Miarelli Mariani) capace di garantirne il contesto ed il significato, basta riconoscere nelle preesistenze storiche una primaria utilizzazione di carattere esclusivamente culturale, a cui potrà o meno essere associata una utilizzazione di carattere pratico, antica o nuova (vocazione), affinché i monumenti non divengano solo una pura immagine simbolica, una forma sopravvissuta alla propria originaria funzione.

Altro concetto che Minissi apprende da Argan e condivide con lui, è l’idea che l’architettura delle soluzioni museografiche per la presentazione spaziale dell’opera, attraverso cui si fa esperienza dell’arte, debbano realizzarsi intorno all’opera e non viceversa: «*la struttura architettonica ideale – del museo – è quella che si presta a flettersi secondo le necessità di ogni tipo d’ordinamento. L’architettura del museo non è completa finché non è completo l’ordinamento del museo, poiché le determinanti di tutte le condizioni di spazio, luce e colore sono esclusivamente le opere d’arte: in nessun caso, più che nel museo, l’architettura deve sapersi subordinare, e perfino, dissimulare per mettere in valore, cioè in una dimensione e in una luce conformi, l’opera d’arte (...) il museo ideale sarebbe infine un immenso vano vuoto da*

poter suddividere mediante elementi mobili in altezza, lunghezza e altezza, a seconda delle necessità espositive; e tutto pieno di luce, da potersi regolare e modulare secondo l'ampiezza degli spazi e le ore del giorno»⁵⁴.

Proprio a partire da questa nuova idea di museo, diviene di primaria importanza il ruolo delle mostre, tra cui ricordiamo quella itinerante “Museo perché, museo come” svoltasi tra Cosenza, Genova, Trieste e Roma. Mostra itinerante che tentava di spiegare le ragioni del “museo come concetto” e sensibilizzare l'opinione pubblica all'esigenza della “musealizzazione” come unico strumento per salvare il patrimonio storico monumentale dalla progressiva distruzione causata dagli agenti atmosferici o da errati interventi. Tale impegno vedeva insieme gli sforzi e le riflessioni di personalità quali appunto Argan e Minissi, a cui si aggiungono quelli di Pietro Romanelli, Sandro Ruffo e Massimo Pallottino, al fine di favorire la discussione intorno alle tematiche proposte dal museo, inteso sia come centro di elaborazione, di documentazione, di studio e ricerca, sia come concetto, dentro e fuori dall'istituto museale. L'obiettivo era quello di evidenziare il ruolo che tale strumento di formazione, soprattutto se a stretto contatto con il territorio di appartenenza, può avere nei confronti della società odierna. In occasione della mostra itinerante si discuteva anche sul tema dell'architettura del nuovo museo, ragionando sul ruolo del museologo (colui che archeologo o storico d'arte presiede o realizza l'ordinamento scientifico delle esposizioni permanenti) e del museografo (architetto a cui spetta l'ideazione non solo dello spazio ma anche delle condizioni ambientali e termoigrometriche garantiscano la conservazione delle opere esposte): *«la prima e fondamentale particolarità dell'edificio museale risiede nella duplicità della sua stessa ragion d'essere: esso infatti da un lato si identifica come luogo fisico destinato ad accogliere e conservare le raccolte di testimonianze più significative della creatività e produttività umana e dall'altro come luogo nel quale tali testimonianze vengono utilizzate culturalmente da coloro che lo frequentano (...) il museo dovrà soddisfare il duplice e fondamentale fine di ridurre al minimo l'inevitabile processo di snaturamento ed evidenziare al massimo il valore ed il significato delle opere stesse affinché ai visitatori ne siano facilitati il godimento e la comprensione»⁵⁵.*

Obiettivo della mostra era mantenere vivo il dibattito sul tema del museo e per stimolare l'impegno di alcuni enti locali al fine promuovere occasioni di riflessione e di verifica, facendo il punto sulle esperienze e sulle sperimentazioni realizzate e incentivando il progresso futuro: *«è di questi giorni un avvenimento significativo: la mostra “Museo perché, Museo come” allestita a Roma al Palazzo delle Esposizioni per iniziativa dell'Associazione Nazionale dei Musei. Non è questo il luogo per un esame esauriente e puntuale di tale iniziativa ma l'approccio, la problematica espressa e quella sottintesa rispecchiano in modo compiuto gli orientamenti di qualificati ambienti degli esperti del settore. La mostra si propone di rendere espliciti i meccanismi della musealizzazione, i cambiamenti di significato e d'uso dei materiali che subiscono questo particolare itinerario di uscita da un contesto per entrare in quello museale. Un'analisi ricca, sfaccettata e stimolante, un grosso contributo di metodo e di esemplificazione per scomporre la realtà museale: operazione senz'altro necessaria e preliminare per passare dalla logora funzione del museo come silloge a quella di centro di nuova, mutevole, proposta culturale»⁵⁶.*

Argan sembra individuare in Minissi il prototipo dell'architetto-museografo in grado di realizzare il rinnovamento del Museo inteso come scuola, per la sua formazione e la sua esperienza professionale: *«come è impossibile concepire il tipo dell'architettura del museo, così è facile definire la figura, la forma mentis, la funzione specifica dell'architetto del museo (...) l'attuale sviluppo delle esigenze e delle attività museografiche rende ormai necessaria l'opera di un architetto specializzato, il quale attenda a tutti gli apprestamenti necessari per la presentazione delle opere, per l'allestimento delle mostre, per le revisioni degli ordinamenti, ed anche diriga il lavoro delle officine e dei laboratori interni»⁵⁷.* Secondo Argan la disciplina “museografia” ha tutto il diritto di avere dignità di specializzazione professionale e deve trovare posto necessariamente: *«all'interno dei corsi di insegnamento universitario e nei ruoli*

dell'amministrazione dei musei»⁵⁸. La vicinanza culturale di Minissi ad Argan la si ritrova in più occasioni, come pure nell'idea che sia centrale l'attività del prendersi cura delle cose: «la cura del patrimonio artistico come metodologia operativa non separabile dalla ricerca scientifica»⁵⁹.

Il pensiero di Minissi sul concetto di museo è inoltre vicino ad Argan per la precisa definizione dell'attività di restauro contro qualsiasi forma di empirismo, affinché il restauro sia fondato sulla storia, sulla scienza e su un giudizio critico che derivi da una profonda consapevolezza culturale e dal senso di responsabilità nei confronti delle generazioni future.



Anni '40. Giulio Carlo Argan (Torino 1909 – Roma 1992) al Foro Romano. Argan fu protagonista dell'ambiente culturale romano come storico dell'arte e critico militante e dell'ambiente politico come sindaco della città di Roma (foto da www.utenti.lycos.it/giuliocarloargan/).

NOTE

¹ A questo proposito ricordiamo l'Articolo 6 della Carta del Restauro del 1931 in cui si postula «che insieme con il rispetto del monumento e per le sue varie fasi proceda quello delle sue condizioni ambientali, le quali non debbono essere alterate da inopportuni isolamenti, da costruzioni di nuove fabbriche prossime invadenti per colore per massa o per stile». G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, Liguori, Napoli 1997, p. 653.

² Cfr. A. Greco, *Messaggi dai '50*, in E. Cristallini, A. Greco, S. Lux (a cura di), *Forma 1 e i suoi artisti*, catalogo della mostra, Roma 2004.

³ B. Zevi, *Non è colpa degli architetti*, in "Il Ponte", 2 febbraio 1954, p. 243.

⁴ C. Brandi, *Ancora e sempre del vecchio e del nuovo nelle antiche città italiane*, in "Terzo programma", 1956.

⁵ E. Cristallini, *Ragghianti, Zevi e il dibattito sulla tutela del patrimonio artistico negli anni della ricostruzione (1945-60)*, in M. Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Firenze 2006, pp. 117-128.

⁶ Ragghianti chiama Minissi per l'insegnamento di "Museologia" che per lui consiste in quella disciplina che in seguito verrà denominata Museografia. L'identificazione dei ruoli e delle competenze del museologo, soprintendente o direttore del museo, e del museografo, architetto specializzato, per la configurazione del museo si sarebbe meglio delineata durante la seconda metà del XX secolo.

⁷ F. Minissi, *Il museo negli anni '80*, Roma 1983, p. 14.

⁸ Ivi, p. 35.

⁹ C. L. Ragghianti, *Arte fare e vedere, dall'arte al museo*, Firenze 1974, p. VII.

¹⁰ T. Maldonado, *Sul museo*, in "Casabella", n. 443, 1979, p. 35.

¹¹ F. Minissi, *Museo - Organizzazione e Architettura*, voce "Museo" in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXIV, 3° appendice, 1961, p. 113.

¹² R. Alois, *Musei, architettura - tecnica*, Milano 1965.

¹³ F. Minissi, *Museologia*, in "Museologia", n. 5, gennaio-giugno 1977, pp. 33-40.

¹⁴ Ivi, p. 38.

¹⁵ Ivi, p. 40.

¹⁶ C. L. Ragghianti, *Arte...*, p. VIII.

¹⁷ F. Minissi, *Considerazioni introduttive su tema*, in S. Ranellucci, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Roma 1988, pp. 12-14.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ F. Minissi, *Il Museo nella società contemporanea*, in "ESSO rivista", 1972; F. Minissi, *Note sul restauro dei monumenti e sull'architettura dei musei*, Roma 1974..

²⁰ C. L. Ragghianti, *Arte...*, p. 155.

²¹ Su questi argomenti confronta gli scritti di G. C. Argan, *Arte, Artigianato e Industria*, in "Comunità", n. 5, 1950, pp. 60-62 e di W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, Torino 1966.

²² Ivi, p. 161.

²³ C. L. Ragghianti, *Arte...*, p. 163; Cfr. M. Marangoni, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Milano 1975.

²⁴ Ivi, p. 173.

²⁵ Ivi, p. 177.

²⁶ F. Minissi, *Discussione pubblica*, in "Musei e gallerie d'Italia", nn. 68-69, maggio-dicembre 1979, p. 51.

²⁷ F. Minissi, *Architettura e allestimento dei musei*, in "Musei e gallerie d'Italia", nn. 68-69, maggio-dicembre 1979, p. 27.

²⁸ G. C. Argan, *Presentazione*, in F. Minissi, *Aspetti dell'architettura religiosa del Settecento in Sicilia*, Roma 1958.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ricordiamo che al 1988 risale la creazione del primo laboratorio presso lo Staatliche Museen di Berlino. Successivamente nel 1919 il British Museum fu dotato di un laboratorio e poco dopo lo furono il Museo Archeologico del Cairo, quindi il Louvre, nel 1925 e il Fogg Museum of Art della Harvard University di Cambridge. Vennero dotati di laboratori scientifici per lo studio ed il restauro delle opere d'arte nel 1927 il Museum of Fine Art di Boston, nel 1930 il Metropolitan Museum of New York. Cfr. P. Philippot, *Istituti e laboratori di restauro*, in C. Brandi, G. Urbani, L. Vlad Borrelli, R. Bonelli, P. Philippot, *Restauro*, voce per l'Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. XI, Venezia-Roma 1963, cc. 351-352.

³¹ Cfr. M. I. Catalano, *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la "Sala delle Mostre"*, in M. Andaloro, *op. cit.*, p. 190.

³² G. C. Argan, *Problemi di museografia*, in "Casabella continuità", n. 207, 1955, p. 66.

³³ R. Varoli-Piazza, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta: intorno al restauro con Cesare Brandi*, in M. Andaloro (a cura di), *op. cit.*, pp. 95-100.

³⁴ C. Bon Valsassina, *Restauro, made in Italy*, Milano 2006, p. 32.

-
- ³⁵ Attraverso queste parole Brandi esplicita il concetto di restauro di Argan, in C. Brandi, *Argan e il restauro*, in “Studi in onore di Giulio Carlo Argan”, vol. III, Roma 1985.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ G. C. Argan, *Viaggiando con Cesare Brandi*, in C. Brandi, *Terre d'Italia*, Roma 1991.
- ³⁸ G. C. Argan, *Il Museo come scuola*, in “Comunità”, n. 3, 1949, pp. 64-66.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ Ibidem.
- ⁴² G. C. Argan, *Arte, Artigianato e Industria*, in “Comunità”, n. 5, 1950, pp. 60-62.
- ⁴³ G. C. Argan, *Il Museo...*, p. 66.
- ⁴⁴ G. C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Tommaso Trini (a cura di), Bari 1980, pp. 124-125.
- ⁴⁵ G. C. Argan, *Problemi di museologia*, in “Casabella continuità”, n. 207, 1955, pp. 65-67.
- ⁴⁶ Ivi, p. 65.
- ⁴⁷ Ibidem.
- ⁴⁸ Ibidem.
- ⁴⁹ G. C. Argan, *La storia dell'arte*, in “Storia dell'arte”, nn. 1-2, 1969, pp. 5-37.
- ⁵⁰ A tale proposito si fa riferimento ai suoi progetti: *Progetto di restauro urbano e di musealizzazione in loco* per il Centro Storico, Caltabellotta 1989; *Progetto di restauro urbano per il Centro Storico e di “musealizzazione in loco” per la scalinata*, Naro 1986-87.
- ⁵¹ Ibidem.
- ⁵² F. Minissi, *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali*, Roma 1978, p. 7.
- ⁵³ Cfr. Articolo 4 della Carta Italiana del Restauro del 1972. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, pp. 131-154; G. Carbonara, *op. cit.*, p. 661.
- ⁵⁴ Ibidem.
- ⁵⁵ F. Minissi, *Architettura e allestimento dei musei*, in “Musei e gallerie d'Italia”, nn. 68-69, maggio-dicembre 1979, p. 29.
- ⁵⁶ A. Melucco Vaccaro, *Museo e dintorni*, in “Casabella”, n. 443, 1979, p. 48.
- ⁵⁷ Ibidem.
- ⁵⁸ G. C. Argan, *Problemi...*, p. 67.
- ⁵⁹ G.C. Argan, *Città ideale e città reale*, in “Rassegna di architettura e urbanistica”, n. 46, XVI, aprile 1980, pp. 71-77.

Rapporti con Guglielmo De Angelis d'Ossat

Guglielmo De Angelis d'Ossat nella formazione culturale di Franco Minissi

L'incontro tra Franco Minissi e De Angelis d'Ossat avviene grazie a Cesare Brandi il quale gli presenta il giovane architetto, che era dal 1947 alle dipendenze dell'Istituto Centrale del Restauro. Quando poi dal 1948 De Angelis d'Ossat entra a far parte del Comitato Direttivo dell'Istituto stesso, si intensificano ancor di più i rapporti personali tra i tre personaggi. L'occasione per una più stretta collaborazione ed un confronto culturale è fornita dalla necessità di restaurare e musealizzare il tratto delle Fortificazioni timoleontee di Capo Soprano, scoperte fortuitamente nel 1948 sul promontorio siciliano. In realtà la presenza e l'influenza di Guglielmo De Angelis d'Ossat saranno importanti e fondanti per l'attività di Minissi in generale ed in particolare per quanto riguarda tutte le opere realizzate in Sicilia, in quanto proprio De Angelis *«presiede all'imponente opera di restauro monumentale, di ricostruzione del patrimonio architettonico e di riordinamento di Musei e Gallerie»*¹. Ricordiamo infatti che egli detiene il ruolo di Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione tra il 1947 e il 1960, anni in cui di fatto Minissi realizza in Sicilia gli interventi di protezione e musealizzazione dei siti archeologici nei quali, nel solco del pensiero di De Angelis, la ricerca dei necessari accorgimenti museografici si pone come *“qualificazione architettonica della preesistenza”* che consenta la corretta lettura e la fruizione dei manufatti antichi *in situ*, destinati altrimenti all'oblio e all'abbandono.

De Angelis non mancherà in più occasioni di esaltare il ruolo dell'Istituto Centrale del Restauro, che da lui verrà chiamato a fornire le proprie esperienze e consulenze proprio in occasione di numerosi interventi realizzati da Franco Minissi in Sicilia, ad esempio nel restauro e musealizzazione delle Mura timoleontee di Capo Soprano a Gela, della Villa romana del Casale di Piazza Armerina, del Teatro greco di Eraclea Minoa. Contro qualsiasi forma di empirismo, le ricerche dell'Istituto postulavano principi, metodi e tecniche che hanno reso il restauro un'attività culturale che si fonda sulla conoscenza del valore della storia, dell'arte e della scienza, discipline che collaboravano già allora al fine di trasmettere l'opera, nella sua consistenza materica, alle generazioni future. Nella prolusione al Corso di Restauro dei Monumenti tenuta da De Angelis d'Ossat presso la Facoltà di Architettura di Roma il 31 gennaio 1961, egli afferma: *«in Italia si è molto progredito nelle considerazioni teoriche sul restauro delle opere d'arte figurativa e nel predisporre le relative metodologie. Gli studi fondamentali del Brandi e l'attività dell'Istituto Centrale del Restauro lo attestano in modo indubbio e con lusinghieri riconoscimenti; sarebbe quindi imperdonabile ignorare il travaglio critico ed operativo felicemente compiuto»*².

E' ancora De Angelis che approva, a seguito dei voti favorevoli del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, i progetti di restauro realizzati da Minissi sull'isola relativamente ai siti archeologici e monumentali di (in ordine cronologico) Capo Soprano a Gela, Piazza Armerina, Eraclea Minoa, Agrigento. Inoltre il Direttore Generale lo incarica nel 1952 della trasformazione architettonica e dell'allestimento del Museo etrusco di Villa Giulia a Roma, in cui per la prima volta egli viene messo di fronte alle problematiche museografiche e questa esperienza segna: *«l'inizio della nascita della museografia intesa come architettura al servizio delle opere d'arte per a loro massima valorizzazione, comprensione e godimento e come applicazione di nuovi criteri di allestimento secondo le tecniche più avanzate»*³. De Angelis approva anche i numerosi interventi di adattamento di edifici monumentali ad una nuova destinazione d'uso realizzati da Minissi, come ad esempio il restauro ed adattamento alla nuova funzione di Auditorium della chiesa barocca del SS. Salvatore in Palermo, il restauro e adattamento a biblioteca e sala conferenze dell'ex Convento di San Nicola in Agrigento: *«gli interventi di “adattamento”, operati con spirito diverso per riutilizzare gli immobili (...), punto cruciale in cui viene*

fatalmente ad inserirsi il problema, sempre attuale e scottante, dei limiti e delle nuove forme espressive negli interventi sugli edifici antichi – ovvero il problema del rapporto antico-nuovo -. L'architettura è anche superamento di ogni cognizione e di ogni mezzo per raggiungere qualità formali e pratici intenti; l'opera di restauro deve ispirarsi ad ogni attuale ricerca con coscienza equilibrata, come qualsiasi realizzazione architettonica. Anche per questo non può essere messa in dubbio la piena legittimità e la naturale incidenza dell'architettura moderna, mentre l'acuto spirito dell'architetto, sensibile e colto, interviene a risolvere i meditati quesiti, dando dovuto peso ad ogni componente. A tal punto desidero constatare con piacere come l'opera di rinnovamento dei Musei italiani, condotta in tanti edifici d'interesse monumentale con criteri di coscienza attuale, abbia incontrato il favore dei critici più illuminati e il gusto del pubblico. Costituiscono ormai un ripetuto esempio di coraggiosi restauri interni, quasi trasformazioni in "stil nuovo" di edifici di notevole importanza, nei quali è stata fatta rifluire la vita»⁴.

Dalla consultazione dei documenti d'archivio presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma⁵ emerge un forte interesse di De Angelis d'Ossat nei confronti dei problemi della demanializzazione del territorio come base per la tutela del patrimonio archeologico. Emblematico è il caso della collaborazione con Pietro Griffo, Soprintendente alle Antichità della Sicilia Centro Meridionale, in merito all'espropriazione dei suoli ricadenti nella "Valle dei Templi" di Agrigento per sottrarli alla rovina ed alla speculazione edilizia. Questa espropriazione è atto fondante per il costituendo Parco archeologico, al centro del quale De Angelis d'Ossat identificherà nel sito dell'ex convento di San Nicola, il luogo ideale per la nascita del nuovo Museo Archeologico di Agrigento. Museo, in cui il nuovo dialoga con la preesistenza architettonica che viene conservata e a sua volta musealizzata, risultato e testimonianza concreta della sinergia e armonia di intenti tra la committenza rappresentata De Angelis d'Ossat, il Soprintendente alle Antichità Pietro Griffo, che presiede all'ordinamento museologico del materiale archeologico e Franco Minissi, architetto museografo, chiamato a progettare il restauro e l'adattamento a museo del complesso di San Nicola.

Successivamente dal 1960 De Angelis, anche se non sarà più Direttore Generale, entrerà a far parte del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti ed esprimerà parere favorevole sui progetti di Minissi da realizzarsi nell'ambito della musealizzazione dei siti archeologici e monumentali dell'Isola, quali la musealizzazione del Quartiere ellenistico – romano nella Valle dei Templi, il restauro della chiesa di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo, il restauro e musealizzazione della Villa romana di Terme Vigliatore.

Contemporaneamente Guglielmo De Angelis d'Ossat nel 1960 vince la cattedra di "Restauro dei monumenti" presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma e richiede la presenza di Franco Minissi che per anni sarà suo assistente, e ne acquisendone metodi e orientamenti culturali. Inoltre De Angelis è fondatore della "Scuola di perfezionamento per lo studio e restauro dei monumenti" (oggi Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti) dove Minissi terrà dal 1980 il corso di "Vitalizzazione e adattamento di antichi edifici: criteri di museologia", dopo essere divenuto professore ordinario di "Allestimento e museografia" presso la Sapienza di Roma. Dal 1980 Minissi farà parte del Collegio docenti della suddetta Scuola di Specializzazione⁶ e diventerà curatore di una collana di pubblicazioni edita sotto l'egida della Scuola, tra le quali quella postuma, a cura di Spiridione Alessandro Curuni, che raccoglie proprio gli scritti di Guglielmo De Angelis d'Ossat sui temi del restauro dei monumenti architettonici⁷.

Un passaggio cruciale nell'attività di Franco Minissi è stata la sua attiva partecipazione al II Congresso Internazionale sul Restauro, incontro da cui è scaturito un documento condiviso a livello internazionale, quale la Carta internazionale del Restauro di Venezia del 1964 che, frutto delle esigenze della ricostruzione postbellica, di fatto per la cultura del restauro costituisce una netta svolta metodologica, pur rimanendo ancora valido quanto stabilito nella Carta Italiana del Restauro del 1932, rispetto alla quale si poneva come un aggiornamento. In quella occasione De Angelis è il promotore del Congresso ed è Presidente del Comitato Organizzatore insieme a

Roberto Pane e Pietro Gazzola. Minissi presenta al Congresso la relazione “*Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione di Monumenti*”, sulla base della quale appare formulato l’Articolo 10 della Carta che recita: «*quando le tecniche tradizionali si rivelino inadeguate, il consolidamento di un monumento può essere assicurato mediante l’ausilio di tutti i più moderni mezzi di struttura e di conservazione, la cui efficienza sia stata dimostrata da dati scientifici e sia garantita dall’esperienza*». Le esperienze realizzate da Minissi influenzano anche la redazione di altri articoli della Carta Internazionale del Restauro di Venezia e vengono apprezzate anche all’estero, forse ancor più che in Italia⁸.

Da questo momento sono numerosi i Convegni nell’ambito del restauro a cui parteciperanno entrambi, riconoscendo in essi occasioni di proficui scambi e di crescita culturale. Tra questi ricordiamo ad esempio il Convegno ICOMOS “Il restauro in Italia e la Carta di Venezia” svoltosi a Ravello dal 28 settembre al 1 ottobre 1977, occasione in cui gli artefici della Carta Internazionale del Restauro di Venezia rifletteranno sulla validità del documento e sulla necessità di un suo eventuale aggiornamento⁹, oltre al I Seminario di Studi della Provincia di Roma svoltosi sul tema i “Siti archeologici: un problema di musealizzazione all’aperto”¹⁰. Queste occasioni di dibattito, di confronto, di crescita e di diffusione culturale, sono portatrici di un insegnamento che ancora oggi possiamo desumere dallo studio degli scritti e delle opere di De Angelis d’Ossat e di Minissi. Opere e scritti che testimoniano come, a partire dal dopoguerra, fosse intenso il dibattito sulla ricerca di procedimenti di restauro finalizzati al mantenimento dell’autenticità della preesistenza, a cui poi accostare in maniera sincera contro ogni ambientamento i segni della propria epoca, in maniera da conseguire una nuova qualificazione architettonica che, stratificandosi nella storia del monumento, ne consentisse la vita, e quindi la conservazione, per le generazioni presenti e future.

Influenza degli scritti e del pensiero di De Angelis d’Ossat nell’opera di Franco Minissi

Nelle opere, negli scritti, nelle metodologie di intervento e nei criteri alla base della propria attività è facile leggere la forte appartenenza dell’architetto Franco Minissi alla cosiddetta “scuola romana” di cui il capostipite viene considerato a ragione Guglielmo De Angelis d’Ossat, storico dell’architettura, architetto e restauratore durante la ricostruzione postbellica.

La fase iniziale della militanza di Minissi, quando avendo vinto il concorso per architetto presso l’Amministrazione delle Belle Arti viene assegnato prima all’ufficio per i Monumenti della Liguria e poi dal 1934 alla Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, si caratterizza per l’aderenza ai principi del restauro “filologico scientifico” che in quegli anni venivano sostenuti da Gustavo Giovannoni e sui quali era stata redatta la Carta Italiana del Restauro del 1931. È possibile riconoscere come aspetto caratterizzante degli interventi di restauro da lui realizzati, l’intento didascalico inteso a rivelare le varie fasi costruttive della fabbrica e a consentire la lettura dell’integrazione che dovrà essere sempre quindi distinguibile.

Nel 1938, la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti aveva formulato, allo scopo di unificare i criteri e indirizzare la prassi delle Soprintendenze verso un più preciso rigore normativo, le “Istruzioni per il restauro dei monumenti” in cui si fa riferimento all’Istituto Centrale del Restauro, organo tecnico del Ministero della Pubblica Istruzione, sotto il cui controllo e secondo le cui direttive dovrà condursi ogni restauro¹¹. Proprio in quell’anno Bottai, Brandi e Argan si faranno promotori della creazione di un Istituto Centrale del Restauro che diventi esempio di un metodo scientifico finalizzato a guidare qualsiasi intervento di restauro, declinandosi in relazione ad ogni singolo caso.

De Angelis aveva assistito impotente alle distruzioni belliche del patrimonio architettonico e artistico italiano avvenute tra il 1940-1945, che lo avevano costretto ad un ripensamento dei principi e delle norme che debbono guidare l’intervento di restauro: «*un*

tragico fenomeno, di così grande portata da poter essere addirittura definito cosmico non poteva non far riflettere le persone di cultura e gli uomini d'azione sull'opportunità di continuare ad applicare il consueto metro e a lasciare inalterati i principi posti a base, negli ultimi decenni, dei normali restauri in edifici di carattere monumentale»¹². In relazione alle esigenze della ricostruzione, pur riconoscendo la necessità di porsi di fronte al monumento architettonico come caso unico e diverso con aspetti di volta in volta particolari, De Angelis ritiene errato far scadere la prassi del restauro nel puro empirismo: «non è possibile rigettare ogni teoria e rifugiarsi nella comoda posizione di chi vuol giudicare ogni problema separatamente, caso per caso, secondo le circostanze. E' necessario avere di guida qualche principio generale per non cadere nell'empirismo e nelle inevitabili contraddizioni che ne sono la fatale conseguenza»¹³.

Altro aspetto che viene da lui sottolineato è che il restauro non dovesse trarre in inganno lo studioso e che bisognasse a questo proposito definire i limiti dell'integrazione laddove necessaria, la quale deve essere riconoscibile al fine di non offuscare la leggibilità del monumento. Egli inoltre ritiene indispensabile, e in questo si avvicina al pensiero di Argan, che è necessario: «suscitare o rinverdire una capillare coscienza nazionale. E' opportuno per questo educare i giovani e il popolo (...)»¹⁴. Il restauro dei monumenti viene inteso da De Angelis d'Ossat come: «lavoro – offerto dai monumenti attraverso le innumerevoli pietre, splendidi nel segno divino dell'arte – possa affermarsi come simbolo della più elevata e costruttrice attività umana, erigendosi quale solenne tangibile ammonimento per contrastare l'opera dissolvete o distruttrice di azioni che forzosamente avvilitiscono la dignità dell'uomo rispetto ai compiti di civiltà e di arte per i quali sarebbe chiamato»¹⁵. Richiamando così il significato etico e morale che deve avere qualsiasi intervento di restauro, fonte di ricchezza per lo Stato e di educazione per la società, anch'essa da ricostruire all'indomani della guerra.

Appare evidente dalla lettura dei saggi scritti da De Angelis come egli considerasse attività omologa il fare restauro con il fare architettura o meglio concepiva «il restauro quale "specie" dell'architettura, costantemente presente nel fare umano, sostanzialmente egli è convinto che "il restauro è architettura", quindi ogni intervento restaurativo è un'operazione architettonica della quale possiede tutti i caratteri ed i contenuti»¹⁶. Pur rifiutando le posizioni teoriche a priori, egli ritiene che il restauro debba perseguire la leggibilità del monumento che è il prodotto di varie stratificazioni storiche. Di qui l'importanza della ricerca storica sul monumento e sul contesto in cui esso è inserito come guida per i futuri interventi di restauro sulla preesistenza architettonica. Interventi che dovranno essere improntati alla distinguibilità delle integrazioni e sottoposti ad un vaglio critico che guiderà nella scelta delle soluzioni idonee¹⁷. Il giudizio critico quindi deve essere esercitato non per la selezione dei dati della preesistenza ma sui mezzi messi a disposizione dal proprio tempo per conservare e tramandare quanto più possibile del passato, su cui ricostruire l'identità nazionale. Gli orientamenti del pensiero di De Angelis d'Ossat, in cui è forte e sempre significativa la valenza didattica e didascalica, si concretizzano in più occasioni in una condanna nei confronti del "moderno ambientato", a favore di ciò che viene indicato come un nuovo inserimento e che, pur manifestando l'appartenenza al proprio tempo, nell'ambito dei centri antichi venga contenuto nei volumi e parli con un linguaggio di tono sommesso rispetto alla preesistenza.

Su questo tema Minissi concorda con la posizione di De Angelis d'Ossat e afferma, a proposito del problema del recupero dei centri storici essere: «inammissibile che un architetto considerato innovatore, ma svincolato dagli interessi di qualsiasi tipo di speculazione possa ipotizzare la distruzione o la manomissione di preesistenze urbane ricche di integri valori storico-artistici e ambientali per sostituirle ingiustificatamente con opere moderne; e riconoscere altrettanto inammissibile che un architetto considerato conservatore ma svincolato da preconcetti contro l'architettura moderna possa ipotizzare, nel risarcimento delle lacune e delle lacerazioni di preesistenze urbane storiche, restauri squallidamente mimetici o in falso storico, rinunciando ad interventi autenticamente moderni che, nel creare immagini ambientali

nuove, possano nel contempo porre nel massimo risalto quanto ancora esiste di autenticamente storico ed artistico»¹⁸.

De Angelis d'Ossat, non immune da un atteggiamento culturale che si sviluppa nei confronti dell'opera d'arte, influenzato dall'idealismo e dal pensiero sul "restauro mentale" di Roberto Longhi¹⁹, ritiene che i "restauri ideali" siano quelli *«che lasciano all'osservatore e allo studioso la possibilità e, diciamo pure, l'onesto piacere di una diretta interpretazione»²⁰*. Interpretazione o ripercorrimiento critico della preesistenza che possiamo dire costituisca uno dei tratti caratteristici delle integrazioni realizzate da Minissi nell'ambito della protezione e musealizzazione di monumenti e siti archeologici, il cui luogo di sperimentazione per eccellenza diventa appunto la Sicilia. Nell'idea che non fosse etico voler perseguire una soluzione definitiva nella reintegrazione dell'immagine monumentale, De Angelis riteneva corretto che il progetto di restauro dovesse facilitare la lettura e la fruizione del contesto antico senza snaturarne o offuscarne le peculiarità. In questo senso possiamo portare come esempio la soluzione progettata da Franco Minissi, con la consulenza di Cesare Brandi, per le coperture a protezione dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina, approvata il 29 maggio 1957 dal voto del Consiglio Superiore guidato all'epoca da De Angelis d'Ossat. La versione definitiva del progetto museografico o di restauro preventivo possedeva infatti il suddetto fondamento etico nel non volersi imporre come soluzione univoca nei confronti della rovina, la cui percezione deve essere mantenuta come stimolo all'immaginazione, alla conoscenza, alla creatività del singolo fruitore²¹. Scrive Torsello molti anni dopo: *«sappiamo quanto le rovine di un edificio, i resti di vecchie fortificazioni o una qualunque costruzione ferita dal tempo riescano ad accendere la nostra curiosità, provocando un'istintiva sollecitazione a ricostruire con l'immaginazione l'integrità perduta. (...) Al cospetto dell'aggrovigliato intreccio di palinsesti è quasi impossibile sottrarsi al giuoco delle ricostruzioni mentali che coinvolgono immaginazione e pensiero, logica e fantasia, cultura e creatività. (...) L'esercizio critico e interpretativo deve sempre potersi rinnovare»²².*

In Sicilia nel dopoguerra si moltiplicano gli scavi e le scoperte, spesso nel solco di una collaborazione internazionale per le attività archeologiche: *«interessanti ricerche vengono svolte dall'Università di Princeton a Serra Orlandino (l'antica Aidone in Sicilia). (...) Non deve meravigliare che la nostra Nazione – e precisamente la Sicilia – sia stata prescelta a sede della Conferenza organizzata nel 1956 dall'U.N.E.S.C.O. per regolare internazionalmente il regime degli scavi e se l'imminente Congresso mondiale di archeologia si terrà nell'Italia meridionale, caratterizzata da un fervido rigoglio archeologico»²³*. La Sicilia diventa di fatto il luogo di sperimentazione di una nuova metodologia di restauro, in applicazione di quanto stabilito nelle "Istruzioni per il restauro dei monumenti (1938)", di cui De Angelis d'Ossat era stato principale estensore. Il metodo prevedeva la ricognizione e la conoscenza quanto più possibile approfondita del sito e dei manufatti storici²⁴, la ricerca sui materiali e sulle tecniche di intervento per il restauro che venivano sperimentate presso i laboratori dell'Istituto Centrale del Restauro e poi *in situ*, per garantirne efficacia, compatibilità e buoni risultati nel tempo, mentre contemporaneamente veniva condotto il progetto di restauro preventivo che coincideva con l'attività museografica atta a predisporre le migliori condizioni per la conservazione e il godimento del manufatto storico artistico. In quegli anni Franco Minissi, attraverso le esperienze di cui è protagonista proprio sull'isola, diventa l'architetto museografo per eccellenza e, per la sua formazione culturale, per l'esperienza e per le sue capacità progettuali di comprendere la preesistenza, impersona la professionalità necessaria per interpretare le esigenze della ricostruzione e dell'educazione sociale, mettendo in mostra le testimonianze della cultura del Paese. Se infatti, come sottolinea Minissi nei suoi scritti e nelle relazioni di accompagnamento ai suoi interventi, il restauro si pone quale prima operazione per la conservazione, ad esso deve far seguito l'intervento didascalico dell'architetto museografo, il cui compito sarà proprio quello di facilitare la lettura dei significati dell'antico anche ai non specializzati, attraverso l'integrazione

moderna che, nell'essere distinguibile, minima e quanto più possibile reversibile, è garanzia di autenticità e di sincerità dei messaggi che vengono trasmessi. E' importante sottolineare come, al di là dei possibili errori nei singoli casi, nell'attribuire ai monumenti architettonici, anche laddove ridotti allo stato di rudere, un ruolo culturale ed educativo nei confronti della società, questi personaggi sentano la responsabilità di produrre restauri per quanto possibile etici, che non traggano in inganno nemmeno i non specialisti del settore. Emblematica per chiarire e dimostrare quanto sopra sostenuto è la vicenda relativa alla scoperta e musealizzazione delle Mura greche di Capo Soprano a Gela (vedi paragrafo della tesi relativo all'argomento).

L'impostazione fortemente didascalica del pensiero, ereditata dal suo maestro Gustavo Giovannoni, porta De Angelis a redigere le norme per l'integrazione delle lacune murarie, dando una metodica ed organica trattazione del problema specifico. Norme utilizzate per anni sia presso la Scuola di Specializzazione di Roma che presso l'*International Centre for the Study of the Preservation of Cultural Property* (ICCROM), in una unità di metodo che viene applicata dalla pittura all'architettura. Secondo De Angelis d'Ossat l'integrazione deve rispondere: «*alle moderne concezioni sulla conservazione e sul restauro, che vanno singolarmente valutate per ogni caso concreto e sottoposte al vaglio critico*»²⁵. Dai problemi dei ruderi archeologici alle superfici murarie perdute o alterate, l'integrazione della preesistenza deve soddisfare l'esigenza: «*di assicurare una chiara distinzione delle parti aggiunte rispetto alle originarie (...) per raggiungere questi scopi non va trascurata l'opportunità di ricorrere talvolta a materiali e tecniche moderne, date le loro qualità quanto mai distintive e che perciò non potranno mai trarre in errore sulla loro datazione; nuove tecniche e materiali possono inoltre assicurare, meglio dei sistemi tradizionali, applicazioni più precise e contenute e quindi meno appariscenti*»²⁶. A maggior ragione nei casi dubbi, laddove manchi qualsiasi notizia storico documentaria, non si devono realizzare arbitrari ripristini di ipotetiche configurazioni originarie, ma lasciare aperto e leggibile il quesito attraverso soluzioni integrative che siano durature, ma allo stesso tempo reversibili: «*l'eventuale rimozione del restauro dovrà attuarsi senza apportare danni alle strutture originarie*»²⁷. In queste parole troviamo la giustificazione del fascino che dovevano aver esercitato le strutture leggere realizzate con materiali moderni e discreti, progettate da Minissi per integrare i resti archeologici, opere eseguite nel solco delle metodologie e dei materiali sperimentati presso l'Istituto Centrale del Restauro.

L'architettura moderna, strumento del progetto di restauro, assume un ruolo significativo quindi nel restauro delle architetture monumentali, per cui De Angelis d'Ossat, negli anni in cui svolge il ruolo istituzionale di Direttore Generale, legittima la sua cittadinanza nella preesistenza «*De Angelis insieme a pochi altri della sua generazione, crede che il restauro debba difendere una forma e che, se questa è mutila o perduta, non possa essere sostituita da un suo simulacro, ma da un'altra forma, di certo non originaria, tuttavia autentica e in qualche caso anche riuscita*»²⁸.

Minissi impara da De Angelis d'Ossat il rispetto per la preesistenza, nella quale l'opera dell'architetto potrà inserirsi solo come nuova stratificazione chiaramente leggibile ed eventualmente reversibile, cosa che rende discrete e sommesse le sue opere in ambito archeologico, come affermerà Brandi per le coperture della Villa del Casale, riconoscendole come interventi "moderni e modesti", sebbene espressione del proprio tempo: «*ormai per un complesso di esigenze spirituali e culturali, ci avviciniamo al monumento, di qualunque età e di qualsiasi aspetto, con rispetto, quasi con umiltà; la nostra generazione evita di sovrapporvi qualcosa di proprio e, soprattutto, di apportarvi modifiche od aggiunte che possano menomarne l'essenza, ben consapevole che ciò costituirebbe un pretenzioso atto di ignoranza e di superbia*»²⁹. Modestia che nei progetti di Minissi è il risultato della consapevolezza critica maturata a contatto con personaggi della levatura culturale di De Angelis d'Ossat (oltre che di Argan, Brandi, Longhi, Ragghianti, Pallottino) che lo porta, nel caso della musealizzazione delle Mura di Capo Soprano, ad eseguire opere protettive che «*alla luce del giorno determinavano un disturbo visuale minimo e quasi inavvertibile data l'imponenza della massa muraria (...)*»

lasciando liberamente visibile in trasparenza il sottostante tessuto murario in mattoni crudi»³⁰. Mentre nel caso della Villa romana del Casale le coperture poste a protezione dei mosaici pavimentali: «hanno il pregio oltre che di fornire una indicazione approssimativa della terza dimensione del monumento, di esprimere senza inopportune pretese formali e con la massima sincerità il proprio ruolo funzionale»³¹. Così come l'esigenza di limitare la propria opera di integrazione alla sola funzione protettiva, produce un disegno aereo che, sebbene completi la forma e realizzi l'unità potenziale dell'opera d'arte, nei casi del Teatro di Eraclea o della Chiesa di San Nicolò Regale, «presenta il vantaggio di differenziarsi nettamente nella materia e nel tempo, evitando qualsiasi confusione o errore interpretativo e, ciò che più conta, la trasparenza del materiale tende idealmente a trasformare il restauro eseguito in una sovrapposizione grafica, realizzata nello spazio, dell'ipotesi integrativa o ricostruttiva sul Monumento»³².

Tutto ciò che veniva affermato nell'ambito del restauro dai protagonisti del tempo con le parole (Argan, Brandi, Longhi, Ragghianti, Pallottino) o con le opere (Minissi) rispecchia la considerazione dell'opera d'arte, nella concezione idealistica di non voler imporre certezze a chi fa l'esperienza dell'opera ma solo "ipotesi critiche" rispetto alle quali le integrazioni sono espressamente appartenenti alla contemporaneità, svolgendosi nel cosiddetto "terzo tempo" di brandiana memoria. De Angelis, nel suo ruolo di Direttore Generale, di fatto è colui che legittima l'uso di materiali moderni nel restauro ed in particolare l'uso di laminati plastici negli interventi di Minissi, supportato in questo dai voti favorevoli del Consiglio Superiore: «oggi tali restauri tendono sempre più ad affinarsi chiamando ad ausilio tutte le nuove tecniche ed i più moderni materiali, nel principale intento di dare nuova vita a strutture dissestate. Eccoci dunque impegnati a ridurre al minimo le sezioni, mentre si escogitano elementi di sostegno sempre meno appariscenti»³³. Elementi strutturali ridotti al grado zero e minimo intervento sono facilmente riscontrabili nell'opera di Minissi, raggiungendo inoltre il massimo grado di reversibilità di un intervento di restauro.

Uno degli ultimi convegni a cui parteciparono nel 1988 sia De Angelis d'Ossat che Franco Minissi si intitola "*I siti archeologici, un problema di musealizzazione all'aperto*"; problema che dal 1952 aveva intrecciato le riflessioni e le attività di questi due personaggi nell'impegno di valorizzare i beni culturali nel contesto di appartenenza, anticipando così quanto verrà stabilito successivamente in ambito europeo con la *Charte internationale pour la gestion du patrimoine archéologique* di Losanna del 1990 in cui si afferma l'importanza di apporti multidisciplinari per il perseguimento di tale obiettivo. In quella occasione viene sottolineato da De Angelis come la finalità dell'intervento di musealizzazione dei siti archeologici siano:

«- la protezione dei resti archeologici dagli agenti naturali, (...) dalle azioni dell'uomo, dai danneggiamenti e dai furti (...);

- l'informazione, che si risolve con la presentazione dei ruderi e dei reperti in modo da far conoscere, nel modo migliore, quello che i visitatori vanno a vedere (...) in modo che tutti possano realmente rendersi conto dell'importanza storica dei reperti (...);

- i mezzi di attuazione e le modalità di gestione, che partono addirittura dai basilari problemi giuridici di proprietà, di finanziamento, per poi sminuzzarsi in mille rive durante il lungo iter della realizzazione»³⁴.

Nella qualità di presidente della prima giornata del seminario, Franco Minissi presenta la relazione "*Museografia e siti archeologici*" (vedi parte Terza nella tesi sul contributo al dibattito sul restauro archeologico) in cui riassume le sue posizioni sul tema della conservazione *in situ* e della musealizzazione dei siti archeologici. Siti e Parchi archeologici, nella visione di De Angelis d'Ossat e di Minissi, sono luoghi di ricerca e di studio, luoghi dove non solo si costruisce cultura ma soprattutto sorgenti di quella partecipazione collettiva alla conservazione del patrimonio storico-culturale che è la sola garanzia di una conservazione integrata nell'uso culturale delle preesistenze e delle testimonianze del passato: «il turismo scolastico dovrebbe essere il turismo preferenziale nei confronti delle aree archeologiche, sia per la componente naturalistica di questi parchi che interessa il giovane, sia perché si mettono a contatto i ragazzi con la natura,

con queste testimonianze della storia, non nel freddo ambiente di un museo, ma all'aperto; è un modo per convincere le giovani vite ad occuparsi anche di questi fatti di carattere naturalistico-storico e a prendere coscienza dei reperti archeologici, dei sistemi viari, delle situazioni architettoniche, è veramente una scuola bellissima»³⁵. Con queste parole De Angelis d'Ossat manifesta la sua vicinanza a Giulio Carlo Argan nella sua concezione di "museo come scuola" conferendo un ulteriore significato al museo-scuola per eccellenza che si realizza nella musealizzazione dei siti archeologici e soprattutto nei Parchi archeologici, tra cui ricordiamo quello di Selinunte concepito da Minissi proprio come luogo di continua ricerca e di studio. Rispetto della preesistenza nel sito di appartenenza ed esaltazione dei valori culturali e didascalici dei monumenti-documenti del passato, sono gli elementi che legano Minissi a De Angelis nelle esperienze di musealizzazione dei siti archeologici della Sicilia tra gli anni Cinquanta e Settanta: «dove si è sostanzialmente trattato di costruire un museo rispettando l'ordinamento già preordinato ed inamovibile del materiale esposto»³⁶.

NOTE

¹ M. P. Sette, *Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-1992)*, in "ANANKE", n. 50-51, gennaio-maggio 2007, pp. 44-49.

² Guglielmo De Angelis d'Ossat, *Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo*, in "Palladio", anno III, XXVII, n. 2, 1978, pp. 51-68.

³ Cfr. O. Baschieri Minissi, *Franco Minissi biografia*, in D. Bernini (a cura di), *Colloqui con Franco Minissi sul museo*, Roma 1998, p. 145.

⁴ E' palese il riferimento alle opere realizzate da Minissi nell'adattamento a museo di edifici monumentali con moderni materiali e nuove tecniche museografiche come per l'allestimento del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia a Roma (1953-60), l'allestimento del Museo Nazionale Archeologico nel cinquecentesco Palazzo Ferretti ad Ancona (1955-58), l'allestimento dell'*Antiquarium* della Collina dei Templi nella Villa Aurea ad Agrigento (1960-62), il restauro e l'allestimento del Museo civico nel Castello Ursino di Catania (1960-65), il restauro del Convento carmelitano dell'Annunziata e allestimento del Museo Nazionale "Pepoli" a Trapani (1960-65), il restauro e l'allestimento del Museo etrusco nel Castello Ruspoli di Cerveteri (1964-66), ecc. La ricerca sul museo di Minissi si colloca nell'ambito della nuova concezione che si diffonderà in Italia attraverso le opere di Franco Albini, Carlo Scarpa, Ezio De Lucia, ecc.

⁵ La documentazione raccolta riguarda dal 1950 varie notifiche per importante interesse archeologico, vincolanti i proprietari nei loro diritti. In una nota del Ministero P. I. risulta che lo stesso prof. Giulio Carlo Argan, nel ruolo di consigliere del Consiglio Superiore, venne inviato presso la Valle dei Templi "per effettuare lo studio del problema". L'attività di esproprio dei terreni per la costituzione del "Parco archeologico della Valle dei Templi" si concluderà nel 1960. Nei documenti esaminati il Soprintendente Griffo delimita la zona archeologica già espropriata e trasmette la planimetria al Ministero della P.I. il 3 marzo 1960. ACS, Ministero P. I., Dir. Gen. AA. BB. AA., Div. II, Busta 12, Classifica Scavi, Titolo Agrigento Valle dei Templi.

⁶ Collegio docenti di cui facevano parte, per citarne solo alcuni, Sandro Benedetti, Giovanni Carbonara, Mario Fondelli, Antonino Giuffrè, Pietro Graziani, Enrico Guidoni, Gaetano Miarelli Mariani, Giorgio Torraca e Giuseppe Zander.

⁷ Guglielmo De Angelis d'Ossat, *Sul restauro dei monumenti architettonici, concetti, operatività, didattica*, S. A. Curuni (a cura di), Roma 1995.

⁸ Cfr. Hartwig Schmidt, *Schutz bauen*, Stuttgart 1988.

⁹ Cfr. AA. VV., *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia*, Atti del Convegno ICOMOS, Napoli - Ravello 28 settembre - 1 ottobre 1977, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", nn. 33-34, 1977.

¹⁰ Cfr. B. Amendolea (a cura di), *I siti archeologici, un problema di musealizzazione all'aperto*, Atti del I Seminario di Studi della Provincia di Roma, Roma 1989.

¹¹ Le Istruzioni sono nate in occasione del Convegno dei Soprintendenti svoltosi a Roma nel 1938. Della commissione nominata per la revisione del testo della Carta Italiana del Restauro del 1931 e la stesura del nuovo documento, facevano parte Guglielmo De Angelis d'Ossat, Gustavo Giovannoni, Carlo Calzecchi Onesti, Biagio Pace e Roberto Longhi. G. De Angelis d'Ossat, *Il restauro dei monumenti: provvidenze legislative, esperienze, suggerimenti*, in "Orientamenti dell'Arte Sacra dopo il Vaticano II, Bergamo 1969, pp. 471-485.

¹² G. De Angelis d'Ossat, *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in "Atti del V Convegno nazionale di Storia dell'Architettura", Perugia 1948, Roma 1952, pp. 13-28.

¹³ *Ibidem*, p. 15. A questo proposito si fa riferimento alla Circolare ministeriale ai Soprintendenti di De Ruggero del 7 agosto 1944.

¹⁴ G. De Angelis d'Ossat, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵ *Ibidem* p. 26.

¹⁶ M. P. Sette, *Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-1992)*, in "ANANKE", n. 50-51, gennaio maggio 2007, pp. 44-49.

¹⁷ G. De Angelis d'Ossat, *Norme per la redazione dei grafici di rilievo e di restauro dei beni architettonici*, Roma 1978.

¹⁸ F. Minissi, *Criteri di intervento nelle operazioni di recupero del patrimonio edilizio esistente*, in "Gli insediamenti italiani negli anni '80", Edizioni scientifiche associate, Roma 1980.

¹⁹ R. Longhi, *Restauri*, in "La Critica d'Arte", Roma 1940, pp. 121-128.

²⁰ G. De Angelis d'Ossat, *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in "Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Perugia 1948", Roma 1952, pp. 13-28.

²¹ A questo proposito è doveroso e opportuno ricordare il pensiero di Cesare Brandi, guida di Minissi nell'intervento sul sito archeologico: «*si tratta di attuare una copertura che sia quanto meno monumentale possibile e del rudere stesso lasci in vista, oltre alle colonne, quello che veramente ne resta, oltre ai mosaici, ossia la disposizione planimetrica. Ora la possibilità di utilizzare i muretti superstiti come altrettanti camminamenti per non calpestare i mosaici, dà al monumento stesso il possesso del monumento, proprio con una veduta panoramica, per quanto da*

altezza modesta, e pertanto la copertura non deve togliere visibilità di questo complesso planimetrico nel suo insieme». C Brandi, *Archeologia siciliana*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 27-28, Roma, 1957, pp. 93-100.

²² P. B Torsello, *Scritture di pietra*, in F. Doglioni, *Stratigrafia e restauro*, Trieste 1997, pp. 7-12.

²³ G. De Angelis d’Ossat, *Collaborazione internazionale dell’Italia nelle attività archeologiche ed artistiche*, in “Scuola e Cultura nel mondo”, n. 7, 1958, pp. 12-17.

²⁴ Ricordiamo che proprio a Piazza Armerina verrà applicato per la prima volta da Carandini il metodo dell’analisi stratigrafica dello scavo archeologico negli anni ‘60. Cfr. Carandini A., *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina*, in “Studi miscellanei”, n. 7, Roma 1964.

²⁵ G. De Angelis d’Ossat, *Schemi di corretta integrazione delle lacune murarie*, dispensa della Scuola di Specializzazione per lo Studio e il Restauro dei Monumenti, Facoltà di Architettura dell’Università La Sapienza di Roma - l’*International Centre for the Study of the Preservation of Cultural Property* (ICCROM) , Roma 1977-78, in G. De Angelis d’Ossat, *Sul restauro dei monumenti architettonici, concetti, operatività, didattica*, A. Curuni (a cura di), Roma 1995.

²⁶ In questo scritto De Angelis, facendo riferimento al manuale di P. Philippot, P. Mora, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977, afferma la «necessità di estendere anche alle decorazioni propriamente architettoniche i metodi attuati nelle integrazioni relative alle pitture murali ed agli oggetti d’arte». G. De Angelis d’Ossat, *Schemi di corretta...*, p. 88.

²⁷ Ibidem.

²⁸ G. Miarelli Mariani, *Idee essenziali, chiare e concrete sul restauro dei monumenti*, in G. De Angelis d’Ossat, *Sul restauro dei monumenti architettonici*, A. Curuni (a cura di), Roma 1995, p. 9.

²⁹ G. De Angelis d’Ossat, *Il restauro dei monumenti: provvidenze legislative, esperienze, suggerimenti*, in “Orientamenti dell’Arte Sacra dopo il Vaticano II”, Bergamo 1969, pp. 471-485.

³⁰ F. Minissi, *Relazione del progetto per l’illuminazione delle fortificazioni greche di capo Soprano*, ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 2, p. 1.

³¹ 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, 25-31 maggio, Venezia 1964.

³² Ibidem.

³³ G. De Angelis d’Ossat, *Il restauro dei monumenti...*, p. 480.

³⁴ G. De Angelis d’Ossat, *Intervento alla tavola rotonda*, in “I siti archeologici, un problema di musealizzazione all’aperto”, B. Amendolea (a cura di), Roma 1989, p. 263 sgg.

³⁵ Ibidem, p. 264.

³⁶ Ibidem.

La posizione di Franco Minissi sui temi della conservazione, restauro e musealizzazione dei beni storico artistici e ambientali

Alla base del pensiero di Minissi, maturato in seguito alle varie esperienze formative e professionali, troviamo la convinzione che: *«in ogni processo conservativo è implicito un processo di musealizzazione e che questo, concepito come complesso di operazioni finalizzate alla corretta rilettura storico-critica della preesistenza, rappresenta lo scopo primario della conservazione stessa»*¹. Egli afferma che il primo fondamentale atto di restauro sta nel riconoscimento delle preesistenze storico - artistiche quali risorse culturali. Attraverso l'intervento museografico, mediante l'attivazione di processi conservativi e operazioni di restauro, laddove necessari, Minissi ritiene possibile la valorizzazione e la promozione degli aspetti educativi e didattici insiti nel patrimonio culturale. Il riconoscimento di tali valori innesca un processo di musealizzazione, guidato dal giudizio storico critico, sia all'interno che all'esterno del museo. Con il tempo il suo interesse nei confronti delle preesistenze storico-artistiche muove dall'episodio monumentale isolato al contesto fino ad arrivare negli ultimi anni della sua attività, come è possibile leggere nei suoi scritti ad un'idea di Centro Storico che va esso stesso considerato come un "museo in se" o un "museo all'aperto", a prescindere dall'esistenza del valore di bene economico o dalla possibilità di una sua utilizzazione pratica. Considerando l'uso del patrimonio architettonico come mezzo e mai come fine, egli ritiene che mantenere i significati o aggiungerne di nuovi è il presupposto fondamentale per sottrarre i manufatti antichi alla rovina e all'oblio. Il processo di musealizzazione può innescare, nel farsi interprete non solo delle istanze estetiche e storiche ma anche di quelle emozionali e psicologiche, dei processi di conservazione attiva attraverso un uso anche solo culturale della preesistenza.

Con queste finalità Minissi ritiene necessario in primo luogo effettuare un censimento, quindi la realizzazione delle migliori condizioni per la conservazione e la corretta lettura dell'opera, attraverso le tecniche e le operazioni museografiche intese come atti di "restauro preventivo" (Brandi), ritenendo come Argan che: *«il collocamento di un'opera è una definizione critica in atto, equivale all'interpretazione e alla rivelazione di quelli che sono a nostro giudizio, i suoi valori estetici, è un modo di dimostrare e di comunicare e come tale compete allo storico dell'arte (...), ma poiché viene manifestato attraverso l'inquadramento architettonico, la sua espressione è compito dell'architetto, che perciò è il collaboratore diretto del direttore del museo»*². Laddove ciò non avvenisse il rischio paventato da Argan è la crisi dell'arte e, in casi estremi, la crisi della città antica, vero museo all'aperto di storia e cultura. Secondo Argan si potrebbe assistere alla perdita in breve tempo di tutto il patrimonio artistico non musealizzabile: *«gli oggetti, le opere d'arte – in una società la cui struttura culturale non sia più la storia, come rischia di essere la società attuale – sono frammenti di un passato non più riconducibile al presente, quasi isole, residui di un continente sommerso. Sciolti i nessi che li raccordavano al contesto, si riducono a testi, la cui musealizzazione sarà pure dolorosa, ma è oggi, "conditio sine qua non" per la loro sopravvivenza. Il museo diventa così il luogo centrale della storia dell'arte che è nata, d'altronde, proprio nel museo con la scuola viennese di Riegl: luogo artificiale dove le opere non si ricongiungono tra loro, in una impossibile unità, ormai venuta meno, se non nella storia della loro fruizione, del giudizio di valore storico»*³.

Gran parte dell'impegno di Minissi consiste nel provare a realizzare la nuova idea di museo attivo anche presso i siti oggetto di intervento, archeologici e monumentali, dunque fuori dagli istituti museali, al fine di passare dal "museo come luogo" al "museo come concetto" attraverso l'intervento di restauro preventivo, quindi museografico. Minissi riconosce un carattere di passività nell'affermazione brandiana di museo come luogo deputato a *«far godere in pieno ma in se stesse le opere d'arte»*(Brandi), perché questa affermazione circoscrive l'interesse solo all'opera d'arte e al suo valore estetico in se stesso, prescindendo dal contesto che è sempre

portatore di valori storici ed emozionali, mentre «*l'architettura raramente è un pezzo isolato, una sentenza solitaria; di regola risulta dal colloquio con gli edifici circostanti, con gli spazi urbani, con l'architettura naturale*»⁴. Perfino il ricovero dei beni mobili nel museo si pone come *estrema ratio*, perché la conservazione degli oggetti nel sito in cui ce li ha consegnati la storia, risponde all'esigenza di opporsi ad ogni decontestualizzazione, che equivale ad una perdita di significati e ad un impoverimento dei valori storico-artistici e ambientali riconosciuti. Nel caso di contesti archeologici, per la conservazione attiva e la musealizzazione l'architetto museografo dovrà quindi sviluppare l'integrazione dell'immagine monumentale perduta, al fine di consentire la comprensione e la corretta lettura dell'opera. Ma dovrà farlo solo con materiali e forme distinguibili, che dichiarino apertamente l'appartenenza al proprio tempo, come infatti dimostrano gli esempi di Piazza Armerina o di Capo Soprano. Ciò in accordo con quanto dichiarato negli articoli delle Carte del Restauro del 1932 e del 1964, dichiarazioni di cui anche Minissi è artefice.

Lo stesso Argan è d'accordo sull'uso dei materiali moderni e distinguibili in ambito museografico ed a questo proposito scrive della possibilità di un *desing* che parta dalla libera attribuzione di un senso o di un valore ad un oggetto per via di eccezione dal contesto (ad esempio l'uso di resine acriliche in contesti archeologici): «*un desing che miri alla produzione di oggetti che siano "simpatici", adatti ad una facile consistenza (...) effimeri strumenti di informazione e comunicazione (...) oggetti senza valore che soddisfino bisogni, legati alla fruizione*»⁵. Sul tema degli strumenti e delle tecniche che la moderna museografia debba utilizzare non si può non fare riferimento alla famosa polemica generata dall'uso di resine acriliche che Minissi fece tra il 1953-60 a Roma per la trasformazione architettonica ed allestimento del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Tale polemica vedeva opposti da un lato Ranuccio Bianchi Bandinelli, archeologo ed ex Direttore Generale, che giudicava negativamente come un contrasto troppo stridente l'accostamento di supporti moderni ad opere d'arte classica, dall'altro Bruno Zevi, strenuo difensore della modernità (vedi Parte Terza della tesi sulla modernità a rischio): «*chi non ricorda i tuoni di Bianchi Bandinelli contro l'allestimento del Museo Etrusco di Villa Giulia, la crudezza e l'irruenza con cui denunciava l'incomprensione storica e la presunzione di certe proposte "da vetrina di venditore di cinti erniari"*»⁶.

L'idea del museo tradizionale, a causa della sua connotazione di "contenitore-deposito", nel senso comune, viene ormai identificato con un giudizio negativo in quanto: «*istituzione cardine dell'accumulazione culturale delle classi egemoni, rinvia ad un'immagine di realtà immobili, di testimoni muti ed incomprensibili, di conservazione separata e contrapposta a rinnovamento e trasformazione, priva di agganci con bisogni e domande reali, con scarse possibilità di conoscenza e di comunicazione alle dimensioni di massa che la attuale società richiede*»⁷. Al fine di affrancare l'idea di Museo da ogni connotazione negativa, Minissi quindi distingue il termine "musealizzazione", inteso come "conservazione attiva" delle testimonianze storico monumentali nel sito di appartenenza o in edifici preposti alla conservazione e alla diffusione di significati e valori delle opere consentendone così la corretta lettura, dal termine "museificazione", che storicamente ha significato la decontestualizzazione di beni mobili e di apparati architettonici e decorativi dai contesti di appartenenza, generando una "conservazione passiva", vincolistica e sterile, per tutto ciò che viene di fatto abbandonato in sito⁸. Minissi ritiene che il fine primario di una conservazione attiva, consiste proprio nell'esigenza culturale di declinare insieme conoscenza, significato, identità: le testimonianze storico artistiche «*rappresentano le prove materiali che sostanziano le deposizioni testimoniali costituite dai documenti scritti e dalla tradizione, in un ipotetico processo indiziario cui si paragonasse la ricostruzione del passato*»⁹. Per Minissi l'attivazione di un processo di musealizzazione è la prima delle fasi della conservazione, come risulta evidente quando egli propone le seguenti schematiche uguaglianze tra definizioni e loro contenuti, le quali sono alla base delle

realizzazioni derivate dalla sua idea di conservazione attiva dei beni storico artistici ed ambientali:

«- *musealizzazione* = conservazione + creazione di condizioni ambientali atte a consentire la corretta lettura storico-critica di ciò che si conserva;

- *permanenza d'uso* = musealizzazione + attribuzione di funzioni pratiche che non alterino le caratteristiche essenziali di ciò che si conserva;

- *restauro* = operazioni che assicurino la sopravvivenza di ciò che si intende conservare + musealizzazione + permanenza d'uso (esclusivamente culturale o culturale e pratica)»¹⁰.

Quindi Minissi prende le distanze dall'idea tradizionale di museo inteso come luogo per il quale «*erede del collezionismo, vale ancora la definizione di Cesare Brandi che lo definisce luogo architettonico ove si collocano le opere d'arte per essere godute per se stesse*», in difesa dell'idea di "museo come concetto" dentro, ma soprattutto fuori dal luogo museo. Dal momento che scopo della conservazione è attribuire prima di tutto una funzione culturale alla preesistenza, quest'ultima esce dall'oblio dei secoli riacquistando nuovi significati e valenze che si realizzano, oltre che all'interno delle pareti del museo, in tutti i processi di conservazione che rappresentano nella nostra epoca: «*l'unica garanzia della sopravvivenza fisica del documento*»¹¹. La disciplina museografica diventa allora lo strumento attraverso cui è possibile realizzare tale conservazione attiva dei monumenti documenti dentro e oltre il museo, laddove però venga posta a servizio delle opere e sia discreta quasi fino a scomparire: mentre caratteristica negativa del museo tradizionale è quella di cercare effetti scenografici che tendono ad usare le opere solo come elementi decorativi di apparati architettonici precostituiti, prevalenti ed in concorrenza con le opere esposte. A tale proposito Minissi cita le parole di Roberto Pane per commentare la ristrutturazione del 1957 del Castello Sforzesco attuata dagli architetti Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers. Ristrutturazione che viene da lui collocata tra gli esempi di "conservazione passiva": «*io credo che il primo compito di una accettabile museografia debba consistere nel realizzare quella situazione di visibilità e di ambiente che meglio favorisca una indisturbata contemplazione. Anche se si è dovuto far ricorso ai più sottili e difficili accorgimenti, è necessario che il riguardante non ne abbia alcun sentore; o magari che di tali accorgimenti egli divenga consapevole solo in un secondo momento e cioè quando la prima impressione abbia avuto modo di fissarsi nella memoria e possa quindi tradursi in consapevolezza critica*»¹².

Giulio Carlo Argan in un suo scritto del 1971 sosteneva che: «*nel museo la società prende coscienza del suo essere succeduta al privato privilegiato come titolare del patrimonio e lo visita con la mentalità del comproprietario*»¹³, per cui è portata ad assumere la responsabile consapevolezza del valore e del significato di tale patrimonio che va difeso contro saccheggi e distruzioni. Inoltre laddove un'opera d'arte appartenente ad un edificio o a un sito viene traslata in un museo, assume quella che Minissi definisce "vocazione museale": «*una personalità cioè che investe l'opera musealizzata quando viene fisicamente estratta dal suo contesto originario per essere collocata nel museo. Basti ricordare quanto scrisse in proposito Giulio Carlo Argan ne "La prospettiva del museo" in "Futuribili", nn. 30-31 del 1971: "il turista che entra nella chiesa dei Frari non si inginocchia pregare davanti all'Assunta del Tiziano, ma la guarda come se fosse un'opera nel museo, la recepisce come opera d'arte*»¹⁴. Anche queste considerazioni avevano portato Minissi, nel suo testo del 1978 "*Conservazione dei beni storico artistici e ambientali: restauro e musealizzazione*", a sostenere l'inversione di tendenza nella concezione del museo, trasformando la "conservazione passiva", tipica dell'atteggiamento culturale e del collezionismo elitario accademico di matrice ottocentesca, in una "conservazione attiva" che agisca quale strumento didattico promuovendo l'avvicinamento della società ai Beni culturali in modo che essa possa divenire la prima garante della loro conservazione¹⁵. Evidentemente come Argan Minissi attribuiva un ruolo fondamentale per la tutela delle preesistenze monumentali all'opinione pubblica e quindi alla educazione e sensibilizzazione delle masse al fine di

comprendere i valori insiti nel patrimonio culturale: «solo la collettività può imporre ai governi la gestione del patrimonio culturale al fine della educazione delle masse. Ma se solo l'interesse della collettività potrà salvare il patrimonio culturale e ambientale, solo il patrimonio culturale e ambientale potrà salvare l'individuo e la collettività dalle conseguenze fisiologicamente e psichicamente nefaste dello stato di alienazione, di non adattamento, in cui lo pone l'uso che la borghesia capitalistica ha fatto e fa delle cose della cultura e dell'ambiente»¹⁶.

Secondo Minissi la “conservazione passiva” è caratterizzata da due tipi di privatizzazione: quella dovuta alla effettiva proprietà privata dei beni storico-artistici (beni ecclesiastici, collezioni private, ecc) e quella più deleteria ed elitaria, operata dagli organi del potere pubblico, mediante quella eccessiva attenzione alla cultura specialistica che di fatto ha impedito la diffusione della conoscenza a tutti coloro che mancano di preparazione storica e/o scientifica. La settorializzazione e la separazione dei campi di studio si riflette sull'approccio che la pratica della conservazione ha sui manufatti, i quali vengono considerati come sommatoria di oggetti, decorazioni e beni mobili. Ciò è stato causa di smembramenti e trasferimenti in “musei deposito”, mentre i monumenti sono stati restaurati con criteri arbitrari di isolamento, ripristino e integrazioni in stile; i loro contesti, come sono ad esempio i centri storici, sono stati oggetto di speculazione edilizia, con trasformazioni anche distruttive che sono state a lungo celate sotto il nome di “sventramenti per motivi igienico – sanitari”, sostituzioni “ambientate” o “ristrutturazioni funzionali”, operazioni che in ogni caso hanno garantito agli imprenditori il massimo profitto. La “conservazione passiva” ha comportato, a causa dell'errata gestione dei beni storico – artistici, lo svuotamento di significati e di valori: l'unica fruizione che rimane al semplice spettatore è solo la contemplazione di manufatti che, laddove non abbiano un intrinseco valore artistico, ma solo valore di testimonianza della civiltà e della storia del passato, una volta trasferiti in musei contenitori e decontestualizzate, appariranno: «mute poiché avranno perso ogni possibilità di evocare le interrelazioni nello spazio e nel tempo e la possibilità di proporsi come testimonianze del processo storico ed evolutivo della società»¹⁷. Viene realizzata una “conservazione passiva” laddove, nei musei nazionali pubblici e nei musei privati, gli oggetti vengono ammassati in assenza di alcun ordinamento scientifico, secondo un atteggiamento erudito ed antiquario proprio del collezionismo ottocentesco. Purtroppo viene anche realizzata ogni qualvolta prevale l'interesse esclusivo verso i monumenti isolati o le emergenze architettoniche storiche separate dal loro contesto urbano o ambientale, escludendo così la difesa del patrimonio minore dei tessuti storici urbani che diventano oggetto di furti e saccheggi nei musei e di sequestri immobiliari nei centri storici. Conservazione passiva è ancora quella che si affida al vincolo monumentale paesaggistico ed esclude la difesa e valorizzazione dei siti archeologici che, lontani dalla vita e dall'interesse della collettività, diventano oggetto di saccheggi, arrivando perfino alla distruzione e all'oblio non solo dei manufatti ma anche dei paesaggi antropizzati e naturalistici, con la conseguente alterazione di delicati equilibri ecologici e perdita di identità locale.

Primo atto di una “conservazione attiva”, come propone Minissi, è procedere ad un censimento delle opere in modo da stabilire quali di esse abbiano bisogno di un restauro e per quali, attraverso opportuni accorgimenti museografici, si dovranno predisporre le condizioni per la conservazione e la fruizione. Censimento che comunque costituisce il primo passo per una conoscenza della consistenza fisica dell'intero patrimonio storico-artistico, finalizzata alla conservazione¹⁸. Un processo di conoscenza globale che Minissi riteneva opportuno venisse articolato in quattro parti: individuazione di contesti culturali omogenei; localizzazione di centri storici, siti archeologici, ambienti storici; individuazione di emergenze monumentali; individuazione dei contenuti storico artistici presenti *in loco* (beni immobili) o trasferiti in musei o magazzini (beni mobili). Minissi riteneva che il processo di conoscenza dovesse procedere dalla lettura delle carte territoriali e dal rilievo a piccola e a grande scala, fino ad arrivare alla documentazione fotografica e al rilievo del dettaglio, perché la conoscenza diretta delle

preesistenze e dei contesti è alla base di ogni processo di conservazione attiva, che inizia con i processi di musealizzazione. Minissi a tale proposito porta l'esempio di quanto venne fatto a Bologna nel 1970, laddove la Soprintendenza ai Musei e Gallerie aveva adottato, su iniziativa di Andrea Emiliani, il "metodo dell'indagine conoscitiva interdisciplinare" per comprensori territoriali omogenei. Tale metodo conoscitivo ha consentito la programmazione degli interventi da parte dell'Istituto di Piano Regionale, il quale ha elaborato una cartografia delle aree culturali, riconoscendo che la tutela e la promozione del passato devono procedere di pari passo¹⁹. Gli interventi di restauro, gestiti dalle amministrazioni regionali e locali che operino mediante apposite strutture interdisciplinari create all'interno delle relative Soprintendenze, secondo Minissi dovrebbero costituire la fase conclusiva del processo di conservazione, che si avvia con il suddetto censimento²⁰. In realtà la "conservazione attiva" sarà impossibile laddove non vengano previsti anche continui interventi di "restauro preventivo", di manutenzione e di restauro dei restauri esistenti, al fine di garantire la funzionalità nel tempo degli interventi realizzati (vedi Parte Terza della Tesi): *«il restauro, fase operativa successiva al censimento, andrà dal restauro preventivo²¹ (manutenzione) ai processi di musealizzazione; dalla protezione dei ruderi archeologici alla formazione di parchi archeologici; dal restauro di pura conservazione a quello finalizzato al riuso della preesistenza, dall'eliminazione delle cause di degrado dell'ambiente urbano storico alla riqualificazione dell'ambiente naturale ed al ristabilimento degli equilibri naturali»²².*

Il termine "musealizzazione", perde ogni connotazione negativa anche attraverso il contributo del pensiero e dell'opera che Minissi svolge soprattutto nell'ambito delle preesistenze archeologiche inamovibili, per le quali egli realizza la "conservazione *in situ*" delle opere d'arte presenti, altrimenti destinate a strappi e trasferimenti in musei: *«noi sappiamo che Minissi ha risolto brillantemente e in maniera assolutamente nuova il problema della musealizzazione dei mosaici pavimentali di Piazza Armerina, sostanzialmente la Villa di Piazza Armerina è diventata con particolari accorgimenti il museo di quei mosaici»²³.* Proprio grazie all'opera di Minissi il significato del termine musealizzazione non si identifica più con quelli di decontestualizzazione e ricollocamento del bene mobile o immobile in un "museo", ma rimanda ad un insieme di processi finalizzati alla conservazione attiva *in situ*, in modo da incrementare le possibilità didattiche e conoscitive, di studio e di ricerca. Per i contesti archeologici tale obiettivo si realizza soprattutto grazie alla creazione dei Parchi Archeologici, come è avvenuto nel caso del Parco Archeologico di Selinunte di cui Minissi è autore, insieme a Brandi e soprattutto insieme a Vincenzo Tusa, Pietro Porcinai e Matteo Arena.

Minissi, maestro della moderna museografia, attraverso i suoi progetti di conservazione e restauro, la cui raffinatezza e pregnanza di contenuti si evidenzia sia nei progetti per i centri storici (Naro) sia nelle molteplici soluzioni espositive ancora oggi presenti nei suoi tanti musei, è riuscito a rinnovare il significato e l'idea del museo che *«esiste laddove esistono oggetti del passato, anche recente, per i quali, riconosciuta la loro qualità di testimonianza storica ed artistica, ne viene affermata l'esigenza della conservazione e della tutela: ne vengono promossi a tal fine i necessari interventi di restauro e si conservano o si presuppongono per essi condizioni ambientali atte a consentirne e facilitarne una corretta "lettura" storico critica»²⁴.* Ne deriva il corollario che in ogni azione conservativa è sempre presente un processo di musealizzazione: il restauro poi è lo strumento operativo attraverso cui si realizzano le condizioni per la corretta lettura storico critica delle preesistenze storiche. Alla base della tutela delle preesistenze storiche, artistiche e culturali Minissi individua i seguenti concetti fondamentali: *«la tutela del paesaggio urbano o naturale, il restauro dei centri storici e dei monumenti in essi contenuti, la protezione dei siti archeologici, il restauro dei reperti mobili (e il loro eventuale trasferimento in un museo), sono terapie indispensabili per il recupero e la conservazione fisica del patrimonio culturale; la conservazione attiva del patrimonio storico-artistico - ambientale diviene mezzo insostituibile di promozione culturale ed educazione*

*permanente della società la quale, attraverso una consapevole partecipazione ed autogestione, ne diviene il primo garante di una effettiva conservazione e trasmissione al futuro»²⁵. Come suggeriva Thiery²⁶, se si riuscisse a creare le condizioni per la conservazione *in loco* dei reperti, potrebbero istituirsi dei “centri di lettura”, consentendone così la comprensione anche attraverso vari tipi di attrezzature didattiche.*

Infine, nel momento in cui oltre alle operazioni di restauro siano necessari interventi per consentire l’adattamento a nuove funzioni, ciò non deve comportare l’alterazione dei caratteri originari, architettonici o ambientali, ma piuttosto deve assicurare che le addizioni moderne, “*misura della consapevolezza critica della nostra epoca*”(Brandi), convivano con le strutture antiche: «*nessun monumento o edificio storico può essere considerato solo un “contenitore” di un moderno adattamento funzionale di restauro (Carbonara), la preesistenza dovrà essere indagata con cura per consentire la corretta interazione di essa con il nostro intervento, non solo in termini d’uso ma anche di immagine. Vincoli, vocazioni e margini di libertà dell’autore si delineeranno attraverso la preventiva indagine storica, lo studio diretto del monumento e l’analisi delle cause e dei fenomeni di degrado*»²⁷.

Ricordiamo che il 29 gennaio 1975, con l’approvazione della Legge n. 5, l’onorevole Giovanni Spadolini decreta l’istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, affrancando così la tutela del patrimonio culturale dalla gestione del Ministero della Pubblica Istruzione. Qualche anno dopo, nel 1978, Minissi elabora il seguente schema, che evidenzia la differenza metodologica e pragmatica tra le modalità con cui può essere declinata la conservazione del patrimonio storico artistico e ambientale. In esso ritroviamo una sintesi del suo pensiero che, come abbiamo visto accoglie ed elabora le riflessioni e il pensiero sul tema di grandi maestri fra cui, in primo luogo, Argan e Ragghianti, oltre a quella di altre eminenti personalità che hanno contribuito alla realizzazione dei più importanti musei nazionali, quali Pietro Romanelli, Massimo Pallottino, Bruno Molajoli, Dante Bernini (...).

Conservazione passiva, conservazione attiva e processi di musealizzazione

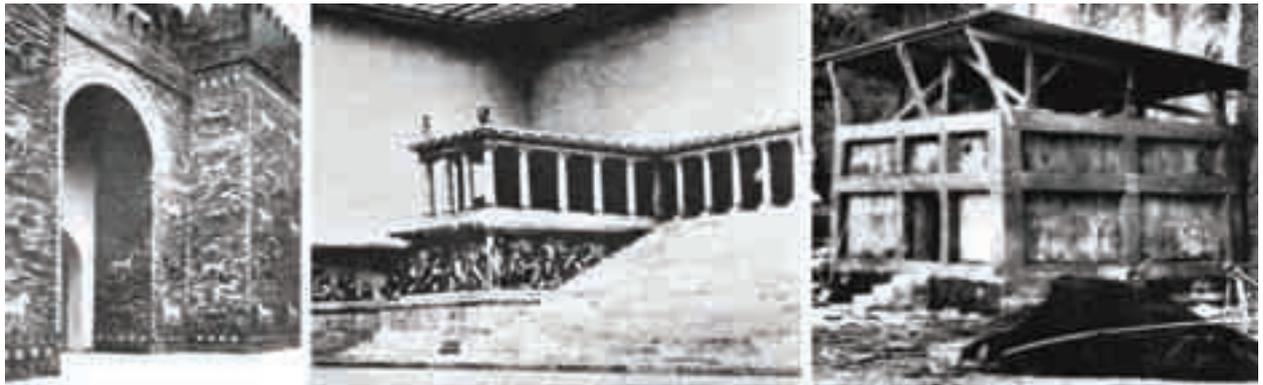
Franco Minissi esplicita il suo pensiero in seguito alle esperienze condotte a fianco dei personaggi di alta levatura culturale di cui abbiamo parlato prima, sia all’interno dell’Istituto Centrale del Restauro, sia a fianco di molti soprintendenti in Sicilia, dopo aver frequentando gli ambienti romani del dopoguerra facenti capo alla Direzione Generale e dopo aver insegnato presso varie sedi universitarie. Le esperienze di Minissi, lungi dall’essere empiriche, sono basate sull’applicazione di metodi e processi culturalmente fondati.

In particolare, per quanto riguarda il restauro dei monumenti, egli individua un tipo di conservazione passiva laddove: «*la perdita del proprio intorno storicamente stratificato presso il monumento a causa del suo “isolamento” o “liberazione” impedisce la comprensione del suo significato storico per metterne in evidenza il valore proprio per “se stesso” realizzando un processo in tutto simile alla musealizzazione per “trasferimento”. La collocazione all’interno di ciò che originariamente è destinato all’esterno fa perdere completamente il rapporto tra opera e ambiente, trasformando l’opera a “modello” di se stessa in scala al vero*»²⁸. Egli mette quindi in evidenza come il valore ed i significati dei monumenti architettonici si sostanziano nella stratificazione storica del contesto a cui appartengono, qualsiasi alterazione di tale contesto provoca una perdita gravissima poiché toglie al monumento stesso qualsiasi rapporto con la storia del luogo in cui esso è collocato. Tali operazioni pongono il monumento in situazioni di “conservazione passiva”, perchè esso: «*può diventare il fondale scenografico di una strada, come ad esempio il teatro di Marcello a Roma; può aggiungere a tale funzione scenografica quella molto più debilitante di spartitraffico, come il Colosseo; può porsi come oggetto esposto in una cornice museale impropria e fuori scala nella quale risulta completamente estraneo,*

come l'Anfiteatro di Arles; può galleggiare in uno spazio anonimo, squalificato che finisce per diventare un parcheggio d'auto come il Mausoleo di Augusto a Roma»²⁹.

Minissi accomuna le liberazioni alle ricostruzioni in stile, affermando che: *«esse comportano: nel primo caso la perdita di quella stratificazione storica che è indispensabile conservare quale documentazione della vita del monumento e delle vicende che ne hanno determinato la sopravvivenza. Nel secondo caso la confusione tra le parti autentiche del monumento e le aggiunte moderne in stile è in netta contrapposizione con tutte le teorie del restauro che pongono primariamente la condizione di una netta differenziazione dell'intervento ed una sua inequivocabile datazione»³⁰.* Da queste parole, che Minissi scrive nel 1978, è possibile evincere la maturazione di una sensibilità più conservativa che critica, laddove il suo pensiero ed il suo operato si allinea a ciò che oggi riconosciamo essere il modo corretto di affrontare il restauro dei monumenti architettonici, nell'intervenire con opere distinguibili, minime, reversibili e moderne espressioni del proprio tempo.

Ritornando al tema delle liberazioni, laddove ci si trovi già di fronte al fatto compiuto, come per il Mausoleo di Augusto a Roma, Minissi ritiene che una nuova cornice architettonica, piuttosto che sopraffare il monumento dovrebbe cercare di costituire un apparato museografico che lo valorizzi. Per quanto riguarda le ricostruzioni, atti contrari alla cultura del restauro, egli le considera ancora più errate nel caso di monumenti archeologici distrutti dal tempo: *«il ripristino si giustifica soltanto in due casi: quando è possibile il procedimento di ricomposizione delle parti mediante anastilosi o quando risulta una esigenza di carattere didattico. In quest'ultimo caso l'intervento deve però essere nettamente differenziato. In tutti gli altri casi la ricostruzione si pone come falso storico»³¹.* Minissi, nel ricordare che tali ripristini in stile fanno capo a Viollet Le Duc, denuncia con amarezza come: *«tali procedimenti abbiano continuato e continuino ad essere attuati come unica forma di restauro. E ciò malgrado che le varie Carte del restauro succedutesi fino ai nostri giorni, raccomandino che venga scrupolosamente conservato tutto ciò che, stratificatosi storicamente sui monumenti, ne abbia determinato la loro fisionomia attuale. E inoltre, nei casi in cui si renda indispensabile una operazione integrativa, sia sempre da scartare il completamento stilistico»³².*



Conservazione passiva. Porta di Istar, Babilonia, VII sec. a. C., ricostruita all'interno del Museo Staatliche di Berlino; Altare di Pergamo ricostruito all'interno del Museo Staatliche di Berlino; una tomba romana dipinta collocata nel museo delle Terme di Diocleziano a Roma (foto da Minissi, 1978).



Conservazione Passiva. Il Teatro di Marcello a Roma viene fruito solo come fondale; il Teatro di Arles è stato oggetto di un intervento di liberazione (1830) che ha cancellato le stratificazioni storiche; il Mausoleo di Augusto a Roma in seguito agli interventi postbellici è stato isolato e oggi è circondato da parcheggi (foto Minissi, 1978).



Conservazione passiva. Complesso monumentale di Teotihuacan, Messico, prima e dopo la ricostruzione degli edifici; la Stoà di Attalo nell'Agorà di Atene ricostruita integralmente (foto da Minissi, 1978).



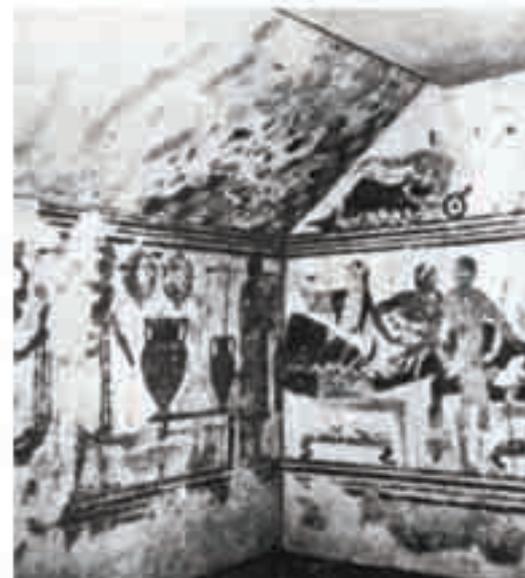
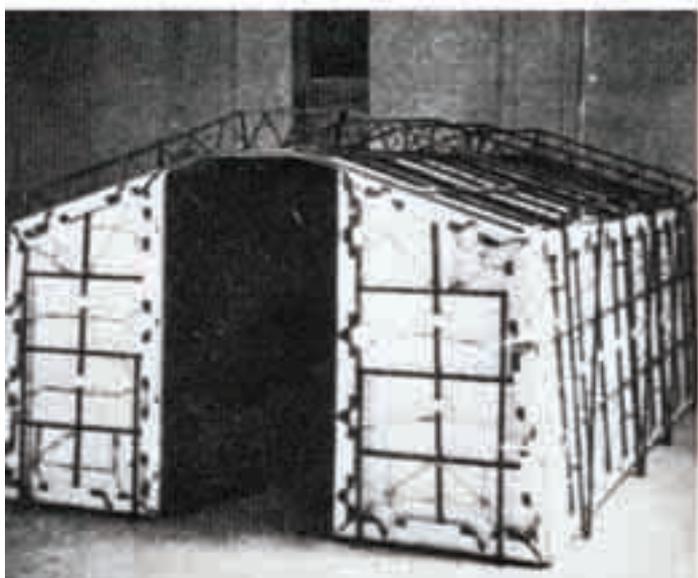
Conservazione passiva. Chiesa di S. Croce a Firenze, Duomo di Amalfi, Chiesa di S. Maria in Cosmedin a Roma prima e dopo gli interventi di ripristino realizzati rispettivamente nel 1968, nel 1894 e nel 1892 (foto da Minissi, 1978).



Conservazione passiva. Chiesa di San Babila prima e dopo l'intervento di ripristino in stile; Chiesa di Collemaggio prima del ripristino della forma originaria che ha comportato la distruzione delle sovrapposizioni barocche del prezioso soffitto ligneo (foto da Minissi, 1978).



Conservazione passiva. Milano, Museo del Castello Sforzesco con l'allestimento museografico dei BBPR del 1957. Veduta delle sale con l'evidenziazione dei sostegni e del sistema di illuminazione. In questo caso l'opera degli architetti ha prodotto soluzioni museografiche che prevalgono rispetto alle opere d'arte esposte che si riducono a meri elementi di arredo (foto da Minissi, 1978).



Conservazione passiva. Tarquinia, l'interno di una tomba dopo il distacco degli affreschi e (a destra) il procedimento utilizzato dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma per il distacco delle pitture di tombe etrusche. I dipinti parietali distaccati venivano rimontati all'interno di vali realizzati con una gabbia esterna di telai e tessuto e poi collocate all'interno del Museo archeologico di Tarquinia (foto da F. Minissi, 1978).

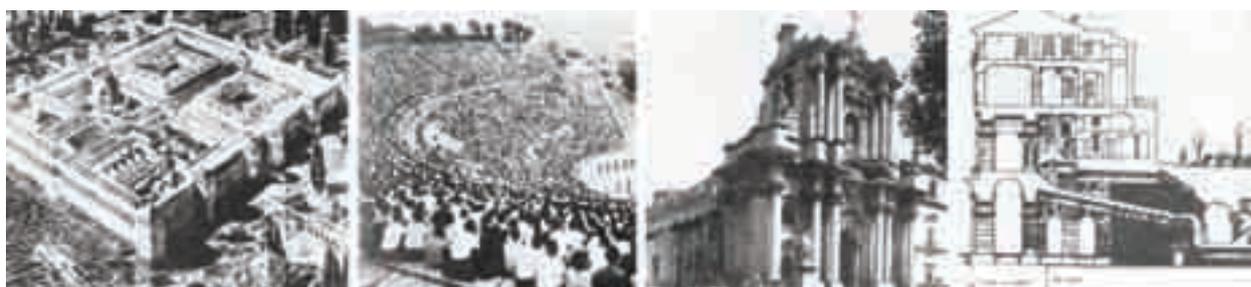
Nell'affrontare il tema della "conservazione attiva" Minissi riprende in un certo senso la distinzione individuata da Giovannoni tra monumenti vivi e morti ovvero tra monumenti architettonici ancora utilizzabili e monumenti archeologici o edifici monumentali ridotti allo stato di rudere che hanno perduto per varie circostanze qualsiasi possibilità di essere utilizzati. Afferma poi che: «*anche se le finalizzazioni degli interventi si diversificano per le due categorie, resta tuttavia comune ad esse l'istanza culturale di conservare ai monumenti il contesto ambientale in cui si collocano e la stratificazione storica che vi si è sovrapposta (...). L'opportunità pratica, in ogni epoca, di utilizzare le preesistenze oltre ad avere determinato la sopravvivenza del patrimonio storico e architettonico, lo ha di volta in volta rielaborato conferendogli l'inalterabile fisionomia in cui esso ci è pervenuto*»³³. Inoltre egli propone che, attraverso interventi di restauro e musealizzazione, alle preesistenze storico monumentali vengano riconosciute istanze di vitalizzazione, riattivando una utilizzazione anche solo culturale: «*al di là dell'utilizzo degli edifici monumentali come sedi per appropriate funzioni attuali, esiste un uso anche per alcuni monumenti archeologici che nulla toglie al loro puro interesse culturale e museologico ma che, al contrario, ne opera una conservazione attiva altamente qualificata*»³⁴.

La possibilità di associare alla utilizzazione culturale una funzione pratica, dipenderà a volte anche dalla predominanza dei processi di musealizzazione intesi come componente primaria della conservazione dei beni storico artistici e ambientali: «*nei monumenti o complessi monumentali appartenenti a civiltà lontane nel tempo il processo di musealizzazione rappresenta il soddisfacimento della loro unica vocazione. La loro fruizione è in tutto assimilabile a quella dell'istituto museale, con il vantaggio di vederli collocati nel proprio contesto ambientale. Talvolta per la loro conservazione è necessario ricorrere ad interventi di carattere protettivo o a ricomposizioni per anastilosi a scopo didattico. Operazioni queste in tutto assimilabili ad interventi di carattere museografico (...) che si arricchisce per la contemporanea presenza di resti architettonici e di opere d'arte applicata per le quali va sempre, compatibilmente con la possibilità di garantire la conservazione, affermata l'esigenza di una "musealizzazione in loco"*»³⁵.

Minissi pone al centro della sua attività di architetto museografo la "conservazione *in situ*" dei beni mobili e dei loro apparati decorativi, lavorando attivamente contro l'idea tradizionale di museo e museificazione. La museografia non sarà più un'attività considerata alla pari di un semplice arredamento o allestimento museale ma sarà sinonimo di restauro preventivo, consisterà in interventi destinati a rimuovere le cause del degrado e del dissesto ed in frequenti atti di manutenzione, il tutto per soddisfare l'"istanza culturale" (Minissi), unica garanzia di sopravvivenza del monumento-documento altrimenti destinato all'oblio da parte della collettività, quindi all'abbandono e alla distruzione. Per intenti didattici e didascalici è possibile, ritiene poi Minissi, che l'intervento possa perseguire anche lo scopo della "reintegrazione dell'immagine" (Carbonara): «*ma ad esso si aggiunge, in maniera determinante, la necessità di proteggere e conservare in maniera ben visibile quanto del manufatto originario ancora esiste, sottolineandone gli aspetti più interessanti*»³⁶.

Il processo di musealizzazione inteso come "conservazione attiva" viene di fatto realizzato da Minissi per la Chiesa del SS. Salvatore di Palermo (oltre che per i vari siti archeologici oggetto dei suoi interventi e studiati approfonditamente nella Parte Seconda della Tesi). In questa occasione se ne approfondiscono tutti i diversi aspetti: «*sotto il profilo della musealizzazione il monumento ha subito una reintegrazione dell'immagine interna mediante l'applicazione di calchi monocromi della decorazione marmorea policroma delle pareti inseriti nelle lacune (differenziazione evidente della integrazione). Sotto il profilo della conservazione attiva propria e del centro storico in cui si colloca, gli è stata attribuita la nuova funzione di Auditorium cittadino, evitando così una sterile conservazione fine a se stessa. Sotto il profilo del restauro dei centri storici il valore culturale e sociale della nuova destinazione d'uso ha significato per l'antico quartiere degradato nel quale si colloca il SS. Salvatore un valido*

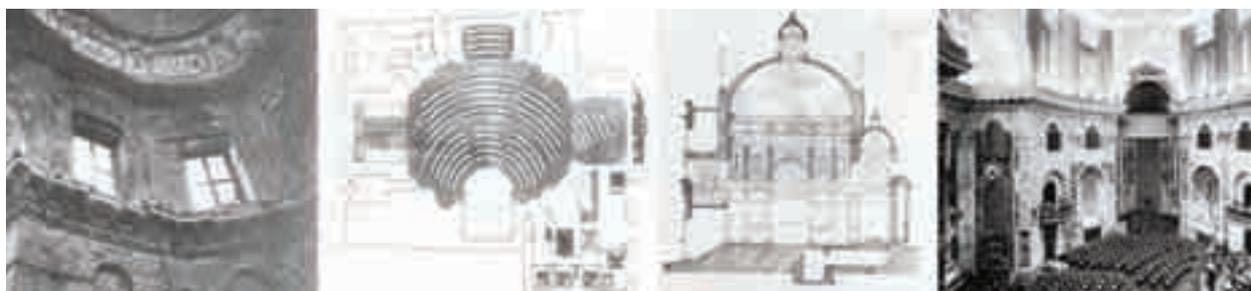
stimolo per un intervento di restauro e riqualificazione. Sotto il profilo del restauro del monumento e della sua conservazione attiva va sottolineata l'interdisciplinarietà dell'operazione per la soluzione dei problemi acustici, dell'illuminazione, del riscaldamento ed infine dell'arredo, nel suo duplice aspetto musealistico e funzionale»³⁷. Minissi ritiene che il valore storico delle preesistenze monumentali duri più a lungo del valore d'uso, destinato a mutare con le trasformazioni della società sempre più rapide. Per questo motivo non ha più senso la distinzione tra monumenti "vivi" e "morti"(Giovannoni) poiché per tutti è possibile realizzare una fruizione anche solo culturale attraverso i processi di musealizzazione, garanzia di conservazione attiva: «i ruderi dei monumenti per i quali non risulti ammissibile il restauro integrativo hanno anch'essi come unica vocazione il processo di musealizzazione. La sistemazione del loro intorno si pone come intervento museografico»³⁸.



Conservazione attiva. L'uso delle preesistenze, sebbene comporti l'aggiunta di nuove stratificazioni, è garanzia di conservazione e di permanenza. 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 tempio 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).



Conservazione attiva. Le immagini rappresentano la galleria Nazionale della Sicilia realizzata da Carlo Scarpa nel Palazzo Abatellis di Palermo; il Museo di Palazzo Bianco realizzato da Franco Albini a Genova; il Museo etrusco di Villa Giulia realizzato da Franco Minissi a Roma; il Museo Regionale Archeologico realizzato da Franco Minissi a Gela (foto da F. Minissi, 1978).



Conservazione attiva. Planimetria, sezione e particolari dell'interno della Chiesa barocca del SS. Salvatore di Palermo, descritto da Minissi come un caso di conservazione attiva il cui restauro, realizzando la reintegrazione dell'immagine perduta a causa dei danni prodotti dalla guerra e attraverso l'uso di tecniche e materiali moderni (messi in opera mediante apporti interdisciplinari), ha consentito la rifunzionalizzazione del complesso monumentale ad Auditorium (foto da F. Minissi, 1978).

NOTE

-
- ¹ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali*, Roma 1978, p. 10.
- ² G. C. Argan, *Problemi di museografia*, in "Casabella continuità", n. 207, 1955, p. 67.
- ³ G. C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, a cura di B. Contardi, Roma 1984, pp. 13-14.
- ⁴ B. Zevi, *Architettura in nuce*, Firenze 1972, pp. 89-90.
- ⁵ G. C. Argan, *op. cit.*, p. 15.
- ⁶ A. Melucco, *Museo...*, pp. 45.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ In questo senso si fa riferimento ai vincoli monumentali e paesaggistici introdotti dalle leggi Bottai del 1939 rispettivamente la n. 1089 e la n. 1497, confluite nel Testo Unico nel 1999 e successivamente nel Codice dei Beni Culturali (legge n. 42 del 2004).
- ⁹ M. Pallottino, *Che cos'è l'archeologia?*, Firenze 1968.
- ¹⁰ F. Minissi, *Conservazione...*, p. 60.
- ¹¹ F. Minissi, *Contributo su temi specifici*, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XX, nn. 113-114, gennaio-aprile 1991, p. 87.
- ¹² R. Pane, *Dibattito sul Museo di Castello Sforzesco a Milano*, in "L'architettura cronache e storia", n. 33, anno IV, 1958.
- ¹³ G. C. Argan, *La prospettiva del museo*, in "Futuribili", nn. 30-31, 1971.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ Causa della perdita del nostro patrimonio, oltre a infausti restauri di reintegrazione, è troppo spesso l'indifferenza dell'opinione pubblica di fronte a tali distruzioni: solo attraverso la conoscenza e la comprensione profonda dei significati culturali si può agire nella difesa di tali beni.
- ¹⁶ C. G. Argan, *Beni culturali: ma di chi?*, in "Insegnare", II, nn. 7-8, luglio-agosto 1986, pp. 7-9.
- ¹⁷ F. Minissi, *Conservazione...*, p. 19.
- ¹⁸ Nell'enunciare il primo assioma della sua Teoria Brandi afferma che: «*si restaura solo la materia dell'opera d'arte*». Tale postulato è fondamentale per comprendere l'esperienza di Minissi e il suo contributo teorico sicuramente influenzato dalla vicinanza e dalla collaborazione con Cesare Brandi presso l'Istituto Centrale del Restauro. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 7.
- ¹⁹ A. Emiliani, *Dal museo al territorio: 1967-1974*, Bologna 1974.
- ²⁰ Questo concetto è lo stesso che sta alla base della redazione delle Carte del Rischio, un progetto di censimento esteso all'intero territorio nazionale e finalizzato alla manutenzione programmata del patrimonio culturale, nato all'interno dell'ICR nel 1975 dall'idea di Brandi sul restauro preventivo e concretizzato sotto la direzione di Umberto Baldini.
- ²¹ Laddove Brandi lo intende anche come tutela, rimozione di pericoli ed ostacoli al godimento dell'opera come immagine e come fatto storico, assicurazione di condizioni ambientali favorevoli. Cfr. C. Brandi, *op. cit.*, pp. 53-61.
- ²² F. Minissi, *op. cit.*, p. 27.
- ²³ P. Griffo, *Discussione pubblica*, in "Musei e gallerie d'Italia", nn. 68-69, maggio-dicembre 1979, p. 49.
- ²⁴ F. Minissi, *op. cit.*, p. 30.
- ²⁵ F. Minissi, *op. cit.*, p. 33.
- ²⁶ A. Thiery, *Il museo come esperienza sociale*, in Atti del Convegno Nazionale, Roma 1972.
- ²⁷ G. Carbonara, *op. cit.*, p. 376.
- ²⁸ F. Minissi, *Conservazione...*, p. 103.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ *Ivi*, p. 25.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ *Ivi*, p. 38.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ *Ivi*, p. 39.

PARTE II

CONSERVAZIONE IN SITU E MUSEALIZZAZIONE DEI SITI ARCHEOLOGICI IN SICILIA

Cenni sull'amministrazione del patrimonio storico, artistico e ambientale in Sicilia prima e dopo la Legge Regionale n. 80 del 1977

Il ruolo delle Soprintendenze nella scoperta, valorizzazione e gestione patrimonio culturale

Il concetto di antico, l'interesse per le cose del passato nasce nel corso del Rinascimento e a quel tempo risalgono le prime disposizioni per la tutela dei reperti archeologici, mentre molto più lento è stato il processo che ha portato alla coscienza della protezione delle testimonianze del passato e dei monumenti. Come sappiamo bisognerà attendere fino la fine del '700 per veder nascere il concetto di restauro modernamente inteso. Solo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo editti chirografi e decreti anticipano la promulgazione di una serie di leggi per la difesa dei monumenti storici, degli oggetti d'arte e per la regolamentazione degli scavi archeologici, anche mediante l'istituzione di organi amministrativi destinati all'esercizio di questa tutela: *«le leggi italiane (1902, 1909, 1939) possono considerarsi un modello con la relativa organizzazione sia per la chiarezza dei principi, sia per l'efficacia delle norme. Esse si ispirano al concetto della proprietà pubblica del sottosuolo archeologico e dei ritrovamenti e dell'intervento dello Stato, mediante vincoli protettivi, su immobili e oggetti storici che si considerino beni di pubblico interesse»*¹.

Nella legge n. 185 del 12 giugno 1902, *“Per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte”*, venivano suddivise le competenze delle Soprintendenze sulla base di tre settori disciplinari: antichità, monumenti, musei e gallerie d'arte². Successivamente all'entrata in vigore della legge n. 364 del 20 giugno 1909 in Sicilia vengono definitivamente aboliti gli Uffici regionali, che svolgevano attività di “tutela attiva” sul patrimonio siciliano e vengono istituite sei Soprintendenze con sede a Palermo e a Siracusa.

Nel Regio Decreto 30 gennaio 1913, n. 363 (Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale 5 giugno, n. 130) che approva il regolamento di attuazione delle leggi 20 giugno 1909 e 23 giugno 1912 n. 688, relative alle antichità e belle arti, all'articolo 1 si legge che *«le cose mobili o immobili di proprietà dello Stato, le quali abbiano l'interesse di cui all'art. 1 della legge 20 giugno 1909, n. 364, sono sotto la vigilanza del Ministero della Pubblica Istruzione, per quanto riguarda la loro conservazione. La vigilanza del Ministero della Pubblica Istruzione è esercitata sulle Sovrintendenze competenti, ai termini della legge 27 giugno 1907, n. 386, dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti»*.

La prima Soprintendenza alle Antichità della Sicilia venne istituita nel 1919 con sede a Siracusa, diretta fin dalla sua istituzione dall'archeologo Paolo Orsi. Di fatto nei primi anni del '900, riferisce Pietro Griffo in una sua memoria³, i servizi archeologici della Sicilia Occidentale, pur continuando a dipendere dalla Soprintendenza di Siracusa, venivano gestiti dalla Direzione del Museo di Palermo, diretta dal 1874 da Antonio Salinas, a cui succedette in questo ruolo Ettore Gabrici. A metà degli anni '30 succede a Paolo Orsi nella direzione della Soprintendenza di Siracusa l'archeologo Giuseppe Cultrera, il quale conduce varie campagne di scavo nella Sicilia Orientale, tra cui anche quella relativa ai mosaici della Villa romana del Casale di cui fino a quel momento era stato portato alla luce dall'Orsi solo il mosaico delle Fatiche di Ercole nell'ambiente del *Triclinium*.

Sul finire del 1939, con la riforma dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, la Soprintendenza alle Antichità della Sicilia, passò sotto la direzione ed il controllo del Ministero della Pubblica Istruzione: il territorio dell'Isola venne suddiviso fra tre Soprintendenze competenti rispettivamente per la Sicilia Orientale, Centro-Meridionale ed Occidentale. Questa ripartizione venne suggerita dall'archeologo Biagio Pace che, durante gli anni di ricerca sul territorio siciliano, aveva maturato una profonda conoscenza storico artistica dell'Isola e delle sue risorse, individuando un ordinamento per ambiti territoriali omogenei fondato su: *«un profondo significato scientifico che - annota con rammarico Pietro Griffo - verrà smarrito nel*

tempo, quando ai nostri giorni, criteri nuovissimi hanno sovvertito il rigoroso ordinamento allora costituito»⁴.

Siracusa conservò la sua competenza territoriale su tutta la parte orientale dell'Isola e sulle province di Ragusa ed Enna. Alla Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Centro Meridionale, con sede ad Agrigento, venne affidata la competenza territoriale sulle province di Agrigento e Caltanissetta, mentre a Palermo venne istituita la Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Occidentale sotto la direzione dell'archeologo Pirro Marconi e successivamente, dalla fine degli anni '30 sotto la direzione della moglie, l'archeologa Jole Bovio Marconi.

A partire dall'anno della loro istituzione, le tre Soprintendenze ebbero competenze strettamente limitate all'ambito archeologico, secondo la distribuzione per sfere culturali inerenti la Sicilia antica⁵. Suddivisione che quindi rispecchiava la realtà archeologica dell'isola come si era delineata con gli scavi e le scoperte effettuate fino a quel momento e che verrà aggiornata proprio con le nuove scoperte archeologiche del dopoguerra. Quindi alla fine degli anni '30 in Sicilia la Soprintendenza di Siracusa si occupava dell'area di insediamento siculo - greca, quella di Agrigento dell'area degli insediamenti sicano-greci e quella di Palermo delle aree degli insediamenti elimo-punico-greci.

Ricordiamo che, con l'Istituzione dell'Istituto Centrale del Restauro (che viene istituito nel 1939 dal Ministro Bottai ma che di fatto inizierà la sua attività di ricerca e sperimentazione nel 1941, quando verranno inaugurati i laboratori di chimica e di fisica ubicati nell'ex convento dei Padri Minimi di Roma), a partire dal dopoguerra si istaurano rapporti di reciproca collaborazione tra le Soprintendenze delle varie regioni italiane e l'Istituto, secondo quanto già suggerito da Giulio Carlo Argan e, come poi documentano varie esperienze conservate negli archivi dell'Istituto tra cui quella del consolidamento delle mura greche di Capo Soprano e del teatro greco di Eraclea Minoa⁶: *«i rapporti di reciproca collaborazione tra Soprintendenze e Istituto Centrale del Restauro potrebbero svolgersi - secondo il seguente schema: le Soprintendenze segnalerebbero al Ministero le opere da sottoporre all'Istituto per il Restauro, fornendo in proposito tutti i dati storici che siano a loro conoscenza e che possano servire allo studio preliminare del restauro; il personale tecnico delle Soprintendenze potrebbe seguire e controllare, in collaborazione con quello dell'istituto, le principali fasi del lavoro (...); le Soprintendenze potrebbero in ogni caso valersi della consulenza del personale dell'Istituto e dell'opera dei suoi gabinetti scientifici per lo studio dei problemi relativi alla conservazione delle opere d'arte in rapporto alle condizioni climatiche o a circostanze particolari (ad esempio umidità, vegetazioni parassitarie, insetti, ecc)»⁷.*

Negli anni a cavallo tra le due guerre, tra varie difficoltà e carenze di fondi e di organico per la gestione del patrimonio storico-archeologico, Giuseppe Cultrera conservò la direzione della Soprintendenza di Siracusa, Jole Bovio Marconi quella di Palermo, mentre ad Agrigento venne inviato dal Ministero il Soprintendente Goffredo Ricci il quale, mentre affrontava difficoltà immense nell'acquisizione dei terreni da demanializzare create dal regime dei suoli vigente, si dedicò all'organizzazione dell'ufficio e si cimentò nella difficile impresa della protezione di templi della Concordia e di Giunone dai pericoli dell'imminente guerra, utilizzando sacchi di sabbia sistemati a ridosso dei templi. Ma a causa dell'ostilità dell'ambiente locale e nonostante la sua solerzia, il Ricci dovette presto essere trasferito e la direzione della Soprintendenza alle Antichità di Agrigento fu affidata provvisoriamente prima a Cultrera e successivamente alla Bovio Marconi (autrice tra le altre cose del riordino del Museo Nazionale di Palermo nel 1950-1952 e della "ricostruzione" del Tempio "E" di Selinunte tra il 1956 ed il 1965)⁸.

Alla fine del 1939 venne mandato a dirigere la difficile Soprintendenza di Agrigento l'archeologo Pietro Griffo che già dal 1937 lavorava alle dipendenze di Cultrera, il quale aveva suggerito il suo nome al Ministero della Pubblica Istruzione. Immediatamente dopo verrà nominato come suo vice Catullo Mercurelli, esperto di antichità cristiane, poiché Griffo era stato chiamato alle armi. Griffo comincerà il suo impegno nella direzione della Soprintendenza alle

Antichità di Agrigento solo dal 1° ottobre 1941⁹: *«al Ministero mi era stato raccomandato di badare a che sapessi destreggiarmi nel delicato intrigo degli interessi locali. Mi attendevano prove piuttosto ardue: a me il compito, partendo dal niente, di saperle affrontare e superare. E l'impegno di imporre la Soprintendenza nella considerazione e nella cultura del posto»*¹⁰.

Dal 1942 la Soprintendenza cominciò una regolare attività sul campo e nel 1944 Griffo fece assumere dagli Alleati come suo assistente il figlio dell'unico restauratore alle dipendenze della Soprintendenza fin dalla sua fondazione: Dante Bernini. Assunzione poi confermata nel dopoguerra dal Ministero per volere dello stesso Griffo il quale lo avrebbe voluto come suo successore (nel frattempo Bernini invece si era laureato in Storia dell'Arte ed in seguito venne chiamato a dirigere la Soprintendenza di Roma).

Tra il 1945 ed il 1946 Pietro Griffo si dedicò ad una proficua campagna di scavi sulla collina di San Nicola, ampliando precedenti scavi eseguiti da Pirro Marconi e da Ettore Gabrici. Scavi che portarono alla scoperta di quello che Griffo definì il "Quartiere ellenistico-romano", scoperta fondamentale per la ricostruzione dell'estensione e per la determinazione della topografia dell'antica Akragas. La ricerca sul territorio agrigentino durerà e coinvolgerà tutto il mandato di Griffo dal 1941 al 1968 (quando viene mandato a dirigere la Soprintendenza del Lazio). Con la realizzazione del Museo di Agrigento nel 1968 si concluse l'esperienza di Pietro Griffo come Soprintendente alle Antichità di Agrigento, quindi per un anno la reggenza della Soprintendenza passò all'archeologo Pietro Orlandini e successivamente, dal 1969 al 1986, a Ernesto De Miro¹¹, archeologo che già aveva collaborato con Griffo e in seguito aveva assunto la direzione delle campagne di scavo condotte presso il Quartiere ellenistico-romano, la Collina dei Templi e il sito archeologico di Eraclea Minoa¹². E' possibile affermare che la nomina a Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti di Guglielmo De Angelis D'Ossat, avvenuta nel 1948, si rivelò un evento particolarmente favorevole per la tutela e la valorizzazione del patrimonio archeologico e paesaggistico della Sicilia ed in particolare del territorio agrigentino. Numerosi sono i fascicoli oggi conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma¹³ che documentano l'impegno di Pietro Griffo e di Guglielmo De Angelis D'Ossat nel sottrarre, lotto dopo lotto, particella dopo particella¹⁴, il territorio dell'antica Akragas alla speculazione edilizia, già allora ipotizzando la creazione dell'attuale Parco Archeologico, luogo di studi e ricerca per le generazioni future: *«la città nuova urge prepotentemente e irrispettosamente ai margini di quella zona di tutela che il Soprintendente alle Antichità ha espropriato: espropriazione, come egli stesso scrive in un amaro opuscolo, fatta "con gravi rischi personali"»*¹⁵.

Emblematica per comprendere i rapporti tra l'amministrazione centrale e quella locale è la vicenda dell'intervento di restauro e protezione delle mura di Gela scoperte proprio nel 1948. Questo evento di fatto cambia il volto dell'archeologia siciliana, non tanto per la scoperta dell'oggetto in sé e per sé, quanto per la consapevolezza di dover sperimentare un nuovo modo di condurre la tutela e la valorizzazione del patrimonio archeologico. Nell'ansia della ricostruzione del dopoguerra, si determinò una congiuntura favorevole di intenti e di obiettivi scientifico-culturali tra Ministero e uffici competenti sul territorio siciliano e ciò provocò anche una sinergia fra vari Enti finanziatori, quali La Cassa per il Mezzogiorno da poco istituita, l'Assessorato al Turismo della Regione Siciliana e la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione. In molte occasioni infatti la Direzione Generale, attraverso i voti del Consiglio Superiore, non solo esprimerà pareri sulla necessità di condurre gli scavi e sull'urgenza di proteggere e valorizzare le ingenti risorse culturali che in quegli anni venivano alla luce in Sicilia, ma spesso, di fronte all'impellenza dei problemi, si impegnerà direttamente nello stanziamento di fondi a sostegno delle potenzialità di crescita civile e culturale che queste risorse rappresentavano per l'Isola¹⁶.

Ranuccio Bianchi Bandinelli nel suo libro "AA.. BB. AA. e B.C.. L'Italia storica e artistica allo sbaraglio", scritto dopo aver rassegnato le dimissioni dalla carica di Direttore Generale (a lui succederà De Angelis) riferisce su come *«la Sicilia stia cambiando aspetto. Nonostante tutto, nonostante la politica antipopolare dei governi regionali che si sono succeduti*

(...). *Per i monumenti archeologici la Regione dà e ha dato somme ingenti, miliardi, e in conseguenza di questi mezzi la storia antichissima dell'isola sta mutando volto, giacchè i numerosi scavi stanno mostrando aspetti nuovi, insospettati, tanto della colonizzazione greca che della civiltà indigena preesistente»¹⁷. Allo stesso tempo Bandinelli mette in guardia dal pericolo che i problemi archeologici possano in realtà interessare le autorità regionali solo ed esclusivamente in quanto fonte di incremento turistico, laddove invece «se c'è un'iniziativa turistica bene intesa, oltre che essere fonte di incremento economico diventa anche strumento educativo, culturale, didattico. L'iniziativa turistica male intesa produce una violenza nei confronti dei monumenti e del paesaggio che intendeva valorizzare e finisce per essere azione anticulturale, diseducativa, un invito alla rozzezza culturale»¹⁸.*

Il ruolo delle Soprintendenze alle Antichità negli interventi di restauro nel dopoguerra in Sicilia

Non è facile oggi comprendere il valore della scoperta delle mura di Gela, un evento che cambiò il modo di intendere l'archeologia e di rapportarsi ad essa: *«per una inderogabile esigenza della nostra stessa civiltà, si è venuto affermando il principio che le testimonianze storiche e i prodotti dell'ingegno degli uomini del passato debbono esser rispettati e goduti come patrimonio, non dei singoli, ma di tutti. (...) L'oggetto antico è proprietà dell'umanità intera»¹⁹. Dopo gli scavi di Paolo Orsi condotti sulla collina di Molino a Vento tra il 1901 ed il 1905, il territorio nisseno aveva nascosto per decenni i suoi tesori sotto le dune sabbiose. Questa scoperta, immediatamente identificata da Griffo come i resti della poderosa fortificazione realizzata dal tiranno Timoleonte (seconda metà del IV secolo a.C.) a difesa della città di Gela, attirò da subito l'interesse di tutti i più importanti archeologi da Pallottino a Pace, oltre a quello degli Enti regionali e naturalmente del Ministero, che si affrettò nel 1948 ad istituire una “Commissione ministeriale per il consolidamento delle mura delle fortificazioni greche di Caposoprano (Gela)” formata da Cesare Brandi, Pietro Griffo, Italo Gismondi, Armando Dillon, Salvatore Liberti. Fu da subito evidente la necessità di una collaborazione interdisciplinare tra professionisti di diversa esperienza e formazione professionale: per la prima volta in Sicilia si applicano i principi formulati da Brandi sul restauro preventivo, sulla necessità di un intervento di restauro che fosse atto di cultura ed espressione moderna, distinguibile e reversibile e che fosse chiaramente riconoscibile come il risultato della propria epoca. Il restauro di questo monumento archeologico doveva essere realizzato come esito di una metodologia filologica e scientifica, come momento che si fonda sul riconoscimento della consistenza fisica della materia, nella dialettica tra istanza storica ed estetica. Doveva essere dunque legittimato da un profondo senso storico *«come coscienza critica e scientifica del momento in cui l'intervento di restauro si produce (...)». La prima direttiva d'indagine sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera. In secondo luogo l'opera d'arte si definisce nella materia in cui consta: e qui l'indagine dovrà essere portata sullo stato di consistenza della materia, e successivamente sulle condizioni ambientali, in quanto ne permettano, ne rendano precaria, o direttamente minaccino, la conservazione»²⁰.**

Come risulta dalla documentazione dell'archivio privato di Franco Minissi²¹, proprio questi sono i principi alla base degli interventi realizzati dall'architetto Franco Minissi negli anni tra il 1950 ed il 1985, in questa e in tutte le altre molteplici occasioni di collaborazione con i Soprintendenti alle Antichità della Sicilia. Franco Minissi, formatosi presso l'Istituto Centrale del Restauro²², assistente all'Università di Roma di Guglielmo De Angelis D'Ossat, diventerà il professionista più richiesto dai Soprintendenti siciliani per la sua capacità di tradurre in progetto e realizzare la musealizzazione del patrimonio culturale archeologico e monumentale attraverso l'applicazione dei principi del “restauro preventivo” postulato da Brandi, che connota in particolar modo i restauri in ambito archeologico, laddove l'assioma brandiano recita *«museografia come restauro preventivo nel predisporre le condizioni più felici per la*

conservazione, la visibilità, il godimento, la trasmissione dell'opera al futuro; ma anche come salvaguardia delle esigenze figurative che la spazialità dell'opera produce nei riguardi della sua ambientazione»²³.

Per il restauro delle Mura gelesi il soprintendente Pietro Griffo, consapevole *«di essere soltanto un archeologo, a digiuno di elementi di tecnica: quegli elementi che oggi nel mutare della materialità e della organizzazione del lavoro, gli architetti recano all'archeologo che sa di doversene giovare»*, di fronte allo scetticismo degli altri membri della Commissione, si assunse la responsabilità di realizzare il progetto di Minissi, un progetto estremamente innovativo (viene progettato nel 1951 e realizzato nel 1953) e che inaugura una lunga stagione di collaborazione tra Pietro Griffo e Franco Minissi: *«da allora – ricorda Griffo – dalla progettazione e dalla realizzazione di quell'opera, ebbe inizio quel nostro sodalizio che ci condusse in seguito a compiere numerose altre imprese delle quali andiamo fieri»²⁴*. Il sodalizio tra archeologo e architetto nel restauro del patrimonio archeologico dell'Isola è documentato anche nelle numerose occasioni di collaborazione di Minissi con altri Soprintendenti i quali, di fronte all'esigenza di conservare *in situ* e proteggere i resti archeologici che numerosi venivano alla luce in quegli anni, ne richiedono la collaborazione. La documentazione consultata presso l'Archivio di Stato testimonia come Franco Minissi, con la sua attività di museografo a servizio del patrimonio archeologico siciliano, sia riuscito a realizzare, a fianco dei Soprintendenti, interventi che vengono considerati espressione critica e culturale del proprio tempo e mai creazioni fini a se stesse²⁵, il cui fine ultimo è garantire le migliori condizioni per la *“conservazione attiva in situ”* e la fruizione del patrimonio storico. Infatti obiettivo fondante delle sue opere poste a protezione dei siti archeologici, che risentono delle influenze culturali di De Angelis D'Ossat, Brandi, Argan, Ragghianti, Pallottino, era la conservazione non solo delle opere d'arte mobili ma soprattutto dei contesti antichi in cui esse si trovano, andando anche oltre l'idea di *“museo come luogo”²⁶* (Brandi) per addivenire all'idea di *“museo in se”*, ovvero *“museo come concetto”* che si realizza intorno ad un patrimonio già disposto e preordinato dalla storia e che non ha bisogno di grandi accorgimenti o di ripristini falsificanti, ma di semplici interventi di *“musealizzazione”* che predispongano le condizioni ambientali per la sua conservazione e per il godimento da parte del pubblico²⁷.

Le competenze dei Soprintendenti alle Antichità venivano già stabilite dall'articolo 83 del Regio Decreto del 30 gennaio 1913, in attuazione di quanto stabilito nelle leggi n. 364 del 20 giugno 1909 e n. 688 del 23 giugno 1912. Il Soprintendente alle Antichità, che è sempre un archeologo, *«avrà la responsabilità del buon andamento di ogni scavo che avvenga nella circoscrizione di sua competenza. Dovrà curare che esso sia condotto in modo da portare ai più utili risultati scientifici, che in ogni caso venga tenuta esatta nota di tutte le cose che si scoprono e che queste di regola siano direttamente custodite dall'Amministrazione in musei governativi o in altri locali riconosciuti idonei. Finito lo scavo e, nei casi di maggior importanza, anche nel corso di esso, il soprintendente invierà al Ministero una particolareggiata ed illustrata relazione sui risultati scientifici ottenuti. La relazione sarà sottoposta all'esame del Comitato per la pubblicazione delle “Notizie degli scavi e scoperte d'antichità” il quale esprimerà il suo parere sulla convenienza di pubblicarla, chiesti, ove sia il caso, schiarimenti al soprintendente. Qualora lo scavo o la scoperta rifletta cose d'arte medievale o moderna, le facoltà attribuite al soprintendente per i musei e gli scavi d'antichità saranno esercitate dal soprintendente per i musei e gli oggetti d'arte medievale e moderna o dal soprintendente per i monumenti»*. Sempre nel Regio Decreto all'Articolo 84 viene superata l'istituzione della *‘notifica’* che si era rivelata inutile a fronte delle leggi di espropriazione per pubblica utilità: *«le proposte di espropriazione di fondi a fine di eseguirvi scavi, o per acquistare monumenti o ruderi scoperti a seguito di scavi ovvero casualmente, nonché le altre per costruire ai luoghi di scavo strade di accesso e zone di rispetto saranno fatte al Ministero dal Sovrintendente. Il Ministero, a mente dell'art. 16 della legge 20 giugno 1909, sentito il Consiglio superiore, promuoverà gli atti, giusta la legge 25 giugno 1865, n. 2359, e il presente regolamento. Non occorrerà, per addivenire a tali*

espropriazioni, che abbia preceduto la notificazione dell'importante interesse a termine dell'art. 5 della legge 20 giugno 1909, n. 364».

Questi due Articoli (n. 83 e 84 del R. D. del 1913, che fanno parte del regolamento di attuazione della legge n. 364 del 1909 il quale rimase in vigore anche per le leggi Bottai del 1939) risultano fondamentali per comprendere il ruolo dei Soprintendenti nei confronti del patrimonio storico-artistico: essi non solo erano responsabili degli esiti e della notorietà dello scavo ma avevano anche il compito di indicare al Ministero quali terreni espropriare per la realizzazione degli scavi archeologici e quali luoghi o preesistenze architettoniche utilizzare per la realizzazione dei musei e degli *antiquaria* nei pressi degli specifici siti archeologici.

Mentre prima, soprattutto durante gli anni della guerra, i reperti archeologici rinvenuti nelle campagne di scavo sul territorio siciliano, tranne in casi eccezionali, venivano depositati presso i magazzini e in seguito esposti nei musei di Palermo e di Siracusa o spediti a Roma, a partire dal dopoguerra viene sentita l'esigenza di conservare *in situ* le opere d'arte mobili e immobili. Il Soprintendente alle Antichità doveva provvedere all'istituzione di un museo locale che avrebbe consentito la permanenza dei beni mobili nei pressi del sito archeologico del ritrovamento. Proprio in Sicilia viene realizzato il primo *antiquarium*, un istituto museale che consentiva il ricovero, il restauro e l'esposizione di tutte le opere d'arte ritrovate durante gli scavi all'interno dei siti archeologici di appartenenza, laddove esse non potevano essere lasciate sul posto a causa degli agenti atmosferici che ne avrebbero provocato l'inesorabile deterioramento.

Proprio Franco Minissi è autore del primo allestimento di un *Antiquarium* sistemato nelle sale della Villa Aurea sulla Collina dei Templi di Agrigento (1960-62), voluto da Griffo affinché i reperti mobili, che non potevano essere tutelati se lasciati alle intemperie, venissero almeno fruiti dal pubblico nel luogo del loro ritrovamento. In questa occasione, come per gli altri *antiquaria* e musei sul territorio siciliano, il soprintendente alle Antichità Pietro Griffo nella sua competenza di archeologo e studioso delle civiltà del passato, predispose l'ordinamento scientifico delle raccolte archeologiche secondo criteri museologici (cronologici e/o topografici), mentre l'allestimento museografico venne curato dall'architetto Franco Minissi il quale predispose, mediante la scelta di materiali, luci e percorsi espositivi, le condizioni ambientali e termogrometriche migliori per la conservazione e il godimento dei beni storico-artistici.

L'attività di Franco Minissi nell'ambito della musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia

A partire dai primi anni del dopoguerra si moltiplicarono quindi sul territorio siciliano gli scavi archeologici che portarono alla luce nuovi tesori e insediamenti, tra cui ricordiamo: le fortificazioni timoleontee di Capo Soprano a Gela (1948-1953), i mosaici della Villa romana del Casale di Piazza Armerina (1929-1954), i mosaici della Villa romana presso Terme Vigliatore (1950-1960), l'antico impianto ippodameo del Quartiere ellenistico-romano ad Agrigento (1953-60), il sito archeologico di Eraclea Minoa (1950-60), l'area dei Thophet e l'insediamento nell'isola di Mothya (1970-85). Questo forte impulso alla ricerca sul territorio dell'Isola è dovuto a un singolare fenomeno: come per il resto del Mezzogiorno, nell'ambito della ricostruzione post-bellica la Sicilia riceve una serie di finanziamenti da parte della Cassa per il Mezzogiorno²⁸, Ente pubblico istituito dal governo di Alcide De Gasperi e ideato dal meridionalista Pasquale Saraceno, per finanziare iniziative tese allo sviluppo economico del meridione d'Italia allo scopo di colmare il divario con le regioni settentrionali. Pur avendo contribuito a generare un sistema assistenziale scarsamente produttivo spesso sfociato nel clientelismo e nella costruzione di un rapporto strutturale tra politica e criminalità organizzata, la Cassa del Mezzogiorno ha contribuito in modo sostanziale alla redistribuzione della ricchezza del Paese, favorendo inoltre la creazione nel Sud di sbocchi di mercato per la produzione industriale dell'Italia Settentrionale. Il ruolo della Cassa per il Mezzogiorno è stato di grande importanza soprattutto nel settore della tutela e valorizzazione del patrimonio archeologico siciliano, poiché furono finanziate per anni tutte le attività promosse dal Ministero della Pubblica Istruzione su indicazione delle Soprintendenze, dagli scavi archeologici alla realizzazione dei vari musei ed *antiquaria* allestiti in edifici costruiti appositamente o sistemati all'interno di preesistenze architettonico monumentali che venivano restaurate ed adattate alla nuova funzione museale. Agli scavi seguivano attività di restauro, protezione, musealizzazione, con progetti che venivano sottoposti all'approvazione del Ministero e che, tranne in rari casi in cui si procedeva all'espletamento di un concorso, venivano elaborati da un progettista esterno alle soprintendenze, poi presentati al Ministero e passati al vaglio del Consiglio Superiore che li approvava o annotava i cambiamenti da effettuare, i quali imponevano spesso la rielaborazione dei progetti²⁹.

Ad esempio la scelta del sito di San Nicola nella Valle dei Templi per la realizzazione del nuovo Museo Archeologico Nazionale di Agrigento, venne effettuata dal Direttore Generale De Angelis D'Ossat³⁰. Successivamente nel 1954 Pietro Griffo incaricò Franco Minissi della realizzazione del nuovo Museo Nazionale di Agrigento (nel frattempo Minissi stava realizzando il restauro del Museo Etrusco di Villa Giulia a Roma³¹): due versioni di progetto sono conservate presso l'Archivio di Roma poiché il voto del Consiglio Superiore non fu da subito favorevole. In seguito all'approvazione da parte del Consiglio Superiore il progetto con i suoi vari elaborati venne sottoposto all'attenzione della Cassa per il Mezzogiorno che provvide allo stanziamento dei finanziamenti necessari per la realizzazione dell'opera.



Agrigento, Abbazia di San Nicola. Il Museo Archeologico Nazionale (1954-1967) visto dal tetto della Chiesa (foto da P. Griffo, *Il Museo Archeologico Regionale di Agrigento*, Roma 1987, p. 10).



Agrigento, Abbazia di San Nicola. Il chiostro restaurato e utilizzato come atrio d'ingresso del Museo (foto da P. Griffo, *op. cit.*, p. 12).

La realizzazione dei principali musei archeologici ed antiquaria

Fin dalla realizzazione del primo *Antiquarium* nella Villa Aurea nella Valle dei Templi, appare netta la distinzione dei rispettivi ruoli tra museologo (soprintendente, archeologo o storico dell'arte) che diventa committente del museografo, un architetto che, operando nell'ambito del "restauro preventivo" (Brandi), predispone le migliori condizioni per la conservazione, il godimento e la fruizione culturale delle testimonianze del passato. Per la realizzazione di un nuovo museo dovrà quindi generarsi un complesso rapporto tra museologo (soprintendente alle Antichità) delegato alla conservazione e gestione delle raccolte museali e museografo (architetto specializzato) «verso il quale il museologo assume la figura del committente»³². In attesa di una futura e moderna gestione del museo, all'epoca in cui operava Minissi ovvero tra gli anni Cinquanta e Novanta: «le funzioni del conservatore (ricerca e catalogo), del conservatore delle esposizioni, del responsabile dei trasferimenti dei materiali per l'allestimento di mostre temporanee (imballaggio, spedizione, assicurazione e trasporti) e del coordinatore dell'esposizione sono accentrate nelle mani del Soprintendente»³³. In Italia di fatto il museologo coincide con il direttore del museo e per i Musei Nazionali delle principali città coincide con la funzione di Soprintendente alle Antichità che è sempre o un archeologo o uno storico dell'arte, a seconda della natura delle collezioni.

Quando nel dopoguerra cambia la consuetudine dello spostamento dei beni storico-artistici e si punta al mantenimento delle raccolte più vicino possibile al territorio di appartenenza, si registra un particolare fenomeno (documentato dai vari rapporti dell'ICOM Italia e dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani) che fa coincidere di fatto la figura del museologo con quella dei funzionari scientifici ai vari livelli delle amministrazioni statali e locali nel settore dei beni storico-artistici, mentre gli architetti museografi sono normalmente liberi professionisti (come avviene per le attività di Franco Minissi) e solo in rari casi architetti dipendenti delle soprintendenze che sono chiamati a realizzare musei per 'dovere d'ufficio'. Nel suo saggio "Una istituzione in crisi" Carlo Bertelli ritiene che i musei in sé non esistono poiché sono appendici di un'attività territoriale delle soprintendenze, né la separazione del museo dalla soprintendenza sarebbe facile, mentre sarebbe da escludere nel caso dei musei archeologici³⁴. In particolare tra il 1952 ed il 1990 si verificano delle particolari circostanze per cui Franco Minissi, architetto romano, nell'ambito della realizzazione di musei ed *antiquaria*, diventa l'architetto museografo che opera più di ogni altro a fianco dei Soprintendenti alle Antichità o dei Musei e Gallerie della Sicilia. La collaborazione tra museologo - soprintendente (figura dotata di specifica preparazione disciplinare e competenze scientifiche) e architetto-museografo diventa fondamentale nella programmazione del 'nuovo' museo, inteso come luogo di studio e ricerca che, attraverso percorsi didattici, deve avviare processi di crescita e sviluppo sociale: «all'architetto viene affidato il compito di operare nel museo unicamente a servizio delle raccolte museali, senza sopraffarle ma con tecnologie visuali capaci di far comprendere ai visitatori l'inquadramento storico, il valore documentario e artistico (o scientifico), il contesto culturale ed ambientale originario e quanto altro possa contribuire ad interpretarne il significato ed acquisirne perciò un utile insegnamento»³⁵. Un semplice elenco dei lavori realizzati da Franco Minissi con alcuni Soprintendenti che operavano sul territorio siciliano testimonia la fiducia di cui egli godeva:

- con il Soprintendente museologo Pietro Griffo, Soprintendente alle Antichità della Sicilia Centro-Meridionale (1941-68), realizza il Museo Nazionale di Agrigento³⁶ nel sito dell'Abbazia di San Nicola (1954-1967), il Museo di Gela (1955-1957), l'*Antiquarium* della Villa Aurea sulla Collina dei Templi (1960-1962), il Museo Diocesano (1960-1963), l'*Antiquarium* nel sito archeologico di Eraclea Minoa (1960-1963);

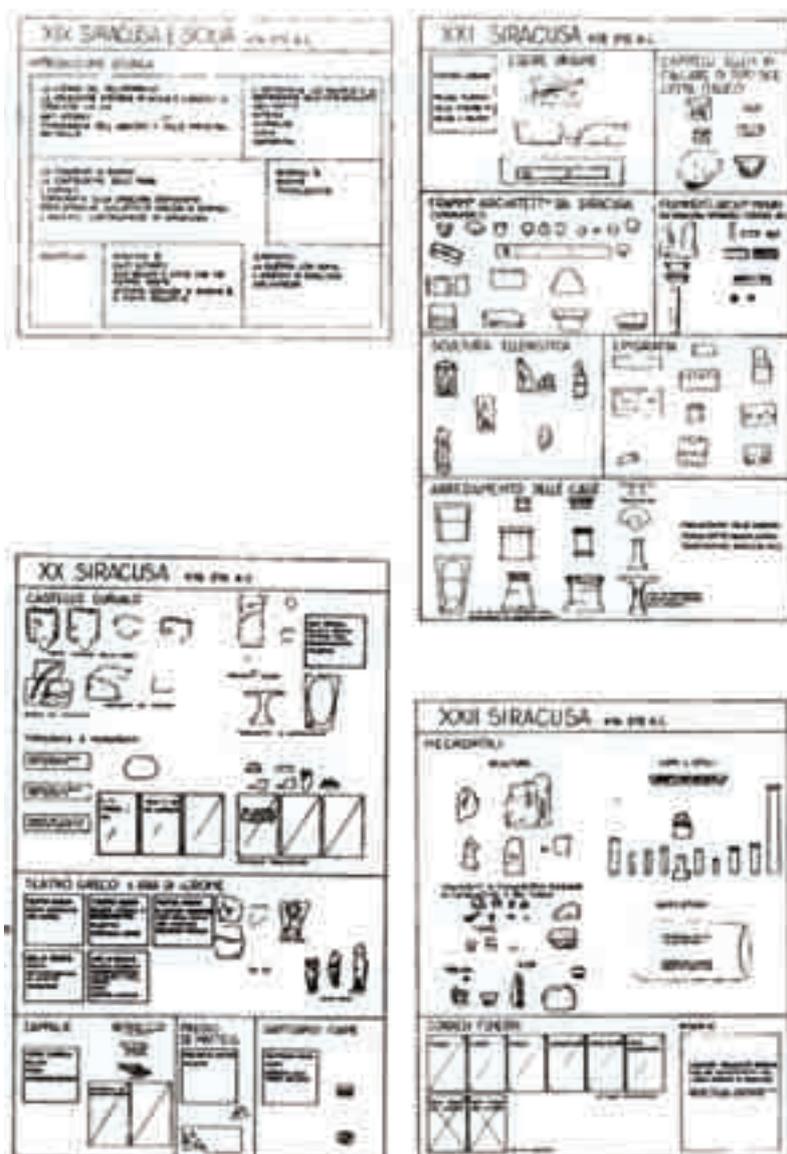
- con il Soprintendente museologo Luigi Bernabò Brea³⁷, Soprintendente alle Antichità della Sicilia Orientale (1939-1975), realizza il Museo Nazionale delle ceramiche di Caltagirone (1958-1961), l'allestimento museografico del Museo Civico nel Castello Ursino di Catania

(1960-1965), il progetto per il nuovo Museo Nazionale archeologico di Messina (1961), il Museo archeologico "Paolo Orsi" nel Parco della Villa Landolina (1961-88, le cui fasi realizzative furono seguite successivamente dai soprintendenti Paola Pelagatti e Giuseppe Voza);

- con il Soprintendente museologo Vincenzo Tusa, Soprintendente alle Antichità della Sicilia Occidentale (1963-1986), realizza il Nuovo Museo archeologico di Himera (1966-1984), l'*Antiquarium* del Parco Archeologico di Selinunte nell'ex Baglio Florio (1980-1986), il progetto per il Museo archeologico di Mothia (1988), il progetto del nuovo Museo archeologico di Palermo che avrebbe dovuto avere sede nel Parco della Favorita (1963-1964);

- con il Soprintendente museologo Ernesto De Miro (1969-1986), Soprintendente alle Antichità della Sicilia Centro-Meridionale, realizza il Museo Archeologico di Morgantina ad Aidone (1968-1972), il progetto per il Museo Archeologico di Caltanissetta (1985-1997), il progetto per l'allestimento del Museo Archeologico di Piazza Armerina nel Palazzo Trigona (1984-1987), il Museo archeologico di Enna nel Palazzo Varisano (1980-1985, ultimato successivamente con la soprintendente Graziella Fiorentini);

- con il soprintendente museologo Raffaello Delogu, Soprintendente alle Gallerie ed Opere d'arte della Sicilia Occidentale, realizza l'allestimento del Museo Nazionale Agostino Pepoli a Trapani nel Convento carmelitano dell'Annunziata, per la cui Basilica Minissi realizza inoltre il restauro di consolidamento ed il progetto del sistema di illuminazione (1960-1965).



Esemplificazione delle numerose schede analitiche dell'ordinamento scientifico redatte dal soprintendente Bernabò Brea per la programmazione dei trasferimenti del Museo nazionale archeologico di Siracusa nella nuova sede del costruendo Museo Paolo Orsi. Redazione seguita dai progettisti incaricati, Franco Minissi e Vincenzo Cabianca, in presa diretta per la conoscenza dei materiali conservati dentro il museo esistente: «a differenza dell'esempio precedente (museo archeologico di Palermo) in questo caso si è scesi alla definizione dettagliata, qualitativamente e quantitativamente, dei pezzi delle raccolte, dei moduli vetrina per le esposizioni protette, nonché alla loro distribuzione ed ordinamento. L'ordinamento scientifico risulta pertanto di impostazione topografica all'interno della quale la distribuzione dei materiali è cronologica e a parità di cronologia le raccolte sono esposte secondo criteri tipologici. (...) I materiali da esporre e conservare sono stati disegnati in scala in modo da conoscere l'ingombro fisico e determinare le distanze visuali ottimali » (F. Minissi, *op. cit.*, p. 26).

Quindi proprio a partire dal periodo della ricostruzione postbellica, il sito archeologico quale luogo della storia ed il museo quale luogo deputato alla conservazione delle testimonianze del passato che altrimenti andrebbero perdute, non sono più due mondi separati alla luce del nuovo ruolo educativo e didattico che ambedue svolgono nei confronti della società. Abbandonando qualsiasi forma di collezionismo erudito, l'impegno comune è mostrare e far conoscere l'oggetto antico e i suoi significati e valori nel proprio contesto storico, nel proprio territorio. La visita ai musei ed antiquaria realizzati in quegli anni da Franco Minissi viene considerata propedeutica per coloro che si apprestano a compiere un viaggio nella storia dell'Isola: «raccomandiamo vivamente a chi si interessa alla Sicilia greca di fermarsi a lungo nel nuovo Museo di Siracusa, il Museo Paolo Orsi. E' la migliore introduzione ad ogni visita della Sicilia; questo Museo chiuso è aperto sulla storia: siccome è un museo di tutta la Sicilia Orientale, vi si trova per ogni sito una introduzione topografico-storica, con carte, piante, fotografie che restituiscono il contesto e le sue trasformazioni per ogni reperto. Ho voluto sottolineare l'importanza di questo museo perché rappresenta un esempio particolarmente riuscito di questa nuova concezione del museo. (...) La visita di musei ed antiquaria (mi limito qui a fare i nomi di Lipari e di Agrigento) è la prima tappa obbligata di ogni viaggio nell'Isola»³⁸.



- Schema della sezione topografico-cronologica del museo: «le crocette (x) indicano la presenza di reperti archeologici che testimoniano l'esistenza di insediamenti civili nelle rispettive località ed epoche. I trattini (-) indicano l'assenza attuale di reperti archeologici a testimonianza di una presunta assenza di insediamenti. Le località separate da linea tratteggiata vanno considerate quali località sostitutive l'una dell'altra in determinati periodi della storia allo stato attuale delle scoperte. La sola indicazione dei centri sottintende l'incorporamento in essi, in questa prima fase di studio puramente qualitativo, di tutti i centri minori gravitanti su di essi» (foto da F. Minissi, *Il museo negli anni '80*, Roma 1983, p. 25).

- Schema teorico di distribuzione per la determinazione degli spazi e degli itinerari di visita: «il presente schema indica la presenza (caselle bianche) o l'assenza (caselle nere) di materiali archeologici relativi alle varie località nelle varie epoche storiche. I percorsi topografico e cronologico indicati possono ovviamente integrarsi l'uno con l'altro in relazione agli interessi dei visitatori. L'impianto architettonico distributivo dovrà tendere alla eliminazione o riduzione dei percorsi di ritorno» (F. Minissi, *op. cit.*, p. 25).

Franco Minissi nella *Premessa* al suo testo *‘Il museo negli anni ‘80’* edito nel 1983, denuncia che nonostante i numerosi convegni e congressi tenutisi in Italia e all’estero sulla tematica del museo, siano ancora diffusi atteggiamenti conservatori o rinunciatari di fronte all’esigenza di rinnovamento che già dal dopoguerra aveva interessato questo settore. Rinnovamento a cui avevano contribuito le istanze culturali promosse da Carlo Giulio Argan (e in ambito archeologico da Massimo Pallottino) con le sue riflessioni sulle potenzialità di crescita civile e culturale insite nella nuova idea di museo, oltre alle riflessioni sulla percezione, fruizione e godimento dell’opera d’arte da parte di un pubblico sempre più vasto portate avanti da Ragghianti, De Lucia, Brandi.

Minissi riconosce come causa della difficile concezione e realizzazione in Italia di un museo moderno e funzionale *«la conflittualità di principi, concetti e atteggiamenti tra i responsabili a vario titolo della gestione dei beni culturali storico artistici è attualmente peggiorata anziché migliorata dall’ampliamento o trasferimento delle competenze, in tale gestione, alle Amministrazioni regionali senza tuttavia che norme legislative ne abbiano precisato con chiarezza compiti ed attribuzioni. Il risultato che ne deriva mette inevitabilmente in crisi ogni iniziativa concreta e generalizzata di rinnovamento dei metodi della conservazione provocando operazioni episodiche disomogenee e legate unicamente alle personali posizioni di chi, tra le forze in gioco ha maggiore potere decisionale (...) e ignora il ruolo che il patrimonio culturale del passato ha assunto quale strumento attivo di crescita civile della società»*³⁹.

Minissi, architetto con competenze specialistiche nell’ambito del restauro e nella conservazione della materia storico-artistica (maturate negli anni di militanza all’Istituto Centrale del Restauro guidato dai principi teorico metodologici di Cesare Brandi), in seguito alla sua lunga esperienza sul campo, compiuta per massima parte proprio nella realizzazione di musei ed *antiquaria* in Sicilia, ritiene indispensabile la distinzione tra museologia, *«disciplina preposta all’indagine scientifica, alla verifica delle metodologie di ricerca, studio, classificazione, conservazione ed ordinamento di quei beni culturali mobili che o per vocazione e destinazioni proprie o che, perduta la loro ragione originaria d’essere e la loro collocazione nel contesto cui erano destinati all’origine, sono approdati nel tempo ed in vario modo, e continuano ad approdare, al museo»* e museografia *«disciplina sorta ne XVIII secolo, come studio metodologico relativo all’architettura del museo ed ai criteri espositivi, soltanto oggi ha assunto un ruolo determinante in quel processo di rinnovamento del museo affinché esso superi gli schemi tradizionali di una conservazione finalizzata ad un uso pressochè privatistico di specifici settori disciplinari per divenire uno strumento di uso sociale generalizzato»*⁴⁰.

Il Parco Archeologico come “museo diffuso” sul territorio

Ai Soprintendenti alle Antichità dal dopoguerra venne anche affidata la tutela paesaggistica dei contesti archeologici che rischiavano di essere compromessi dall’invasione della crescita insediativa. Un compito che comportava una quotidiana lotta contro gli interessi “particolaristici” dell’industria delle costruzioni e della speculazione edilizia, e che per questo attirava minacce, intimidazioni, oltre alle ostilità della stampa che veniva spesso strumentalizzata. In questo clima i Soprintendenti siciliani dovettero anche, in alcune circostanze, accettare compromessi perché, pur agendo sotto la direzione del Ministero di Roma, si ritrovarono in prima linea e soli di fronte a una realtà problematica come quella siciliana. Ma nonostante ciò, prima dell’entrata in vigore della Legge Regionale n. 80 del 1977, essi ottennero risultati notevoli, apprezzati dallo stesso Brandi dalle pagine del “Corriere della Sera” o da Bruno Zevi, che scrive a lungo positivamente sulla realizzazione del Museo Archeologico di Agrigento e sulle strutture del futuro parco Archeologico di Agrigento. Ricorda Griffo che nei momenti di sconforto in cui voleva mollare tutto, lo stesso De Angelis interveniva scrivendogli *«torni ad Agrigento a lavorare con fiducia: dietro di lei c’è la Direzione Generale, ci sono io»*⁴¹.

Fino agli anni Cinquanta in Sicilia l'attività di Franco Minissi risulta finalizzata alla valorizzazione delle preesistenze archeologiche ed architettoniche, alla musealizzazione non solo dell'oggetto in sé e per sé, ma anche del contesto storico, attraverso la loro conservazione *in situ*: «oggi vi è tutta una politica di 'musealizzazione' dei siti archeologici destinata non solo a conservare, ma a far capire al visitatore l'interesse storico della ricerca, i principali risultati acquisiti, la loro importanza per intuire meglio cosa era la vita degli uomini di allora; oggi lo scavo non si limita ad essere un insieme di muri che interessano solo lo specialista, non si limita più nemmeno ad essere la cornice romantica che faceva sognare gli amatori della poesia delle rovine; se viene interpretato in funzione della vita che, giorno dopo giorno, generazione dopo generazione, vi si è svolta, diventa la più istruttiva e la più interessante lezione di storia»⁴².

Su incarico del Soprintendente Griffo e con l'approvazione di De Angelis D'Ossat, già nel 1957 Franco Minissi attraverso prove *in situ*, per le quali si avvale dell'aiuto e dell'esperienza della ditta romana dell'ing. Roberto Fischer, realizza il primo impianto di illuminazione monumentale in Italia per la fruizione notturna del sito archeologico della Valle dei Templi⁴³, mettendo a frutto le sue conoscenze sull'interazione tra luce e materia acquisite nei anni di militanza presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma⁴⁴, poi realizza gli allestimenti museografici *in situ* per di illuminazione notturna del Quartiere ellenistico-romano di Agrigento (1960), della strada panoramica che attraversa la Valle dei templi di Agrigento (1960) e della Villa romana del Casale di Piazza Armerina (1963-1967)

Negli anni Ottanta Vincenzo Tusa, Soprintendente alle Antichità della Sicilia Occidentale, si impegna nella tutela del sito archeologico di Selinunte predisponendo le condizioni per la creazione del primo Parco Archeologico in Italia. L'incarico del progetto delle strutture per il costituendo Parco Archeologico di Selinunte viene affidato da Tusa a Franco Minissi il quale, insieme con Matteo Arena e con il paesaggista Pietro Porcinai, opera per la fruizione e la valorizzazione del contesto archeologico, come luogo destinato alla ricerca scientifica e generatore di infinite risorse culturali, riuscendo anche nell'intento di fermare i "plotoni avanzati"(Brandi) di Marinella e di Triscina: «la creazione del Parco archeologico viene intesa non già quale luogo ove si va a prelevare tutto il materiale prelevabile per poi magari relegarlo nei magazzini dei musei, quando non addirittura disperderlo e dimenticarlo, ma come operazione attiva alla pari della conservazione del centro storico all'interno del quale sono collocati i monumenti del patrimonio architettonico»⁴⁵. E' questa di fatto l'ultima realizzazione di Franco Minissi in Sicilia, voluta e tenacemente perseguita da Vincenzo Tusa in un clima di collaborazione tra Stato e Regione che non sarebbe durato a lungo⁴⁶, come si evince dalla seguente lucida analisi dello stato delle cose, fatta da Minissi in occasione del Seminario sul tema 'Attuazione delle norme di legge per il restauro statico in zona sismica di edifici monumentali in muratura', svoltosi a Napoli il 10 novembre 1983: «la funzione istituzionale degli organi dello Stato, le Soprintendenze, che hanno indubbiamente il peso maggiore dei problemi del restauro e della conservazione e ne assumono tutte le responsabilità. L'apporto esterno in questo lavoro immenso che le Soprintendenze svolgono è stato da alcuni sollecitato da altri criticato; sono state sottolineate esperienze positive e negative e tutto questo è inevitabile. Io ritengo tuttavia che tale apporto esterno debba essere incentivato ma la condizione perché esso costituisca un elemento realmente utile e proficuo è che venga attuato da persone qualificate provviste di una vera e sperimentata specializzazione e preparazione. Va considerato inoltre che il rapporto tra le Soprintendenze e gli operatori esterni quando i Soprintendenti non sono all'altezza del loro compito sia per impegno sia per preparazione, sono estremamente difficili e problematici. Io personalmente posso dire di aver fatto, specie in tempi recenti, esperienze assai negative in cui progetti esterni di restauri anche importanti sono stati esaminati ed istruiti da giovani, giovanissimi che tra l'altro non hanno nemmeno passato il vaglio di un concorso ma sono entrati con quelle leggi sull'occupazione giovanile che pur essendo privi non solo di esperienza ma addirittura di specifica preparazione teorica sono diventati, in certe Soprintendenze, gli elementi che determinano la politica della Soprintendenza stessa, e questa

cosa è gravissima (...). Occorre che le Soprintendenze utilizzino il loro personale sulla base di un'attenta valutazione del grado e del tipo di preparazione di ciascun elemento (...). Il comm. dr. Agresti ha prima parlato della Sicilia che conserva un rapporto stretto con l'Amministrazione centrale. Io credo che questo sia merito dei Soprintendenti che proprio non riescono a concepire un distacco totale da quello che deve essere il punto nodale di questi problemi. Ritengo che quando i Soprintendenti della Sicilia saranno costretti a optare per la definitiva regionalizzazione forse anche tale rapporto si interromperà con serie conseguenze negative»⁴⁷.

*L'istituzione delle Soprintendenze Provinciali ai sensi della legge regionale n. 80 del 1977:
l'attività di Minissi nel nuovo contesto istituzionale e amministrativo*

Lo Statuto Speciale della Regione siciliana del 1948 stabiliva la competenza esclusiva della regione per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico e ambientale dell'Isola. Questa competenza esclusiva comincia da essere di fatto espletata con l'approvazione della Legge Regionale n. 80 del 1977. Questa legge viene promulgata, solo successivamente alle deleghe dei DPR nn. 635 e 637 del 1975, che attribuivano alle Regioni a Statuto speciale l'organizzazione dell'amministrazione regionale in materia. La legge regionale istituisce le Soprintendenze Provinciali Unificate che diventano uffici dell'Assessorato regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione. Con funzioni prevalentemente di programmazione e consultive, viene istituito il Consiglio Regionale per i beni culturali ed ambientali: organi di collegamento tra il Consiglio Regionale e le Soprintendenze sono i Centri Regionali, con competenze prevalentemente tecniche di progettazione e di indirizzo⁴⁸. Questa legge realizza una trasformazione epocale degli istituti di tutela. Le Soprintendenze Unificate non sono più organi dello Stato ma uffici decentrati dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione. Un'altra importante trasformazione riguarda la suddivisione provinciale delle competenze: «oggi è in atto, a norma di una recente legge della Regione Sicilia, l'attuazione di tutta una nuova organizzazione degli istituti che sovrintendono ai beni culturali dell'isola. Le Soprintendenze – ciascuna di competenza multipla – avranno giurisdizione provinciale. I musei e le gallerie più importanti anziché nazionali, verranno detti – con formulazione che non è però riduttiva - regionali»⁴⁹. In sostanza il cambiamento epocale introdotto con la Legge Regionale 80 del 1977 comporta che allo Stato rimane solo un compito di vigilanza esterna sulla tutela del patrimonio storico artistico; la Regione Sicilia esercita, oltre al compito della tutela, quello della valorizzazione del patrimonio storico-artistico dell'Isola, promuovendone la fruizione turistica e culturale. Questa riforma di fatto ha affidato ogni intervento di tutela, valorizzazione e promozione culturale di quelli che nel frattempo la Commissione Franceschini nel 1964 aveva individuato come Beni Culturali ovvero «testimonianze materiali aventi valore di civiltà», all'Assessorato Regionale dei Beni Culturali ed Ambientali e della Pubblica Istruzione. Ma fino ad allora l'attività di tutela (svolta dal Ministero P. I.) e quella di valorizzazione (svolta dalle Soprintendenze alle Antichità, dei Monumenti e dei Musei e Gallerie) aveva trovato le sue ragioni in un metodo di lavoro storico-critico e scientifico, che mirava a garantire la qualità ed il controllo degli interventi sul patrimonio storico artistico attraverso paradigmi culturali condivisi.

Proprio alla fine degli anni '70 si avverte il «pericolo che la scelta di nuove funzioni e l'azione di trasformazione sia ispirata solo alla tendenza dell'incremento dell'economicità del bene culturale»⁵⁰, cosa questa che avrebbe portato alla mercificazione dei beni culturali e ambientali. Ciò avviene laddove manchi il progetto, svolto nelle sue varie fasi da professionisti competenti e specializzati nel settore della conservazione e del restauro, e secondo Di Stefano, laddove manchi una metodologia d'intervento, premessa delle finalità che ci si propone, intesa come «insieme successivo ed ordinato di fatti fondato su una serie di operazioni intellettive

(controllabili e ripetibili) che consentono alla mente, attraverso collegamenti e relazioni tra concetti, di attuare il processo di acquisizione della conoscenza. Metodo significa principio direttivo, criterio scientifico-sistematico il cui fine nel nostro caso è la conservazione dei beni culturali»⁵¹. L'azione conservativa deve essere guidata da un giudizio storico-critico che derivi dalla formazione e dalle competenze specifiche del singolo professionista incaricato, dell'architetto in particolare il quale, avendone competenza, si avvarrà delle discipline storiche e scientifiche per la datazione, la conoscenza e la conservazione della materia storica, rivolgendosi a Istituti qualificati e specialistici.

Roberto Di Stefano, nell'ambito del *'Convegno Nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale ed ambientale'* svoltosi ad Agrigento nel 1979, invita ad illustrare questo metodo l'architetto Minissi, il quale nella sua relazione *'Finalità della conservazione'*, pone l'accento sul concetto di *'musealizzazione come conservazione attiva'* che punti alla massima utilizzazione culturale del patrimonio dei beni culturali ed elenca i principi che dovrebbero informare l'azione conservativa, principi maturati durante gli anni di esperienza professionale svolta sul territorio italiano e all'estero, ovvero:

«- continua ricerca di un linguaggio che diffonda la conoscenza e consenta la crescita culturale alle varie componenti della compagine sociale ed in particolare al mondo della scuola;

- affermazione del principio che in ogni azione conservativa è insito un processo di musealizzazione (anche fuori dal museo) dell'oggetto conservato e che tale processo rappresenta lo strumento essenziale per il soddisfacimento della fondamentale finalità della conservazione delle preesistenze e cioè il loro utilizzo culturale che va realizzato in maniera diversa dal passato;

- coordinamento dei campi specifici di studio e dei vari settori disciplinari»⁵².

Inoltre, risentendo del progressivo passaggio dall'idea di Bene Culturale a quella di Patrimonio Culturale, a cui un impulso decisivo è stato dato proprio dalla Carta Internazionale del Restauro di Venezia nel 1964 (alla cui stesura Minissi partecipò attivamente), egli ribadisce come *«l'opportunità di impostare una politica conservativa del patrimonio storico-artistico e ambientale su nuove basi che privilegiano la funzione educativa (Argan) di una sempre più vasta diffusione della cultura in contrapposizione al carattere elitario e privatistico del passato, viene oggi a mio avviso fornita dal vasto dibattito che si va' attualmente svolgendo sui problemi che pone la conservazione dei centri storici: il mio convincimento è quello di non riconoscere al restauro dei centri storici una propria e specifica problematica. Il riconoscimento infatti di una tale problematica significherebbe a mio avviso voler rinunciare ad adoperarsi affinché la conservazione del patrimonio storico, artistico ed ambientale venga assicurata attraverso una metodica e permanente azione di restauro preventivo anziché dover ricorrere a macroscopiche operazioni di recupero spesso di dubbio risultato(...)»⁵³.*

In queste parole è già possibile cogliere un tacito rimprovero alla settorializzazione del sapere e degli ambiti culturali prodotta proprio con l'introduzione della Legge Regionale del 1977.

Le Soprintendenze Unificate, ciascuna competente sul territorio della Provincia (in un primo tempo Agrigento era competente sul territorio delle Province di Agrigento, Caltanissetta ed Enna, Catania competente sul territorio della Provincia di Catania, Messina competente sul territorio della Provincia di Messina, Palermo competente sul territorio della Provincia di Palermo, Siracusa competente sul territorio delle Province di Ragusa e Siracusa e Trapani competente sul territorio della Provincia di Trapani)⁵⁴ vengono al loro interno articolate in sezioni tecnico-scientifiche, in relazione alle caratteristiche ed alla natura dei beni alla cui tutela sono preposte: archeologica, architettonico-urbanistica, storico-artistica, paesaggistica, bibliografica.

Mentre finora il lavoro dei Soprintendenti siciliani si era sempre svolto programmando l'azione conservativa all'interno di comprensori territoriali omogenei (Sicilia Centro Meridionale, Occidentale e Orientale) e soprattutto sotto il controllo dell'amministrazione

centrale, ovvero del Consiglio Superiore della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti nelle sue varie divisioni, questa nuova legge regionale e la conseguente suddivisione delle Soprintendenze per province (a meno di rare eccezioni), ha comportato la settorializzazione e la burocratizzazione degli uffici, cosa che in molti casi si rivelerà paralizzante per la tutela e la valorizzazione dei Beni Culturali in Sicilia. I primi effetti di questo inceppamento della macchina amministrativa si avvertono proprio nell'ambito degli interventi di restauro, conservazione e musealizzazione in cui si assiste ad un progressivo venir meno delle fasi di conoscenza propedeutiche al progetto di restauro a scapito della qualità delle realizzazioni. A questo fenomeno si accompagna la diffusione di interventi che vengono avviati, in assenza di un progetto di restauro metodologicamente e scientificamente fondato, secondo la pratica delle 'perizie di somma urgenza'⁵⁵. Come emerge dai suoi scritti, durante gli anni trascorsi sul campo Minissi si era reso conto di come le Soprintendenze siciliane, in quanto organi dello Stato che agivano direttamente sul territorio, non solo sentivano il peso della responsabilità del restauro dei Beni storico-artistici-ambientali, ma soprattutto la responsabilità di operare nell'interesse collettivo. Frequenti erano le occasioni in cui le Soprintendenze dovevano ricorrere alla collaborazione di professionisti esterni all'amministrazione dei Beni Culturali per portare a compimento il lavoro sui Beni Culturali sparsi sul vasto territorio siciliano. Minissi (ché più di ogni altro aveva ricevuto incarichi sui contesti antichi in Sicilia da parte dei Soprintendenti), come professionista esperto riguardo ai temi del restauro e musealizzazione del patrimonio culturale, era certamente favorevole alla pratica degli incarichi esterni dati dalle Soprintendenze, ma solo nel caso in cui: «*le persone incaricate abbiano una vera e sperimentata specializzazione e preparazione culturale. Tale rapporto, riteneva inoltre Minissi, diventa estremamente problematico laddove i Soprintendenti non sono all'altezza del loro compito sia per impegno che per preparazione*»⁵⁶.

E' sufficiente far constatare che di fatto, all'indomani dell'entrata in vigore della Legge Regionale n. 80 del 1977, si assiste ad una drastica riduzione delle capacità realizzative delle Soprintendenze, che risultano strette nelle maglie di una burocrazia paralizzante. Questo cambiamento emblematico viene confermato anche dall'involuzione in quegli anni dell'attività professionale svolta da Franco Minissi che proprio a partire dagli anni '80, a parte il Parco archeologico di Selinunte (la cui realizzazione in realtà era già stata avviata dagli anni '70 per merito di Vincenzo Tusa) non riesce più a realizzare nulla di rilevante in Sicilia a meno di alcune mostre (vedi Appendice) ed i completamenti di cantieri già precedentemente avviati (ad esempio il Museo archeologico Paolo Orsi di Siracusa o il Museo archeologico regionale di Caltanissetta, che verrà poi completato ed inaugurato solo nel 2006).

Questa soluzione di continuità porta Minissi a rivolgere la propria attenzione sugli interventi precedentemente realizzati in Sicilia a partire dagli anni Cinquanta invocandone, in vari interventi a convegni e su riviste specialistiche, sempre più urgenti interventi di manutenzione affinché queste strutture di copertura e protezione, abbandonate a se stesse non diventassero a loro volta dannose per la materia e per le opere realizzate nei principali siti archeologici dell'Isola, le quali avevano il compito di conservare questo patrimonio per le generazioni future. Manutenzione che dopo trent'anni appariva indispensabile al fine di garantirne il corretto funzionamento «*perché qualsiasi restauro, comunque esso sia stato fatto o comunque voglia ancora farsi, necessita di continua manutenzione e non può lasciarsi a conservarsi per se stesso*»⁵⁷. Ricordiamo a questo proposito che nel 1980 Minissi viene incaricato, dal Soprintendente di Agrigento Ernesto De Miro, del «*Progetto di restauro ed integrazione delle opere protettive della Villa romana del Casale*»⁵⁸. L'intervento manutentivo sulle strutture di copertura viene effettuato per garantire la funzionalità delle strutture e la corretta fruizione del sito archeologico della Villa romana. Altri interventi di manutenzione verranno effettuati da Minissi presso la chiesa di san Nicolò Regale (la cui copertura era stata realizzata tra il 1963-68⁵⁹), su incarico della Soprintendenza ai monumenti della Sicilia Occidentale nel 1973-74 per garantire la funzionalità delle strutture di copertura.

Ma per tutti gli altri incarichi che Minissi riceverà a partire dagli anni '80, egli elaborerà progetti che, sebbene rappresentino una ulteriore testimonianza del suo percorso culturale e professionale nell'ambito del restauro e protezione dei siti archeologici e in genere nell'ambito della musealizzazione delle preesistenze e dei contesti storici, rimarranno inattuati⁶⁰. Tra i progetti non realizzati sul patrimonio siciliano ricordiamo:

- nell'ambito del restauro e musealizzazione dei siti archeologici, il progetto di sistemazione del complesso archeologico dell'antica Eloro e della Villa romana del Tellaro con i relativi mosaici rinvenuti presso Noto (1985), il Progetto per il parco archeologico nell'isola di Pantelleria (1985), il progetto per il Museo archeologico nell'isola di Mozia (1988);
- nell'ambito del restauro e rifunzionalizzazione delle preesistenze architettoniche e monumentali, il restauro e adattamento a sede del Nuovo Museo Archeologico nel Palazzo Trigona a Piazza Armerina (1984-87), il restauro del convento di Sant'Alfonso e dell'ex chiesa dell'Itria ad Agrigento (1984), il progetto per l'adattamento a sede universitaria del complesso dell'Albergo delle Povere a Palermo (1985), il progetto di ristrutturazione ed ampliamento del Casino della Villa Landolina a Siracusa (1986);
- nell'ambito della costruzione di nuovi musei, il progetto del Nuovo Museo Archeologico presso l'Abbazia di S. Spirito a Caltanissetta (1985-94)⁶¹;
- nell'ambito della musealizzazione dei centri storici, il progetto di restauro per il Centro Storico e di "musealizzazione in loco" per la scalinata e l'Antico Duomo di Naro (1986-87), il progetto di restauro urbano e di "musealizzazione in loco" per il Centro Storico di Caltabellotta (1989), progetti che risentono delle tematiche affrontate nei Convegni di Gubbio del 1960 e del 1970 a cui Minissi partecipò portando avanti l'idea, come ricordato dal suo "discepolo" Maurizio Governale⁶², «dell'impossibilità di affrontare il problema conservativo partendo dal solo centro antico senza prendere in considerazione l'intero nucleo urbano ed il territorio di appartenenza»⁶³.

Difficilmente ciò si può imputare ad una diminuita fiducia nei suoi confronti da parte dei Soprintendenti ma più verosimilmente è imputabile ad un cambiamento del sistema di gestione e del sistema amministrativo dei Beni Culturali ed Ambientali in Sicilia in conseguenza dall'attuazione dell'autonomia regionale in materia, introdotta dalla Legge Regionale 80 del 1977.

A distanza di pochi anni dall'entrata in vigore della Legge Regionale infatti, la gestione del patrimonio culturale siciliano cominciò a presentare molti elementi di debolezza. Al Convegno ICOMOS del 1983, Minissi lamenta come «i progetti di restauro, per cui vengono dati incarichi esterni alle Soprintendenze, vengono esaminati ed istruiti da giovani privi non solo di esperienza ma anche di una opportuna preparazione teorica e a loro viene affidata anche la gestione della politica interna delle Soprintendenze stesse»⁶⁴. Minissi nel suo intervento sottolinea come la Sicilia, nonostante lo Statuto autonomo, reso operativo con la Legge regionale n. 80 del 1977, conservava ancora in un primo momento «un rapporto stretto con l'Amministrazione centrale, ritenendo che nel momento in cui tale rapporto si sarebbe interrotto completamente, a favore della definitiva regionalizzazione delle Soprintendenze, ci sarebbero state una serie di conseguenze negative»⁶⁵.

In effetti risulta che già negli anni Ottanta, a causa dell'impoverimento culturale e della burocratizzazione degli uffici della Regione, i Comitati di settore regionali che avevano il compito di esaminare i progetti di restauro dei monumenti, erano spesso formati da tecnici e funzionari scarsamente qualificati (entrati nella Soprintendenza con leggi speciali) «al riguardo una recente esperienza mi ha portato a conoscenza che il Comitato di settore regionale preposto all'esame dei progetti di restauro dei monumenti è composto da un architetto urbanista, un geometra, un funzionario entrato nella Soprintendenza con la legge 285, uno storico dell'arte e qualche amministrativo. Ma ciò purtroppo non accade solo in Sicilia. I capi di Istituto non vanno alle sedute dei Comitati, i Comitati di settore giudicano troppo settorialmente e impiegano tempi lunghissimi, il Consiglio Nazionale soffre della lottizzazione politica, gli

Ispettori centrali spesso non hanno una preparazione adeguata per svolgere il loro compito, non si muovono, stanno in ufficio, non fanno ispezioni forse perché non ne sono capaci, il Ministero impiega almeno sei mesi per istruire e restituire una pratica con richiesta di parere. Così non si può andare che alla paralisi. Noi che stiamo al di fuori siamo pochi, non abbiamo alcun potere contro l'Amministrazione che non funziona; i voti e gli accorati appelli che escono dai nostri incontri, convegni e congressi ICOM, ICOMOS, ICCROM, restano tra noi»⁶⁶.

Risulta sempre più evidente l'assenza, in questi Comitati di settore, di un professionista specializzato nella conservazione e nel restauro dei monumenti, laddove «*dalla relazione del prof. Di Stefano e del prof. Minissi è nata fuori una cosa evidentissima che purtroppo siamo condannati a ripetere sempre, la conservazione non è una cosa che possiamo garantire noi, deve essere l'intera comunità a garantirla ovvero politici, amministratori, addetti ai lavori*»⁶⁷.

Il Soprintendente Fausto Zevi, in più occasioni sosteneva la necessità della presenza di architetti all'interno delle Soprintendenze archeologiche. Una necessità che pose un problema di natura didattica, ovvero la necessità di garantire nelle Facoltà di Architettura l'insegnamento non solo dell'archeologia, ma anche delle discipline museografiche, presupposto indispensabile, riteneva anche Franco Minissi, per attivare un qualsiasi processo di 'conservazione attiva', sia che si tratti di formare un grande parco archeologico o un museo archeologico o un *antiquarium* presso i siti archeologici⁶⁸.

L'interdisciplinarietà nel rispetto delle proprie competenze e la interazione tra il Soprintendente (archeologo, storico dell'arte) e l'architetto specializzato in restauro (come nel caso di Franco Minissi che applica il metodo brandiano appreso nell'Istituto Centrale per il Restauro), sono state le condizioni che hanno consentito a Franco Minissi, grazie al sistema amministrativo generatosi nel periodo postbellico, di realizzare le varie opere di musealizzazione dei siti archeologici e del patrimonio monumentale della Sicilia sotto l'egida della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti condotta da Guglielmo De Angelis D'Ossat.

NOTE

¹ M. Pallottino, *Che cos'è l'archeologia*, Firenze 1963, p. 77.

² F. Tomaselli, *Il ritorno dei Normanni, Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma 1994, p. 74.

³ P. Griffo, *I primordi di una Soprintendenza*, in "Antiqua", anno XII, n. 1-2, febbraio-aprile 1987, p. 63.

⁴ P. Griffo, *op. cit.*, p. 63.

⁵ «Ispettori e soprintendenti vengono assunti e dislocati nei vari uffici regionali secondo criteri puramente burocratici (...). Oggi si richiede che il soprintendente debba essere enciclopedico e preparato a reggere qualsiasi soprintendenza (...) spesso si trova a essere il solo elemento con preparazione scientifica nel suo ufficio, cosa che comporta ben precise e gravi responsabilità amministrative e di direzione del personale subalterno (...) Manca poi al nostro sistema qualunque organismo coordinatore, nel quale vengano discusse e decise le ricerche da fare, i piani di lavoro e i restauri più impegnativi. La Direzione generale è un organo amministrativo; il Consiglio Superiore può venir investito solo delle questioni più gravi ed è solamente organo consultivo per le decisioni ministeriali». R. Bianchi Bandinelli, *Il problema della ricerca archeologica in Italia*, in "Archeologia e cultura", Roma 1957, p. 120 sgg.

⁶ S. Liberti, *Consolidamento dei materiali da costruzione di monumenti antichi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 21 – 22, Roma 1955, pp. 43-70.

⁷ 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. 133-137.

⁸ J. Bovio Marconi, *Il riordinamento del Museo Nazionale di Palermo dopo le distruzioni del 1940-44*, Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Occidentale, Palermo 1952; C. Brandi, *Archeologia siciliana*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1957, pp. 93-100.

⁹ Nel giugno del 1940, Griffo vinse il concorso per la carriera nell'Amministrazione delle Belle Arti.

¹⁰ P. Griffo, *op. cit.*, p. 65.

¹¹ A lui subentrò l'archeologa Graziella Fiorentini che era stata sua collaboratrice.

¹² La vicenda del Parco Archeologico di Agrigento si conclude solo nel 2000, grazie alla Legge Regionale n. 20 del 2000 che istituisce l'Ente Parco Archeologico di Agrigento. Il Piano del Parco archeologico e paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento è attualmente il fase di approvazione.

¹³ ACS, Ministero P. I., Direzione Generale AA. BB. AA., Div. II., Scavi Agrigento (1947-60).

¹⁴ Gli unici strumenti validi per la difesa delle risorse culturali del territorio si riveleranno allora lo strumento dell'esproprio per pubblica utilità (secondo la legge del 25 giugno 1865 n. 2359) e l'apposizione del vincolo monumentale (mediante l'applicazione della legge 1089 del 1939 Sulla tutela delle cose d'interesse artistico o storico). Invece l'istituto della "notifica" previsto dalle leggi del 1939 si rivelerà solo "un fucile scarico" (Tusa) nelle mani dei Soprintendenti. V. Tusa, *Selinunte nella mia vita*, Palermo 1990, p.94.

¹⁵ C. Brandi, *La bidonville di Agrigento*, in M. Capati (a cura di), *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela ed il restauro*, Roma 2001, p. 359.

¹⁶ Sono numerosi gli articoli del Bollettino d'Arte del Ministero scritti dai vari Soprintendenti (archeologi, storici dell'arte) Achille Adriani, Jean Paul Morel, Pietro Griffo, Ernesto De Miro, Gino Vinicio Gentili, Luigi Bernabò Brea, Madaline Cavalier, Paola Pelegatti, Jole Bovio Marconi, Pietro Orlandini, Vincenzo Tusa, Gaetano e Amalia Curcio, Raffaello Delogu, che testimoniano l'incremento delle scoperte e degli scavi tra gli anni del dopoguerra e la fine degli anni '60. Cfr. AA. VV. *L'attività di scavo delle Soprintendenze in Sicilia*, in "Bollettino d'Arte", n. 3, Roma 1966, p. 90-111.

¹⁷ R. Bianchi Bandinelli, *AA. BB. AA. e B.C. L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Roma 1974, p. 56.

¹⁸ L'autore nelle pagine di questo libro esalterà gli interventi di restauro moderni condotti per le mura di Capo Soprano a Gela e per le coperture della Villa del Casale, entrambi realizzati dall'architetto Franco Minissi, mentre riferirà della ricostruzione del Tempio "E" di Selinunte, approvato solo dopo la sua realizzazione dal voto del Consiglio Superiore presieduto da Amedeo Maiuri "per riguardo al collega Soprintendente", come «l'esempio più grave di iniziativa sbagliata (...) deplorabile da vari punti di vista». R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, pp. 57-61.

¹⁹ M. Pallottino, *op. cit.*, p. 81.

²⁰ C. Brandi, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1956, p. 90.

²¹ In particolare dalle relazioni di accompagnamento ai progetti (conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato) e dai saggi pubblicati su riviste specialistiche: "Restauro", "Museum" dell'Unesco, "Musei e gallerie d'Italia" e "l'Architettura. Cronache e storia".

²² A proposito delle Porte scolpite di Karatepè in Turchia nel notiziario si scrive: «si provide ad una copertura efficiente, anche se provvisoria, mentre l'architetto F. Minissi, di questo Istituto, studiava un sistema di copertura moderno, efficiente, permanente». Cfr. *Notiziario. Restauri alle sculture ittite di Karatepè*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1-2, 1956, p. 201.

²³ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, pp. 128-129.

²⁴ 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. 117-125.

²⁵ In questo senso l’opera di Minissi, nel solco del restauro critico, si distanzia dal pensiero di Renato Bonelli che riteneva che il restauro fosse attività «critica e creativa». Minissi invece riteneva che l’architetto dovesse porsi a servizio delle opere d’arte senza indulgere in creazioni arbitrarie per garantire la loro conservazione ed il godimento da parte delle generazioni presenti e future. Cfr. F. Minissi, *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali: restauro e musealizzazione*, Roma 1978.

²⁶ «Dal museo casa-vissuta, al museo ricostruito come ambiente siamo finalmente risaliti al Museo che è fondamentalmente un luogo architettonico per far godere in pieno, ma in se stesse, le opere d’arte che vi si allogano. Il raccordo spaziale fra queste opere ed il luogo architettonico darà appunto la misura esatta della consapevolezza critica dell’epoca che quel luogo architettonico produce». C. Brandi, *op. cit.*, 1963, pp. 128-129.

²⁷ 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.

²⁸ 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*, p. 84.

²⁹ 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.*, p. 70.

³⁰ ACS, Ministero P. I., Direzione Generale AA. BB. AA., Div. II., 1947-60, Scavi Agrigento.

³¹ 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.

³² F. Minissi, *op. cit.*, p. 15.

³³ F. Minissi, *op. cit.*, p. 16.

³⁴ C. Bertelli, *Una istituzione in crisi*, in “Casabella”, n. 443, 1979.

³⁵ F. Minissi, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ 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.

³⁷ 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.

³⁸ G. Vallet, A. Stazio, *Sicilia greca*, Napoli 1988, pp. 35-36.

³⁹ F. Minissi, *Il museo negli anni ’80*, Roma 1983, p. 9 ss.

⁴⁰ F. Minissi, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹ P. Griffo, *op. cit.*, 1987, p. 78.

⁴² G. Vallet, A. Stazio, *Op. cit.*, pp. 35-36.

⁴³ 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 e di Sousse (1964).

⁴⁴ Vedi capitolo 1. S. Liberti, *Le illuminazioni al neon dei musei e generalmente dei dipinti*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 1, 1950, pp. 65-68; S. Liberti, *Ancora sulla illuminazione dei musei con lampade fluorescenti*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 2, 1950, pp. 65-68; M. Santini, *Luce naturale e luce artificiale in relazione alle opere d’arte*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 3, 1950, pp. 189-197.

- ⁴⁵ 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.
- ⁴⁶ Per quanto riguarda il progetto di Minissi per il Parco archeologico di Selinunte vedi Capitolo 5.
- ⁴⁷ F. Minissi, *op. cit.*, p. 170.
- ⁴⁸ 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, p. 65.
- ⁴⁹ P. Griffo, *op. cit.*, 1987, p. 80.
- ⁵⁰ 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.
- ⁵¹ R. Di Stefano, *op. cit.*, p. 27.
- ⁵² 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.
- ⁵³ F. Minissi, *op. cit.*, p. 34.
- ⁵⁴ Questa suddivisione che ancora vedeva accorpate le competenze su più provincie verrà meno nel corso del tempo e oggi in Sicilia ogni Provincia ha la sua Soprintendenza competente sul proprio territorio.
- ⁵⁵ 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 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 monumentali: una bancarotta annunciata*, in "Per salvare Palermo", n. 19, settembre-dicembre 2007, pp. 40-42.
- ⁵⁶ F. Minissi, *Intervento*, in ICOMOS, *Monumenti e siti: l'azione per la tutela oggi in Italia*, Roma 1983.
- ⁵⁷ P. Griffo, *Relazione*, in "Atti del Convegno nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale ed ambientale", Agrigento 7-8 luglio 1979, p. 135.
- ⁵⁸ F. Minissi, *Progetto di restauro ed integrazione delle opere protettive della Villa romana del Casale*, ACS, Fondo Arch. Minissi, busta 5.
- ⁵⁹ F. Minissi, *Opere di completamento dei restauri della Chiesa di san Nicolò Regale a Mazara del Vallo*, ACS, Fondo Arch. Minissi, busta 8.
- ⁶⁰ 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 'musei sulle rovine'.
- ⁶¹ 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.
- ⁶² «*L'unico che mio padre considerava e stimava profondamente tra i suoi collaboratori, ritenendolo in grado di portare avanti le sue idee ed il suo lavoro*». Matteo Minissi, testimonianza orale diretta raccolta dall'autrice.
- ⁶³ 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.
- ⁶⁴ F. Minissi, *Intervento*, *op. cit.*, Roma 1983, p. 65.
- ⁶⁵ F. Minissi, *Intervento...*, *op. cit.*, Napoli 1984, p. 170.
- ⁶⁶ F. Minissi, *Intervento...*, *op. cit.*, Napoli 1984, p. 171.
- ⁶⁷ 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.
- ⁶⁸ 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. cit.*, pp. 151-153.

1952-1953.

Opere di restauro, consolidamento e protezione delle Mura di Capo Soprano a Gela

Gli scavi archeologici del promontorio di Capo Soprano a Gela (1948-1952)

Nel febbraio del 1948 il contadino Vincenzo Interdici, mentre arava il suo campo nelle vicinanze delle aride sabbie delle dune di Capo Soprano, scoprì alcuni grossi blocchi di pietra squadrata. In un primo momento ci fu chi, basandosi sulla storia della colonizzazione greca in Sicilia, ritenne erroneamente che si trattasse di un teatro edificato dai greci quando Eschilo visse e morì a Gela (denominata Terranova fino al 1927)¹. Le autorità cittadine ed in particolare il sindaco Giuseppe Da Maggio, decisero allora di informare la Soprintendenza competente inviando un telegramma all'archeologo Pietro Griffò, allora Soprintendente alle Antichità di Agrigento avente competenza anche sul territorio nisseno, il quale in poco più di un mese riuscì ad allestire una campagna di scavi che nell'arco di poco tempo portò alla luce gran parte di un muro di enormi dimensioni (alto in alcuni punti oltre 13 metri, altezza risultante dalle tre successive sopraelevazioni in mattoni crudi) dello spessore medio di 2,5 metri. Grazie all'interesse di personaggi politici come Salvatore Aldisio, che si fece carico dell'entusiasmo della popolazione incuriosita dalla recente scoperta, si ottennero dei modesti finanziamenti da parte della Direzione Generale delle Belle Arti e dell'Assessorato Regionale della Pubblica Istruzione; in piccola parte il lavoro di scavo venne finanziato da una pubblica raccolta di fondi² proposta da Biagio Pace in occasione di una conferenza tenutasi in quell'anno presso il Teatro Comunale di Gela.

Gli scavi di Capo Soprano continuarono fino al 1951, in stretta collaborazione con l'associazione "Pro-Gela" e ricevendo continui finanziamenti dal Governo Regionale e dal Ministero del Lavoro; nello stesso anno, per dar conto di quanto portato alla luce, venne organizzata una mostra dal titolo "Mostra di Gela preistorica ed ellenica". Quindi l'Assessorato Regionale per il Turismo diede incarico a Pietro Griffò di formulare un programma generale al fine di ottenere i finanziamenti da parte della "Cassa per il Mezzogiorno" per il prosieguo dell'attività di scavo. Tali finanziamenti permisero nel 1952 al Soprintendente Pietro Griffò di coinvolgere nella direzione degli scavi presso le mura timoleontee, per un lavoro di collaborazione ed assistenza, i due archeologi Pietro Orlandini e Dinu Adamesteanu (soprannominati i "Dioscuri di Gela" per la loro attività di scavo che portò alla luce i principali siti archeologici nella Sicilia Centro-Meridionale)³.



1960. La spiaggia a ridosso del promontorio di Capo Soprano e sullo sfondo la Torre di Manfria (foto da P. Griffò, *Gela, destino di una città*, Genova 1963).



1948. I contrafforti in conci squadrati di calcarenite sul lato est della fortificazione greca sulla collina di Capo Soprano (foto da "Il gatto selvatico", 1964).

L'interesse suscitato dalla scoperta delle mura attirò sul posto archeologi, che diventeranno presto di fama internazionale, quali Licia Vlad Borrelli (dipendente dell'Istituto Centrale del Restauro), Dinu Adamesteanu (allievo di Massimo Pallottino) e Pietro Orlandini (allievo di Biagio Pace) che a proposito dell'esperienza condotta presso la costa gelese ricorderà che quello fu: «*un periodo indimenticabile nel quale alla rinascita archeologica si accompagnava un impetuoso sviluppo economico che riscattava Gela ed il suo territorio dai secoli di miseria e abbandono. Di questa rinascita l'archeologia era un simbolo e quasi una bandiera per tutti i gelesi*»⁴. Queste nuove scoperte, che interessarono sia Capo Soprano che la collina di "Molino a Vento", dove venne scoperta l'acropoli, al limite orientale della città medesima, posero problemi di carattere topografico e storico sulla storia degli insediamenti siciliani. Le nuove scoperte avevano rese obsolete le ipotesi sull'antico insediamento greco avanzate da archeologi come Paolo Orsi, i quali avevano escluso che si potessero rinvenire tali resti monumentali. Una volta che i resti monumentali rinvenuti manifestarono prepotentemente la loro presenza, l'impegno comune fu proprio quello di far conoscere al vasto pubblico il complesso dei monumenti archeologici. A quel punto si poneva il problema della loro conservazione e di una valorizzazione che doveva interessare non solo il manufatto archeologico ma anche e soprattutto il contesto di appartenenza, al fine di preservarne valori e significati. Inoltre la scoperta delle mura di Capo Soprano ha consentito la ricostruzione delle vicende storiche e della topografia di Gela antica (dal 405 a. C., prima distruzione cartaginese, al 282 a. C., nuova espansione urbana sotto Timoleonte che amplia le fortificazioni).

All'inizio degli anni Cinquanta vennero scoperti nuovi santuari che si aggiungevano a quelli già individuati da Paolo Orsi e si delineò con chiarezza quale fosse stato lo sviluppo della città dalla fondazione rodio-cretese (689 a.C.) alla decadenza nell'Alto Medioevo⁵. Come ricorderà Pietro Griffo negli scritti sull'attività della Soprintendenza: «*seguendo lo svolgersi della penetrazione greca dalla costa centro meridionale dell'isola verso le regioni più interne, è stato possibile chiarire la storia del processo di ellenizzazione delle città indigene dal VII al VI sec a. C.*». Le conoscenze sulla colonizzazione greca nell'Isola, con le nuove scoperte, vengono modificate profondamente: non si ipotizzava più una fascia di città greche sulla costa ed i centri puramente indigeni nelle zone montuose dell'interno. Le molteplici attività di scavo, studi e ricerche venivano seguite, mediante frequenti sopralluoghi, da De Angelis d'Ossat, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, e dai membri del Consiglio Superiore come Massimo Pallottino e Giacomo Caputi, incaricati di relazionare sull'attività degli scavi archeologici condotti nel dopoguerra sul territorio siciliano. L'attività di scavo iniziata da Gela, rivalutata nel suo ruolo strategico di metropoli greca e punto di partenza per la colonizzazione dell'entroterra siciliano, proseguì ad opera della Soprintendenza di Agrigento in tutta la provincia di Caltanissetta e oltre la provincia stessa.

All'indomani della guerra, nonostante i molteplici problemi che comportava la ricostruzione del Paese, la speranza del riscatto dell'Isola sembrava essere rappresentata dalla scoperta, dalla musealizzazione e dalla protezione del patrimonio archeologico. Tra le difficoltà e i rischi che comportava la volontà di tutelare per l'interesse pubblico le risorse archeologico - monumentali sparse su di un territorio gravato da interessi contingenti anche di natura mafiosa, mediante l'espropriazione e l'apposizione del vincolo monumentale (legge 1089 del 1939), la fondazione dei Musei e degli *Antiquaria* presso i siti archeologici, rappresentava: «*una scuola per le generazioni presenti ed ancor più per quelle che seguiranno, da cui con appagata ansia della conoscenza del passato, nutriamo fiducia che possano forgiarsi le rinnovate virtù di un avvenire che ne sia degno*»⁶. Alla funzione educativa del museo si associa un atteggiamento culturale per cui: «*nel museo la società prende coscienza del suo essere succeduta al collezionista come titolare di un patrimonio e visita il museo con la mentalità del comproprietario*»⁷. In questo caso, per l'importanza storico artistica ma anche per la valenza educativa e didascalica di tale patrimonio storico monumentale, il Ministero e la Regione si impegnarono a lasciare a vista la gran parte di quanto veniva scoperto sul territorio. Ma c'era

pure chi, come Ranuccio Bianchi Bandinelli, ex Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti (1940-47), davanti ad una tale inedita prova conservativa, in mancanza di conoscenze adeguate, riteneva che sarebbe stato più opportuno documentare la scoperta del baluardo monumentale, quindi seppellirlo nuovamente sotto le dune di sabbia in attesa che future generazioni trovassero la giusta soluzione. Ma la vecchia struttura amministrativa del patrimonio storico-artistico italiano dava in questo settore segni di risveglio. Si riteneva che la diffusione della conoscenza del patrimonio storico monumentale potesse servire per la crescita civile e culturale della comunità (Argan)⁸ ed essere il punto di partenza per la ricostruzione del Paese.

E' indicativo della volontà di rinnovamento della città di Gela il cambiamento del nome della città avvenuto nel 1928, dal termine medievale di Terranova, attribuitole da Federico II all'epoca della sua rifondazione nel 1233, a quello attuale, nome che ricordava il periodo aulico e prestigioso dell'antica colonia greca fondata dalla civiltà rodio-cretese sotto la guida di Antifemo ed Entimo, su un luogo già precedentemente occupato da un insediamento sicano. La città aveva preso il nome dal fiume che scorreva nelle immediate vicinanze e che ormai è stato raggiunto dall'insediamento urbano che, a partire dal secondo dopoguerra, è cresciuto in maniera disordinata, seguendo due impulsi contrapposti ma complementari rappresentati dalla riscoperta dell'identità storica locale e dalla speranza di sviluppo economico del territorio della costa meridionale e dell'entroterra siciliano⁹. Infatti mentre da un lato si scavava sulle colline di Capo Soprano e di "Mulino a Vento", dall'altro, in seguito alla scoperta della presenza del petrolio, nel 1959 venne installato presso la foce del fiume Gela il petrolchimico dell'ENI che nel giro di pochi anni generò l'indotto dell'area industriale¹⁰.



1960. Veduta di un terreno agricolo con la masseria sullo sfondo nel territorio di Gela (foto da "Il gatto selvatico", 1964).



1960. Il centro storico di Gela (foto da "Il gatto selvatico", 1964).



1960. L'economia gelese fino agli anni '50, era basata esclusivamente sull'agricoltura (sopra foto da P. Griffo, 1963).



1960. Grazie ai finanziamenti della Cassa per il Mezzogiorno, a partire dal dopoguerra, in Sicilia furono effettuate numerose campagne di scavi archeologici (foto da P. Griffo, 1963).



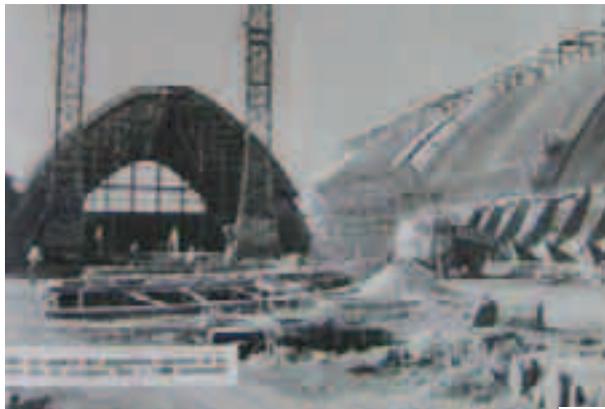
1



2



3



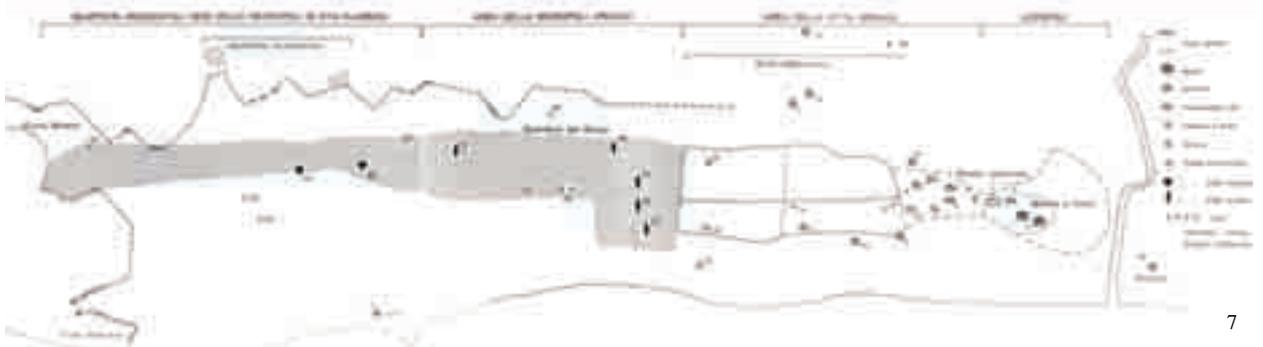
4



5



6



7

1. 1963. L'acropoli sulla collina di Molino a Vento e sullo sfondo le ciminiere del petrolchimico dell'Eni (foto da "Il gatto selvatico", 1964); 2. Veduta della città di Gela (foto da "Il gatto selvatico", 1964); 3. Il cantiere dell'oleodotto del petrolchimico (foto da "Il gatto selvatico", 1964); 4, 5, 6. Alcune fasi della costruzione del petrolchimico (foto da "Il gatto selvatico", 1964); 7. 1960. In alto: planimetria aerea della città di Gela, sulla sinistra il promontorio di Capo Soprano. In basso: topografia archeologica della città antica, con la ricostruzione ipotizzata da Pietro Griffo del tracciato delle mura timoleontee (foto e grafico da P. Griffo, 1963).

Il restauro delle mura timoleontee di Capo Soprano a Gela e le prime sperimentazioni nell'impiego delle resine acriliche per il consolidamento dei mattoni crudi

Le ricerche sui composti di sintesi per il consolidamento dei materiali lapidei iniziano nella seconda metà dell'Ottocento in Germania con il brevetto del chimico John von Fuchs, il quale aveva fatto ricorso in laboratorio al tetrasilicato di sodio, scoprendo così quel processo di silicizzazione naturale che produce il cosiddetto "vetro solubile". Ma in Francia, già nella prima metà del XIX secolo, il chimico Aimè Rochas consiglia a Lassus e a Viollet Le Duc l'utilizzo di questo *wasserglass* o "vetro solubile" per i consolidamenti da eseguirsi nella chiesa di *Notre Dame*. Gli stessi prodotti consolidanti verranno applicati dall'archeologo Giacomo Boni per il restauro della Porta della Carta del Palazzo Ducale di Venezia, occasione in cui verrà sperimentata, per ovviare alle difficoltà di penetrazione del consolidante, l'applicazione mediante impregnazioni sotto vuoto¹¹. E' possibile a questo punto tracciare 'le file rouge' che attraversa la fine del XIX secolo, passando dai processi di silicizzazione all'impiego di fluosilicati per i lavori di consolidamento dei marmi della Basilica di San Marco condotti da Pietro Saccardo, fino ad arrivare alle sperimentazioni ed applicazioni nei primi anni Trenta condotte da Piero Sanpaolesi il quale, nelle Vecchie Poste degli Uffizi, effettua le prime prove ufficiali del metodo dell'indurimento chimico dei marmi mediante l'utilizzo dei fluosilicati¹². L'attività condotta dal laboratorio degli Uffizi e i risultati ottenuti vennero offuscati di fronte alla creazione dell'Istituto Centrale del Restauro, braccio operativo del Ministero della Pubblica Istruzione, fondato nel 1939 da Giulio Carlo Argan e da Cesare Brandi¹³. Presso i laboratori del suddetto Istituto, a partire dai primi anni del dopoguerra, viene avviata una massiccia opera di sperimentazione affidata alle conoscenze dei fisici e dei chimici, indirizzata proprio a verificare gli effetti, l'efficacia, la compatibilità e la durabilità dei vari tipi di prodotti che venivano adoperati per il consolidamento dei materiali lapidei.

Per volere di Cesare Brandi¹⁴, direttore dell'Istituto Centrale dal 1939 al 1966, secondo quanto stabilito dalle leggi del Ministro Bottai del 1939 e in aderenza ai dettami della Carta Italiana del Restauro del 1931 nella quale si autorizzava l'uso di materiali moderni come ausilio alle antiche strutture¹⁵, vennero dunque inviati all'Istituto nel 1941 una serie di campioni di materiali da costruzione prelevati da monumenti che presentavano problemi di degrado corticale, disseminati su tutto il territorio italiano. Tali campioni vennero sottoposti a diverse prove di consolidamento nei laboratori di chimica e fisica, inaugurati proprio in quell'anno, utilizzando i composti più diffusi fino a quel momento nella pratica del restauro dei materiali lapidei naturali e artificiali. E' arduo oggi comprendere cosa significò la scoperta delle mura di Gela, un evento fortuito che cambiò il modo di intendere l'archeologia e di rapportarsi ad essa. Dopo gli scavi di Paolo Orsi condotti sulla collina di Molino a Vento tra il 1901 ed il 1905 il territorio nisseno aveva taciuto per decenni i suoi tesori sepolti. Questa scoperta, identificata immediatamente dal Soprintendente alle Antichità di Agrigento Pietro Griffo con i resti delle poderose fortificazioni della città di Gela che avevano raggiunto la massima espansione sotto il governo del tiranno Timoleonte (IV secolo a.C.), coinvolse da subito l'interesse degli Enti regionali e naturalmente del Ministero della Pubblica Istruzione.

Fu da subito evidente la necessità, al fine di assicurare la conservazione delle mura greche, di coinvolgere vari professionisti di diversa esperienza e formazione professionale. Per la prima volta in Sicilia si applicano così i principi del cosiddetto 'restauro preventivo' (Brandi) che postulano che l'intervento di restauro debba essere un atto di cultura ed espressione moderna, distinguibile e reversibile della propria epoca. Il restauro del monumento archeologico doveva porsi come risultato di una metodologia filologica e scientifica, come momento del riconoscimento della consistenza fisica della materia, nella dialettica tra istanza storica ed estetica, legittimato da un profondo senso storico: «*come coscienza critica e scientifica del momento in cui l'intervento di restauro si produce (...). La prima direttiva d'indagine sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera. In secondo*

luogo l'opera d'arte si definisce nella materia in cui consta: e qui l'indagine dovrà essere portata sullo stato di consistenza della materia e sulle condizioni ambientali, in quanto ne permettano, ne rendano precaria o direttamente minaccino, la conservazione»¹⁶.

Nel novembre del 1951 venne istituita dalla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti la “*Commissione ministeriale per il consolidamento delle mura delle fortificazioni greche di Capo Soprano (Gela)*” di cui facevano parte Pietro Griffo, Soprintendente alle Antichità di Agrigento, Armando Dillon, Soprintendente ai Monumenti della Sicilia Occidentale, Italo Gismondi, funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione e Salvatore Liberti, chimico dell'Istituto Centrale del Restauro. Quest'ultimo avrebbe avuto il compito di sperimentare sui campioni lapidei pervenuti, in laboratorio o *in loco*, i più efficaci prodotti per il consolidamento dei mattoni crudi. Alla Commissione spettava il compito di individuare metodi e soluzioni più adeguate per risolvere il problema della conservazione dell'imponente baluardo monumentale.

Presso l'Istituto, racconta Liberti, arrivarono allora numerosi campioni dalle mura, sia dei conci di tufo calcareo conchigliifero, sia dei: «*mattoni crudi (39x39x8cm) composti da terra argillosa pressata con acqua, e riuniti fra di loro da impasti della stessa terra e del colore dal giallo ocre al giallo bruno rossiccio tipo “Terra di Siena”. Era un problema limite! Si immagini: terra argillosa e basta, senza alcun legante calcico o cementizio o gessoso*»¹⁷. In questo caso, nell'ambito del restauro modernamente inteso, la conservazione della “materia”, nonostante l'approccio scientifico al problema sul cui presupposto era stato fondato il suddetto Istituto, rappresentava un'incognita, un vero e proprio salto nel buio: i prodotti consolidanti noti erano stati utilizzati fino ad allora solo su materiali lapidei, mentre nessuna sperimentazione scientifica era stata condotta sulle “terre” crude in assenza di legante.

L'applicazione di prodotti consolidanti venne condotta prima a pennello poi a spruzzo, per evitare l'asportazione di parti dalla superficie del mattone stesso.

Le prove vennero suddivise in tre gruppi:

- consolidamento con soluzioni di sali minerali in acqua;
- consolidamento con soluzioni di silicani e silicati organici in solventi;
- consolidamento con soluzioni di resine sintetiche sciolte in solventi organici o in acqua¹⁸.

Per il primo esperimento vennero adoperati silicati e fluosilicati (Metallizzante C.F.H., confezionato dalla ditta Cincinnati di Milano) e successivamente fluosilicati di zinco e magnesio (della società Montecatini di Milano), composti che «*sciolti in entrambi i casi in acqua calda, formavano così delle sospensioni più o meno dense in concentrazioni crescenti 10, 20, 40%. L'argilla sabbiosa di cui erano composti i mattoni, in seguito a tali prove si sgretolava completamente in superficie e rimaneva tale anche quando le soluzioni si asciugavano. Tagliando le pietre dopo alcuni giorni esse si ritrovavano imbevute di acqua al centro e bianche in superficie. Pertanto tali sostanze furono definitivamente abbandonate*»¹⁹.

Nel secondo caso si tentò di adoperare il polisilicato di etile sciolto in alcool etilico (Soluzione BR 7, della Società Montecatini di Milano) prodotto consolidante con cui «*in seguito alla polimerizzazione della suddetta soluzione si formava uno scheletro di silice cristallina che a distanza di pochi giorni formava delle efflorescenze di silice le quali, sebbene facilmente rimuovibili dall'azione meccanica delle acque meteoriche, avrebbero però deturpato l'aspetto dei mattoni di argilla cruda*»²⁰. Un altro tentativo venne compiuto con un composto silico-organico, il fluido D.C. 107 con polimerizzazione a freddo, ovvero una resina sintetica che al posto del carbonio contiene silicio nello scheletro (silicani brevettati negli Stati Uniti e prodotti in Italia dalla Società Saint-Gobain, Chauny et Cirey di Milano). Diluita in un solvente costituito da un etere dell'alcool etilico (il cosiddetto ‘toluolo’), tale resina siliconica, venne applicata a spruzzo sui campioni dei mattoni crudi provenienti dalle mura di Gela. Sull'esito di tale prova Liberti nel suo rapporto scrive che «*sebbene l'azione consolidante fosse stata reputata buona sulla struttura della materia, l'aspetto del manufatto archeologico sarebbe apparso oleoso e l'azione consolidante in alcuni punti non sarebbe risultata soddisfacente*»²¹.

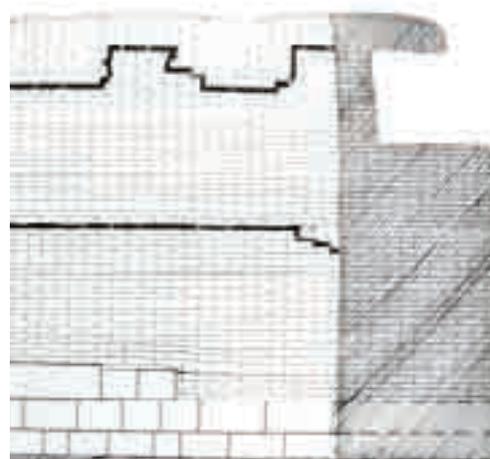
Nel terzo caso Liberti sperimentò l'azione consolidante di resine acriliche di sintesi che, in seguito alla polimerizzazione, risultassero stabili agli agenti atmosferici (acqua piovana e raggi solari). Sempre tenendo conto del risultato rispetto all'immagine della materia, vennero scelti prodotti assolutamente trasparenti ovvero resine che, essendo molto collanti, inglobassero ogni particella e impermeabilizzassero i mattoni costituiti dall'argilla sabbiosa essiccata al sole, che altrimenti si sarebbe sgretolata e polverizzata a causa della lenta ma inesorabile azione degli agenti atmosferici. Altra caratteristica di queste resine acriliche, riteneva Liberti in seguito alle sperimentazioni condotte nei Laboratori dell'Istituto di Roma, era quella di non formare, a polimerizzazione avvenuta, una crosta troppo dura che tendeva a lesionarsi e a staccarsi a causa di stress termici, ma il cui comportamento era quello di un prodotto elastico che, come un guanto invisibile, accompagnava il materiale lapideo senza sgretolarsi nel tempo.

Vennero scelte le resine acriliche 'Fondo Coriarca' (ditta A.R.C.A. di Milano) e 'Acresin' diluite in 'toluolo', solvente dell'alcool etilico poiché, come Liberti scrive nei rapporti conservati presso l'Istituto Centrale per il Restauro, «*ambidue le soluzioni nel polimerizzare producono un rivestimento di polimetacrilato di metile – della stessa sostanza del cosiddetto 'plexiglass' o 'perspex', venduto in commercio in lastre e trafilati*»²².

Liberti ritenne quindi opportuno²³ ed economico adoperare la soluzione di resine acriliche denominate 'Fondo Coriarca' (diluito in soluzione acquosa con un rapporto di 1:5) per il consolidamento dei mattoni crudi in quanto «*moderne, stabili agli agenti atmosferici, trasparenti e impermeabili*»²⁴. Dopo numerosi tentativi Liberti stabilì che tale soluzione 'Fondo Coriarca' dovesse essere applicata a spruzzo sui mattoni per almeno una decina di volte a distanza di mezz'ora, fino a completa saturazione della pietra. A proposito della necessità di ripetere più volte l'applicazione del prodotto onde ottenere un efficace risultato consolidante, Liberti scrive che «*non bisogna stancarsi ed attendere fiduciosi la fine delle numerose applicazioni. I mattoni crudi alla fine erano diventati durissimi e messi sotto l'acqua corrente erano perfettamente resi impermeabili, la soluzione vi era penetrata profondamente, essi mantenevano il loro tono di colore e la loro granulosità, dato che il prodotto finale è trasparentissimo*»²⁵. La trasparenza non aveva allora solo una valenza estetica: le integrazioni necessarie per la conservazione e la fruizione di un'opera monumentale dovevano essere moderne, minime, discrete fin quasi a scomparire. Nell'ambito delle ricerche dell'Istituto, inteso quale luogo in cui teoria e prassi si fondevano secondo un'idea di restauro che fosse espressione culturale del proprio tempo, tale scopo diventa un *leit-motiv* comune a più campi di ricerca, sotteso a tutte le metodologie di restauro elaborate in quegli anni.



1948. Le mura in mattoni crudi di Capo Soprano durante i lavori di scavo che si protrassero tra le dune sabbiose della collina di Capo Soprano per otto anni, dal 1948 al 1956 (foto da P. Griffo, 1963).



1955. Rilievo di un tratto delle mura eseguito dalla Soprintendenza alle Antichità di Agrigento. Si evidenziano le tre successive sopraelevazioni in mattoni crudi (foto da "Bollettino ICR", 1955).

Con l'avallo della Commissione Ministeriale e in seguito agli accordi presi con la Soprintendenza di Agrigento a quel tempo guidata da Pietro Griffo, i chimici dell'Istituto Centrale, sotto la direzione di Liberti, dal 19 dicembre del 1952 eseguono tutta una serie di prove di restauro *in loco* a Capo Soprano, direttamente sui mattoni del primo tratto di fortificazioni scoperte. Stabilito quindi in sede di laboratorio quale consolidante utilizzare, il Fondo Coriarca, Liberti insieme ai membri della Commissione ministeriale di cui faceva parte e con il restauratore Aldo Cavallari, anch'egli dell'Istituto, dal 19 dicembre 1952 eseguì una serie di prove "in loco" a Capo Soprano, sui mattoni crudi del primo tratto di fortificazioni scoperte, per il quale nel frattempo era stata realizzata una copertura provvisoria: «con tettoie di lamiera zincate e lateralmente con stuoie di canne, messe in opera fino a terra per ripararle dal vento e dalla pioggia. Le stesse mura, per opera della Soprintendenza di Agrigento, erano state puntellate dalla parte rivolta al mare con tavole e pali di legno, per impedirne l'eventuale caduta»²⁶. Le prove di consolidamento vennero quindi eseguite dal Cavallari insieme con Leonardo Re, assistente ai lavori della Soprintendenza di Catania e con altri operai, a partire dai conci di tufo calcareo fino alla quota di 1,50 mt e per un'ampiezza di 3 mt (4,50 m²), utilizzando una soluzione acquosa di "Fondo Coriarca" nelle proporzioni di una parte di soluzione originale di resina acrilica concentrata e quattro parti di acqua in una sola mano, mentre per i mattoni furono necessarie una decina di mani date per mezzo di una irroratrice agricola di proprietà dell'Istituto Centrale di Roma, munita di serbatoio e di tubo spruzzatore. Per consolidare una superficie di mattoni crudi di 12,50 m² erano stati necessari 30 litri di soluzione diluita di "Fondo Coriarca"²⁷. In seguito a tale procedimento consolidante Liberti riferisce: «il giorno dopo le zone di mattoni crudi trattate erano perfettamente asciutte e consolidate; esteticamente il muro non aveva subito alterazione e il colore dei mattoni ne guadagnava leggermente in vivacità»²⁸.

Dopo questa prova ne venne eseguita un'altra su una superficie di oltre 40 m² per la quale vennero date tre mani di soluzione diluita della resina acrilica e il risultato venne giudicato ottimo dai membri della Commissione. In seguito alla realizzazione del consolidamento da parte dei chimici dell'Istituto, la Commissione affidò all'architetto Franco Minissi, allora già alle dipendenze dell'Istituto il compito di realizzare la protezione e la musealizzazione del baluardo monumentale. Minissi dopo aver eseguito ad una serie di prove statiche *in situ*, realizza il progetto definitivo tra il 1952 ed il 1953²⁹.

PRODOTTI	Calce	Calce grassa	Ammiata	Tufo	Mattoni crudi
1. Polimetacrilato di metile	+++	++	++	+++	+++
2. Idem in toluolo	+	+	+	+	+
3. Acetato di polivinile	---	---	++	++	++
4. Copolimeri di resine acriliche + viniliche	+++	+++	++	+++	+++
5. Polisilicato di etile	+	+	---	---	---
6. Fluosilicato di zinco e ma- gnesio	+	---	---	---	---
7. Silicati di sodio e di potassio	---	---	---	---	---
8. Silicone (Fluido DC 107)	+	+	+	+	---

Leggenda: +++ (ottimo); ++ (buono); + (discreto).

1955. Tabella relativa agli esiti delle prove di consolidamento sui materiali lapidei effettuate presso i Laboratori dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma tra il 1941 e il 1954. Sui campioni di pietre provenienti da monumenti di più parti d'Italia, tra cui anche quelli provenienti da Capo Soprano, vennero eseguite delle prove dal chimico Salvatore Liberti, per l'individuazione dei prodotti più idonei per l'intervento di restauro (foto da S. Liberti, *op. cit.*, p. 70).

L'esecuzione delle opere di restauro e protezione delle fortificazioni greche di Capo Soprano

L'applicazione di tecniche e materiali che la moderna industria offre per il restauro, la protezione e la conservazione dei monumenti è: «*giustificato, legittimo e utile laddove il ricorso alle tecniche murarie tradizionali non soddisfi più le esigenze della "moderna cultura" »*³⁰. Minissi ricorda come il suo progetto, ideato nel 1951, ma realizzato tra il 1952-53, proponeva di: «*chiudere il muro di mattoni crudi delle fortificazioni greche di Capo Soprano a Gela tra due superfici di cristallo temperato, serrate mediante tiranti...per ricostruire la pressione esercitata dalla sabbia, venne fortemente contrastato e solo Pietro Griffo, Soprintendente alle Antichità, si assunse la responsabilità di attuare la mia proposta*»³¹. Il progetto elaborato da Franco Minissi per la protezione delle mura, venne accolto in un primo momento con scetticismo generale dai membri della Commissione, ma considerando l'eccezionalità del reperto archeologico, ricorderà Cesare Brandi: «*a quel tempo si poneva come unica soluzione che realizzasse una protezione sia sul davanti che nel tergo dei mattoni crudi ed una tettoia*»³².

Quando nel 1951 Minissi viene chiamato da Brandi a progettare un sistema di protezione e musealizzazione delle mura, fa eseguire delle prove statiche che denunciarono come la massa muraria superiore «*risultasse assolutamente priva di coesione interna*»: egli si pone quindi come obiettivo di ricostituire le condizioni statiche e ambientali che, grazie alla compressione esercitata dallo spesso strato di sabbia che per secoli ne aveva mantenuto meccanicamente la compattezza, avevano garantito la conservazione delle mura fino al momento dello scavo. Già in questa prima esperienza museografica Minissi persegue l'obiettivo di mantenere distinto il manufatto storico-monumentale e l'apparato protettivo, mettendo il secondo a servizio della conservazione, leggibilità e fruizione del primo e mostrando un: «*approccio alla conservazione assolutamente moderno*»³³. Il progetto mirava a proteggere dagli agenti atmosferici la materia dei conci di tufo calcareo e soprattutto quella dei mattoni crudi, ripristinando allo stesso tempo le condizioni statiche di quando si trovava sotto la sabbia. Tale struttura di protezione doveva allo stesso tempo consentire la completa visibilità del muro, sia nel suo insieme che nei suoi più minimi particolari: «*determinando le condizioni necessarie per il godimento dell'opera come immagine e come fatto storico*»³⁴.

Minissi quindi, dopo aver eseguito un accurato rilievo delle mura e averne registrato tutte le possibili variazioni e irregolarità, propone per la parte superiore in mattoni crudi, un rivestimento con lastre di cristallo infrangibili dello spessore di 10 mm le quali, studiate e dimensionate singolarmente, vengono fissate e collegate per mezzo di tiranti in lega di alluminio inossidabile, disposti ad intervalli regolari di 50 cm, che attraversano lo spessore del muro e vengono serrate all'estremità da borchie a vite con guarnizioni in gomma, le quali permettono di regolarne la pressione³⁵. Per la protezione dalla pioggia Minissi studia una tettoia in *ondulux* sostenuta da strutture metalliche formate da travi reticolari poste sul lato nord del muro, cioè dietro di esso, in modo da lasciare libera la visuale sul lato mare. I criteri seguiti da Minissi per la progettazione di tale tettoia sono quelli di:

- «1) adottare una struttura il più possibile leggera onde evitare che questa, con l'ingombro delle sue parti portanti, costituisca elemento di disturbo alla visione panoramica del muro;
- 2) evitare che nella parte esterna del muro (verso il mare) vi fossero elementi strutturali sovrapposti alla superficie del muro stesso che l'avrebbero in parte occultata;
- 3) adottare per la copertura un materiale che, pur garantendo la protezione completa del muro dagli agenti atmosferici, non lo gravasse con un'eccessiva ombra portata che ne snaturerebbe visivamente la forma stessa;
- 4) adottare una struttura che pur soddisfacendo ai tre requisiti precedenti, assicurasse una assoluta garanzia statica sia i condizione di quiete atmosferica sia al verificarsi delle frequenti ondate di vento a forte velocità»³⁶.

Il progetto viene realizzato a partire dal 1952. I tralicci di metallo vengono disposti a intervalli regolari di 6,00 metri e ancorati su di una fondazione in cemento armato posta sul retro

del muro stesso. Sul davanti i tralicci sporgono a sbalzo portando la copertura in *ondulux* (ovvero due fogli di laminati plastici di metacrilato di polimetile color grigio fumo con interposta lana di vetro). Per evitarne il ribaltamento a causa del forte vento questi tralicci vengono ancorati a terra dal lato mare mediante stralli costituiti da funi metalliche di 14 mm di diametro. Le funi, disposte ad intervalli regolari di 6 metri e a una distanza di 5 metri dal paramento murario, costituiscono quindi gli unici ingombri sulla faccia esterna del muro. La scelta da parte del progettista del materiale della copertura non è casuale, infatti esso possiede la caratteristica di essere: *«perfettamente trasparente e di diffondere la luce non impoverendo l'aspetto estetico dell'opera muraria e allo stesso tempo essere leggero ma resistente alle sollecitazioni: la struttura, pur soddisfacendo ai tre requisiti a terra e alla sommità dei tralicci, è studiata infatti in modo che in relazione alla direzione e all'intensità delle sollecitazioni, ogni suo componente entri di volta in volta a contrastarle»*³⁷. Il sistema di copertura viene infatti studiato nella forma e nelle dimensioni, in modo tale da offrire la: *«minima resistenza alla spinta del vento, escludendo le superfici concave per evitare la formazione di vortici e dare libero sfogo alle correnti violente»*³⁸.

La realizzazione del sistema di protezione dei mattoni delle mura timoleontee viene ultimato quindi nel 1953, poi nell'ottobre del 1971 Minissi viene incaricato dalla Soprintendenza alla Antichità della Sicilia Sud-Occidentale, per l'elaborazione del *“Progetto per l'illuminazione delle fortificazioni greche di capo Soprano”*, su finanziamento dell'assessorato per il Turismo della Regione Siciliana. Nella relazione di accompagnamento al progetto è evidente la consapevolezza da parte dell'architetto “museografo” di trovarsi di fronte ad un intervento di musealizzazione *in situ* che presentava notevoli problemi di carattere sia tecnico che estetico³⁹.

Il progetto di illuminazione doveva tenere conto delle caratteristiche delle opere protettive già eseguite che: *«alla luce del giorno determinavano un disturbo visuale minimo e quasi inavvertibile (dal lato est verso il mare) data l'imponenza della massa muraria e la forte luminosità ambientale; la verticalità dei raggi solari durante la stagione estiva, evita il fenomeno della luce riflessa sulle superfici di protezione in cristallo lasciando liberamente visibile in trasparenza in sottostante tessuto murario in mattoni crudi»*⁴⁰. Per non snaturare o sopraffare il manufatto murario Minissi applica tutta una serie di accorgimenti di tipo “museografico”. Al fine di consentire la corretta lettura del manufatto senza alterarne l'immagine e il rapporto con l'ambiente egli studia quindi un sistema di illuminazione che: *«illuminando solo la massa muraria facessero sì che nessun raggio di luce riflessa potesse colpire l'occhio del pubblico di diversa statura e la qualità della luce artificiale fosse “solare” per non alterare i valori cromatici del tessuto murario - pietre di vario colore, mattoni crudi, malte di connessione - che costituiscono una delle caratteristiche fondamentali del reperto archeologico»*⁴¹. Allo stesso tempo gli apparecchi illuminanti, proiettori stagni in lega di alluminio inossidabile contenenti una lampada *Quartzline* da 500w a luce solare bianca, dovevano essere occultati alla vista durante il giorno. Vengono posizionati ad una distanza di 2,60 ml dalla superficie del muro, all'interno di contenitori in lamiera estraibili, incassati nel terreno e con portello superiore richiudibile.

Le previsioni del progetto di illuminazione erano frutto della conoscenza da parte di Minissi della teoria della luce, teoria che aveva appreso frequentando i laboratori dell'Istituto Centrale del Restauro, dove a partire dagli anni Cinquanta⁴² si sperimentavano i diversi sistemi di illuminazione delle opere d'arte con luce naturale ed artificiale, luce calda “solare” o fredda e i loro effetti sulla materia. Al godimento estetico dell'opera d'arte era necessario unire la creazione delle condizioni ambientali e termo igrometriche idonee alla conservazione della materia sempre secondo i principi del “restauro preventivo” (Brandi).

Minissi, proprio per la sua formazione era ben consapevole di come anche problema dell'illuminazione costituisse, nell'intervento di restauro: *«un capitolo di primaria importanza per la valorizzazione e la possibilità di lettura dell'immagine stessa del monumento che dei suoi*

contenuti artistici (...) il tipo di impianto, la qualità e la dislocazione delle sorgenti luminose sono strettamente legate alle caratteristiche architettoniche del manufatto e del suo ambiente»⁴³.

Purtroppo tale sistema d'illuminazione, che venne ultimato e collaudato, come documentato dai documenti amministrativi consultati presso l'Archivio della Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Agrigento, sezione archeologica, non venne mai inaugurato poiché la sera prima dell'inaugurazione vennero rubati tutti i fili elettrici in rame dell'impianto. Naturalmente non si cercò di ripetere il tentativo di illuminare le mura, forse perché ci si rese conto che la cultura che esprimeva il progetto non avrebbe mai potuto competere con l'incultura degli abitanti del luogo.

I principi alla base dell'opera di musealizzazione delle mura di Gela

Brandi nel suo scritto "*Archeologia siciliana*"⁴⁴, ricordando l'intervento per le mura di Capo Soprano risorte dalle dune del promontorio gelese, sottolinea il valore dell'opera realizzata da Minissi: *«se si fosse trattato di un piccolo tratto, la loro protezione sarebbe stata un problema trascurabile, ma invece qui si trattava di un'estensione di alcune centinaia di metri (oltre 300), l'alzato impressionante della parte in pietra e infine l'alzato stesso del completamento in mattoni crudi»⁴⁵.* Quindi era ovvio che, in mancanza di alternative, una volta stabilito che la conservazione dovesse avvenire *in loco*, si procedesse ad utilizzare sistemi di consolidamento e protezione sperimentali che utilizzassero materiali di moderna produzione, in accordo con il principio della distinguibilità e reversibilità dell'intervento di restauro. Principi che sono sicuramente frutto della cultura del tempo, legata all'idealismo crociano ma orientata verso il realismo della ricostruzione postbellica, alla ricerca di salvaguardare e valorizzare i resti del passato alla cui trasmissione era affidata la propria identità storica e culturale.

Sicuramente quest'opera, che possiamo considerare il primo intervento di protezione di monumenti archeologici realizzato da Franco Minissi in Sicilia in seguito al consolidamento dei mattoni crudi eseguito dalla Commissione ministeriale, rappresenta la concretizzazione del pensiero di Cesare Brandi in materia di restauro. Egli nel 1948 affermava che: *«si intende generalmente per restauro qualsiasi attività svolta per prolungare la conservazione dei mezzi fisici ai quali è affidata la consistenza e la trasmissione dell'immagine artistica, e si può estendere il concetto fino a comprendere la reintegrazione quanto è più possibile approssimativa, di una mutila immagine artistica»⁴⁶.* L'intervento di Minissi "cristallizza" questa affermazione attraverso il mantenimento della condizione in cui si trovava la materia dell'opera d'arte nel momento della sua scoperta ovvero momento in cui viene recepita dalla coscienza e consegnata al tempo: *«attraverso l'operazione definita da Brandi di "restauro preventivo": il reperto archeologico pur perdendo la sua funzione originaria viene ad assumere la fisionomia di documento storico o artistico destinato a trasmettere un messaggio culturale di perenne attualità»⁴⁷.* Restauro e creazione intesa come reintegrazione sono due poli antitetici ma complementari nell'intervento di restauro che presuppone un giudizio di valore, critico in quanto "atto di cultura" nel proprio tempo, ovvero degli anni Cinquanta, guidato da un solido fondamento teorico che si traduce nell'azione restaurativa nei confronti della preesistenza, contro qualsiasi forma di empirismo e di casualità tecnico-pratica. Brandi affermava fin dalle sue prime lezioni che: *«qualsiasi restauro deve essere teoricamente fondato»⁴⁸.* Tale presupposto deve valere sia che esso conservi la materia sia che esso agisca come prevenzione e creazione delle "condizioni al contorno": in questo caso esso può essere ancora più impegnativo dal punto di vista critico e creativo in quanto si confronta con l'immagine dell'opera d'arte supportata dalla materia. Nella dialettica tra istanza storica ed estetica viene accentuata, anche nel caso del reperto archeologico, l'attenzione per l'immagine in se e per se e per il rapporto che essa instaura con lo spazio circostante. In questo modo materia dell'opera non è solo la sua sostanza, la sua *ecceitas*, ma si estende fino a coinvolgere il contesto. Ed è proprio in questo "spazio intermedio"

tra l'opera e il fruitore che si collocano gli interventi museografici che, pur non riguardando direttamente l'opera d'arte, nell'equivalenza dell'assioma brandiano: «*contribuiscono a determinare le condizioni necessarie per il godimento*»⁴⁹ ma anche per la sua conservazione. Nell'ambito del restauro archeologico, Minissi riteneva che: «*il processo di musealizzazione coincide con gli stessi interventi di restauro in quanto il fine ultimo è, oltre che di conservare e proteggere, di conferire alle preesistenze il massimo grado di leggibilità*»⁵⁰. A Capo Soprano viene quindi realizzato uno dei primi interventi in Sicilia (il primo documentato) in cui gli studi fisico-chimici determinano le modalità dell'intervento di restauro della materia storica e precedono il momento dell'intervento architettonico integrativo che è generatore delle condizioni che ne consentono la protezione e la fruizione. Per Argan, co-fondatore dell'Istituto Centrale del Restauro, il restauro è: «*attività rigorosamente diretta a ritrovare e rimettere in evidenza il testo originale dell'opera, eliminando alterazioni e sovrapposizioni per consentire una lettura chiara e storicamente esatta del testo*»⁵¹. Questa operazione, atto storico-critico che apparentemente avviene “al contorno” dell'opera d'arte, è in realtà fondamentale perché agisce sulla materia come “aspetto” a cui è affidato la trasmissione dell'immagine, mentre la risoluzione del problema della materia come “struttura” viene delegata alla scienza, nella subordinazione della riconoscibilità delle parti integrate all'effetto complessivo del restauro. Sia nel momento in cui si agisce sulla materia come “struttura”, utilizzando le resine acriliche, sia quando si opera sulla materia come “aspetto”, applicando le lastre di cristallo, sia quando si creano le condizioni per il godimento dell'opera d'arte nello spazio e nel tempo, l'obiettivo che si persegue è quello della “trasparenza”, simbolo della modernità (che si determina all'indomani del conflitto bellico ma che ancora è legata agli ideali delle avanguardie dell'inizio del secolo) e requisito indispensabile per collocare l'intervento inequivocabilmente nel proprio tempo, facendo in modo che esso acquisti dignità e riconoscibilità nei confronti delle generazioni future: «*fin nei più piccoli particolari arrivando ad essere invisibile al punto da ridurre al minimo la sua ombra portata sul monumento*»⁵².

Lo scrupolo archeologico della distinguibilità si realizza poi nella: «*conservazione del patrimonio culturale rifiutando qualsiasi incolto ricorso ai falsi storici. L'intervento sarà finalizzato alla messa in valore delle caratteristiche proprie e originarie delle preesistenze conservate, differenziando inequivocabilmente con linguaggio attuale, le eventuali inevitabili integrazioni*»⁵³. La concezione e quindi l'atto del restauro deriva, per deduzione, dal concetto stesso dell'arte ed è per questo che più volte nella teoria brandiana si oppone la visione dell'idealismo italiano a quella dell'empirismo inglese. L'obiettivo dell'Istituto era quello di: «*superare il carattere archeologico del restauro per portare l'attenzione sull'artisticità dell'opera attraverso i saggi storici sulle vernici, le ricerche fisico-chimiche sul materiale di supporto e sulla illuminazione dei musei...portando alle estreme conseguenze la ricerca in ciascun campo, invece di accontentarsi dell'approssimativo e dell'empirico*»⁵⁴. A questo obiettivo si attenevano tutti i dipendenti dell'Istituto, compreso Minissi che prima di questo incarico vi lavorava come disegnatore a contratto, fino al momento in cui viene notato da Brandi.

L'opera di musealizzazione *in situ* realizzata da Minissi sulle dune di Capo Soprano viene ricordata nello scritto di Brandi come: «*esempio eloquente di come si possa contemperare il rispetto dell'antico con forme di protezione esclusivamente moderne (...) opera che con la sua discreta eleganza ha superato lo scetticismo quasi generale: (...) la bullonatura delle lastre di cristallo diventa nell'esattezza dell'esecuzione qualcosa di umilmente corrispettivo dell'estrema purezza con cui si mostrano i conci di pietra che si sono conservati sotto la sabbia come pietre preziose in un astuccio*»⁵⁵. Facendo un parallelismo con quanto affermava nella seconda metà del XIX secolo John Ruskin, quando suggeriva di prendersi cura e vigilare sulle pietre di cui sono fatti i monumenti come se fossero le “gemme di una corona”, ci accorgiamo con rammarico come tale imperativo categorico, che avrebbe garantito la conservazione reale del baluardo monumentale, in realtà non sia stato mantenuto nel tempo. Non solo nel caso dei resti archeologici e monumentali ma anche nei confronti delle strutture atte a proteggerli, a loro volta

monumento-documento nella storia del restauro, questo imperativo è stato del tutto disatteso, con le conseguenze che oggi constatiamo e con la perdita di una quantità sostanziale della materia dei mattoni crudi. Perché nessun intervento di restauro è per sempre e nulla è realmente conservativo quanto lo sono continue e amorevoli opere di manutenzione e prevenzione.

¹ 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.

² 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, p. 9.

³ 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.

⁴ P. Orlandini, *op. cit.*, p. 24.

⁵ P. Griffo, *Aspetti archeologici della provincia di Caltanissetta*, in "Quaderni di archeologia, arte, storia", a cura della Soprintendenza alle Antichità di Agrigento, Agrigento, 1955.

⁶ Angelo Di Rocco, *Discorso inaugurale del Sottosegretario alla Pubblica Istruzione dell'on. prof. Angelo Di Rocco*, in P. Griffo, *Il museo nazionale archeologico di Gela*, Soprintendenza alle antichità della Sicilia Centro-Meridionale, Agrigento 1959, p. 18.

⁷ 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.

⁸ G. C. Argan, *Il museo come scuola*, in "Comunità", n. 3, 1949.

⁹ Nel 1876 i baroni Pignatelli di Monteleone avevano bonificato il loro latifondo, rendendo irrigua tutta la pianura e introducendo la coltura del cotone che venne affiancata a quelle tradizionali nella zona: grano, fave, pomodoro, colture foraggere. L. Sciascia, *Gela: realtà e condizione umana*, in "Il gatto selvatico", anno II, n. 3, pp. 41-42.

¹⁰ AA. VV., *Gela nel pensiero di Enrico Mattei*, in "Il gatto selvatico", anno II, n. 3, pp. 3-8.

¹¹ F. Tomaselli, *Le prime sperimentazioni nell'impiego dei fluosilicati per il consolidamento dei marmi della Basilica di San Marco a Venezia*, in M. Della Costa, G. Carbonara (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Milano 2005, pp. 250-264.

¹² M. Dezzi Bardeschi, *Per una storia del consolidamento chimico-fisico dei materiali*, in M. Della Costa, G. Carbonara (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Milano 2005, pp. 116-123.

¹³ C. Brandi, *L'inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro*, in "Le Arti", anno. IV, n. 1, 1941, pp. 51-53.

¹⁴ «Le ricerche sussidiarie di chimica e di fisica, le ricognizioni radiografiche non tolgono nulla alla percezione alla perizia del restauratore e non diminuiscono l'acume del critico, ma costituiscono mezzi illuminanti all'attività dell'uno e dell'altro». in C. Brandi, *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro*, in "Le Arti", n. IV, 1941, p. 51.

¹⁵ La Carta Italiana del Restauro del 1931 raccomanda all'articolo 9: «che allo scopo di rinforzare la compagine stanca di un monumento e di reintegrarne la massa, tutti i mezzi costruttivi modernissimi possono recare ausili preziosi e sia opportuno valersene quando l'adozione di mezzi costruttivi analoghi agli antichi non raggiunga lo scopo; e che del pari, i sussidi sperimentali delle varie scienze debbano essere chiamati a contributo per tutti gli altri temi minuti e complessi di conservazione delle strutture fatiscenti, nei quali ormai procedimenti empirici debbono cedere il campo a quelli rigidamente scientifici».

¹⁶ C. Brandi, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1956, p. 90.

¹⁷ S. Liberti, *Consolidamento dei materiali da costruzione di monumenti antichi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 21 – 22, Roma 1955, pp. 56.

¹⁸ Liberti nel descrivere queste resine organiche le definisce «moderne e di sicura garanzia», applicando ad esse un giudizio che non derivava esclusivamente da parametri derivanti dalle sperimentazioni di laboratorio ma dalla perfetta rispondenza delle caratteristiche delle suddette resine acriliche (distinguibilità, trasparenza, modernità, compatibilità e reversibilità) alla *Kesamtkustwerk* (volontà d'arte) di quel determinato momento culturale.

¹⁹ S. Liberti, *op. cit.*, p. 55.

²⁰ S. Liberti, *op. cit.*, p. 56.

²¹ S. Liberti, *op. cit.*, p. 57.

²² S. Liberti, *op. cit.*, p. 59.

²³ «Non sono fermentescibili, né vi si allignano le muffe, infatti questa soluzione si può tenere all'aria in recipienti aperti, al sole, e non ha mai dato gli inconvenienti delle soluzioni di acetato di polivinile». S. Liberti, *op. cit.*, p. 59.

²⁴ S. Liberti, *op. cit.*, p. 60.

- ²⁵ 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, Actinomices, Cladosporium, Scopulariopsis*». S. Liberti, *op. cit.*, p. 60.
- ²⁶ 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, *op. cit.*, p. 61.
- ²⁷ S. Liberti, *op. cit.*, p. 61.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Sulle prove di consolidamento e su quelle statiche ha riferito Pietro Griffo, Sovrintendente alle Antichità per le Province di Agrigento e Caltanissetta (1941-1966). P. Griffo, *Gli scavi delle fortificazioni greche in località Capo Soprano*, Agrigento 1953.
- ³⁰ 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.
- ³¹ Ibidem.
- ³² C. Brandi, *op. cit.*, p. 98.
- ³³ F. Premoli, *Franco Minissi: museografia per l'archeologia e oltre*, in "A-Letheia", n. 8, Firenze 1997.
- ³⁴ C. Brandi, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma, 1957, pp. 87-92.
- ³⁵ 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 (Caltanissetta)*, ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 2.
- ³⁶ F. Minissi, *Progetto di copertura del muro greco di mattoni crudi in località Capo Soprano, Gela. Relazione*, Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza alle Antichità per le province di Agrigento e Caltanissetta, Roma 1952, Archivio della Soprintendenza BB. CC. e AA di Agrigento.
- ³⁷ F. Minissi, *Relazione per il progetto per l'illuminazione delle fortificazioni greche di Capo Soprano in Gela*, p. 1.
- ³⁸ F. Minissi, *op. cit.*, p. 2.
- ³⁹ F. Minissi, *op. cit.*, p. 3.
- ⁴⁰ F. Minissi, *Relazione del progetto per l'illuminazione delle fortificazioni greche di capo Soprano*, ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 2, p. 1.
- ⁴¹ Vedi a questo proposito come Brandi nel suo saggio "Archeologia siciliana" parli della qualità della luce del paesaggio siciliano, caratteristica anche della tonalità della pietra, definendola appunto "solare" e di come questo dato ambientale, per la Villa del Casale, non dovesse essere alterato ma anzi mantenuto nel progetto di restauro. C. Brandi, *Archeologia siciliana*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1957, pp. 97.
- ⁴² Le ricerche nel campo dell'illuminazione delle opere d'arte sia nei musei che in loco vennero condotte nei laboratori dell'ICR a partire dagli anni '50 da Manlio Santini e Salvatore Liberti nell'ambito delle condizioni ambientali che determinano la migliore condizione conservativa per l'opera d'arte. Cfr. M. Santini, *Luce naturale e luce artificiale in relazione alle opere d'arte*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1950, pp. 189-197; S. Liberti, *Le illuminazioni al neon dei musei e generalmente dei dipinti*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1, Roma 1950, pp. 27-28; S. Liberti, *Ancora sulla illuminazione dei musei con lampade fluorescenti*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1, Roma 1950, pp. 65-68.
- ⁴³ F. Minissi, *Conservazione dei beni storici, artistici e ambientali. Restauro e musealizzazione*, Roma 1978, p. 89.
- ⁴⁴ C. Brandi, *op. cit.*, pp. 93-100.
- ⁴⁵ Queste fortificazioni presentano una tecnica costruttiva molto in uso nel mondo antico, definita come "tecnica mista" e cioè blocchi di calcare perfettamente squadri nella parte inferiore e mattoni quadrati d'argilla cruda seccata all'aria nella parte superiore; certamente più importante, dunque, risulta il muro superiore di formelle d'argilla cruda, anche se muri di mattoni crudi nell'antichità furono costruiti un po' ovunque; in Iraq come in Egitto, in Grecia come in Italia, dove, in particolare, non può che citarsi qualche tratto delle fortificazioni etrusche di Arezzo.
- ⁴⁶ C. Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1, Roma 1950, pp. 5-12.
- ⁴⁷ F. Minissi, *op. cit.*, p. 35.
- ⁴⁸ C. Brandi, *Il fondamento...*, p. 6.
- ⁴⁹ C. Brandi *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 85.
- ⁵⁰ F. Minissi, *op. cit.*, p. 85.
- ⁵¹ G. C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del restauro*, Relazione al Convegno dei Soprintendenti, in "Le Arti", Roma 1938, pp. 133-137.
- ⁵² Minissi nel progetto delle mura di Capo Soprano applica i principi confluiti poi nella Carta Italiana del Restauro del 1972 dove all'art. 7 viene affermato che sono ammesse le seguenti operazioni o integrazioni 4.- *nuove inserzioni*

a scopo statico e conservativo della struttura interna, del substrato o del supporto, purchè all'aspetto, dopo compiuta l'operazione, non risulti alterazione cromatica né della materia per quanto risulti in superficie. C. Brandi, *Teoria...*, Torino 1977, pp. 133-153.

⁵³ F. Minissi, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁴ L. Venturi, *Presentazione*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1, Roma 1950, pp. 4.

⁵⁵ C. Brandi, *op. cit.*, p. 98.

1956-1967

Protezione dei mosaici pavimentali della Villa romana del Casale di Piazza Armerina

Dalle prime campagne di scavo archeologico al progetto per la protezione dei mosaici.

Arrivando da terra o da mare, dopo aver attraversato valli che si snodano tra pendii collinari dell'entroterra siculo, nei pressi della città di Enna esiste ancora oggi un luogo ameno: «dove c'è la più bella collezione di mosaici tardo romani che, rimasta per fortuna sul luogo, appaiono quasi come tappeti volanti che ad un tratto abbiano preso terra, perché di mura, di colonne, c'è rimasto ben poco o niente»¹. Il sito archeologico denominato “Villa romana del Casale”, così descritto da Cesare Brandi, si trova a cinque chilometri di distanza dalla città di Piazza Armerina, piccolo centro urbano che sorge a 721 metri sul livello del mare.

Il sito archeologico non è lontano dall'antico centro abitato di Philosophiana, identificato come una “statio” dell'*Itinerarium Antonini*, strada romana che collegava Agrigento a Catania, localizzato in una valle sulla sponda sinistra del fiume Gela² nel quale confluiscono le acque delle sorgenti del monte Sambuco e dalla contrada Bellia. Il sito della Villa romana del Casale, descritto da viaggiatori nell'Ottocento e da studiosi del luogo, si conserva ancora oggi come prototipo del paesaggio siciliano dell'entroterra, dolcemente ondulato e ricco di vegetazione autoctona e di coltivi tradizionali (uliveti, mandorleti, ecc). Nella contrada del Casale già dalla fine del XVIII erano visibili tracce di resti archeologici, in particolare gli archi in pietra dell'acquedotto che riforniva l'impianto termale della Villa, come ritratto da Jean Pierre-Louis-Laurent Houel in uno dei suoi famosi acquerelli del 1776 riprodotto nel volume *Voyage pittoresque des isle de Sicile, de Lipari et de Malte*, edito a Parigi tra il 1782-87³. Dalle cronache di Antonino Bonifazio⁴ apprendiamo che i primi saggi di scavo avvennero nel 1820 per iniziativa dell'archeologo romano Sabatino Del Muto, in seguito al rinvenimento di alcune colonne e vari altri oggetti tra cui lastre di marmo colorato. Altri rinvenimenti vengono documentati dall'Ingegnere Pappalardo, il quale scrive di aver trovato: «dei muraglioni ed un pavimento di lastre di marmo nei terreni di Antonino Ciancio; dei muraglioni, delle volte e una vasca nel fondo Di Carlo e dei muraglioni ed un pavimento a mosaico nella proprietà Crescimanno»⁵.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento si moltiplicano i rinvenimenti e cresce, nella popolazione locale, la curiosità verso questo sito rurale, quasi incontaminato, la cui terra partoriva reperti di età romana di rara bellezza: nel 1877, con l'istituzione del nuovo Commissariato per le Antichità di Sicilia, viene proposta per la prima volta una campagna di scavi presso il sito del Casale. L'Amministrazione locale decide di affidare all'archeologo Paolo Orsi l'incarico di condurre la prima campagna di scavi, durante la quale viene alla luce il grande mosaico con le Fatiche di Ercole che costituiva il pavimento del Triclinio absidato.



1776. Copertina del volume e disegno ad acquerello che rappresenta i ruderi del Casale (foto da *Voyage pittoresque des isle de Sicile, de Lipari et de Malte*, Parigi 1782-87).

2006. Veduta dello stato attuale dei ruderi dell'acquedotto romano presso la Villa del Casale, rappresentati da Houel nel 1776.

Intuendo l'importanza culturale ed economica che tale scoperta avrebbe potuto avere per Piazza Armerina, Paolo Orsi scrive al Prefetto: «non le dico del prestigio che da tale iniziativa verrà alla città, ma le assicuro che l'afflusso dei visitatori stranieri e italiani, compenserà alla bella e verde Piazza, in breve volgere di anni, il sacrificio di una volta». Alla fine del 1929, a causa dell'opposizione da parte dei proprietari terrieri, i quali non volevano veder danneggiati i propri beni, gli scavi vennero sospesi: si rese dunque necessario l'esproprio dei terreni della località del Casale, per il quale fu necessario attendere fino al 10 febbraio 1953, quando il Ministero della Pubblica Istruzione, mediante la Dichiarazione di notevole interesse pubblico, lo rese esecutivo. Gli scavi riprenderanno solo nel gennaio del 1935. L'archeologo Giuseppe Cultrera, della Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Centro-Meridionale con sede a Siracusa, affida a Domenico Inglieri l'incarico di assistente ai lavori del Casale. Nel corso degli scavi autorizzati dal Prefetto di Enna sul terreno della signora Carmela Giorgio, che proseguiranno fino al 1940, vengono trovati brani di pavimentazioni musive, vasi, colonne, capitelli di ordine corinzio e numerose lastre di marmo.

Si poneva a quel punto il problema della copertura e protezione dei mosaici delle Fatiche d'Ercole⁶. L'ingegnere Piero Gazzola, Soprintendente ai Monumenti Medievali e Moderni a Catania, nel 1941 elabora tre progetti per tale copertura l'ultimo dei quali, poi realizzato, prevedeva una struttura di protezione con capriate lignee, tavolato e manto di copertura in coppi di laterizio, gravante su pilastri in mattoni poggianti sull'antica muratura romana dell'aula trilobata del Triclinio. In seguito ad un congruo finanziamento da parte della Cassa per il Mezzogiorno per il prosieguo degli scavi della Villa del Casale, nel 1949 Gino Vinicio Gentile, archeologo della Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Orientale, in soli sei anni scopre la restante parte del tessuto musivo: una superficie di circa 2000 mq (gli scavi fino a quel momento avevano portato alla luce solo il Triclinio e poco altro), oltre al pavimento della Basilica realizzato in *opus sectile*⁷. La cui pulitura iniziale dei mosaici rinvenuti allora avveniva mediante l'impiego: «della pomice e dello smeriglio»⁸. In quel periodo, dal momento che non esisteva traccia di questo sito nelle fonti bibliografiche e archivistiche, alcuni studiosi cominciarono a formulare ipotesi, più o meno verosimili, sulle origini del complesso archeologico e su chi fosse stato il committente della Villa.



1929. Paolo Orsi ripreso insieme a Monsignor Franchina, durante gli scavi, eseguiti presso il sito del Casale, del mosaico delle Fatiche di Ercole nel Triclinio.



1930. Dettaglio del mosaico delle Fatiche di Ercole in cui sono rappresentati il Leone Nemeo, il Cinghiale di Erimanto e Cerbero incatenato da Ercole.



1941. I progetti elaborati dall'ingegner Piero Gazzola con, a destra, l'ultima versione poi realizzata nel 1942. Tale struttura che comunque non risolveva il problema del calpestio dei mosaici da parte dei visitatori, venne demolita dal Soprintendente Luigi Bernabò Brea nel 1956, a causa di gravi dissesti strutturali provocati da alcune alluvioni.

Bonifazio scrive che: «i mosaici della Villa del Casale sono indubbiamente romani (III secolo d. C.) e che il sito rappresenta il complesso delle Terme della città di Platea fatte costruire da Aureliano, imperatore nel 270 d.C. che introdusse a Roma il culto del dio Sole, dio della luce, difensore e sostenitore degli uomini, nella eterna lotta tra il bene e il male»⁹. Secondo la maggior parte degli studiosi (che indicano come conferma le rappresentazioni e alcuni dettagli dei mosaici stessi), si trattava di una Villa imperiale, l'*Otium* dell'imperatore Massimiliano Ercoleo (IV secolo); Cesare Brandi, non condividendo questa tesi, riteneva che: «i mosaici non consentono una datazione globale all'inizio del IV secolo, anzi sicuramente si scaglionano almeno fino al V secolo, come dimostra il fatto che le famose "donne in bikini" si trovano sovrapposte ad un mosaico precedente. In quanto poi all'idea unitaria che presiederebbe alla costruzione della villa, beato chi sa vedercela (...). Insomma questa villa non solo non è necessariamente imperiale, ma nei mosaici rappresenta la più sorprendente anticipazione sulle figurazioni mosaicali bizantine (...) con parallelismi convincenti con taluni mosaici trovati ad Antiochia e ora nel museo di Baltimora»¹⁰.

Sotto la guida di Vinicio Gentili Gli scavi proseguono durante tutti gli anni '50, finanziati a più riprese dalla Cassa per il Mezzogiorno. Sempre utilizzando il metodo stratigrafico, nel 1952 vengono dissotterrati, la fontana al centro del peristilio (*natatio*), il colonnato settentrionale, cinque sale con pavimento musivo, il Corridoio della Grande Caccia e varie sale della zona termale (*frigidarium*, *calidarium*, salone ottagonale a nicchioni con *natationes*). Successivamente nel 1953, il *tepidarium*, i *prefumia* e vari altri vani del complesso. Si scava anche nella zona a oriente del Corridoio della Caccia e si scoprono alcune murature databili al periodo normanno, che però si decide di demolire in favore della coerenza stilistica del complesso. Al centro della Basilica, al di sotto del pavimento realizzato con tarsie marmoree (*opus sectile*), vengono ritrovate nello stesso periodo due tombe policrome e rinvenuti tutti gli ambienti confinanti con essa.

Nel 1952 il Ministero affida alla Soprintendenza alle Antichità di Siracusa, nella persona di Gino Vinicio Gentili, l'incarico della sistemazione e della protezione dei mosaici rinvenuti presso il Casale. Vengono effettuate opere di drenaggio e canalizzazione d'acqua, la sistemazione dei mosaici nella zona recentemente scavata e ulteriori saggi di scavo nelle adiacenze della Villa. Contemporaneamente Gentili decide di: «coprire tutti gli ambienti mosaicati con uno strato di sabbia in attesa dello strappo e trasferimento su nuovi massetti di cemento»¹¹.

Nell'aprile del 1953 la Soprintendenza di Siracusa sottopone all'approvazione del Consiglio Superiore della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, il progetto per la "Copertura delle sale con mosaici" elaborato dall'ingegnere architetto Vittorio Ziino e relativo alla copertura del grande peristilio e delle sale sui lati di esso. Il progetto di massima non contemplava però la copertura del grande corridoio della Caccia, perché erano ancora in fase di scavo gli ambienti confinanti con esso. Per la "conservazione dei mosaici" Vittorio Ziino propone: «la chiusura completa delle sale e dei colonnati, innalzando le strutture murarie ad imitazione delle strutture antiche - da cui si sarebbero distinte mediante un bordo di frammenti di laterizio - chiudendo le aperture con vetrate, visto che la copertura con tettoie su pilastri aperta lateralmente si era dimostrata insufficiente»¹². Inoltre l'architetto Ziino propone che: «nei colonnati si appoggino architravi in cemento con rivestimento a finto legno e per le coperture si adoperi una struttura in legno coperta con tegole alla romana che eventualmente, per l'illuminazione dei mosaici potrebbe recare dei lucernai coperti con tegole vitree»¹³.

Il criterio progettuale dei completamenti murari continui, era quello a cui desiderava attenersi in quel momento la Sovrintendenza di Siracusa ed in particolare Luigi Bernabò Brea, il quale constatava quotidianamente i danni provocati dall'insufficienza della tettoia di Gazzola che non riusciva a proteggere il mosaico del Triclinio dai fenomeni di degrado causati dagli agenti atmosferici. Mario Salmi, del Consiglio Superiore della Direzione Generale di Antichità e Belle

Arti, in seguito ad un sopralluogo al Casale nel settembre del 1953, in una nota al Ministero spiega l'esigenza di una nuova copertura stabile per i mosaici in quanto: *«l'edificio triabsidato presenta una struttura così pesante che occorrerebbe studiarne una leggera, in cemento armato, quanto più possibile umile e, vorrei dire, impersonale. Propongo quindi che il progetto sia presentato in un'adunanza a sezioni unite (I, II, III)»*¹⁴.

Il concorso per le coperture dei mosaici della Villa romana del Casale

Verso la metà degli anni Cinquanta il mondo politico, culturale e accademico si rende conto di trovarsi di fronte ad un manufatto unico nel suo genere. Bruno Zevi lo descrive come risultato di una frattura nel linguaggio artistico ed architettonico postclassico, che: *«rompe con le convenzioni, con l'ortogonalità e la simmetria, assembla e spesso congestionna gli episodi edilizi senza pretendere insieme equilibrati. L'organismo è abbastanza semplice perché il corpo principale, riservato all'abitazione, segue un sistema lineare: dal vestibolo si passa al peristilio e poi ad un'ampia sala absidata (...) l'impianto risulta sinuoso e anomalo, derivante da impercettibili spostamenti spaziali; parole-frammenti, non connessi da verbi. Alle decorazioni musive di altissima qualità si contrappone un metodo di fabbricare tendenzialmente azzerrato, privo di ossatura struttiva, avviato a rappresentare il disfacimento del mondo antico»*¹⁵.

Tale frattura con il "mondo antico" non si era mai manifestata tanto forte come in questo periodo di ricostruzione postbellica: i mosaici e i pochi ruderi di muri, le colonne superstiti appartenevano già al mito, al passato. Le istituzioni, gli storici, gli archeologi, i restauratori compresero allora che tale impresa conservativa li avrebbe posti di fronte alla necessità di rifondare il proprio ruolo nei confronti della società, compiendo uno sforzo creativo e progettuale inedito che sarebbe divenuto, come Cesare Brandi premorirà, il manifesto della modernità di un paese in cerca di riscatto che fondava il proprio futuro sulla tutela e sul riconoscimento del valore del proprio passato.

Già nel 1954 Luigi Bernabò Brea, Soprintendente alle Antichità di Siracusa, in una lettera indirizzata a Guglielmo De Angelis d'Ossat, Direttore Generale della Direzione Antichità e Belle Arti, propone che venga bandito un concorso internazionale per la copertura dei mosaici della Villa romana, in seguito ad un accurato rilievo del sito. Il Consiglio Superiore, rendendosi conto della necessità di trovare una soluzione per i mosaici della Villa, fa propria la proposta di Bernabò Brea e incarica l'architetto Italo Gismondi, in quanto *“persona di provata capacità e competenza tecnica”*, ex funzionario del Ministero, di recarsi in missione a Piazza Armerina per produrre una documentazione grafica¹⁶ del sito archeologico del Casale.

Vengono presentati al Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti nel novembre del 1954, i rilievi, la relazione ed il progetto di massima realizzati dall'architetto Italo Gismondi, in cui si prevede la ricostruzione delle murature dei vari ambienti fino alla quota di imposta delle coperture, che egli propone di realizzare: *«in tegole di vetro sostenute da armature in ferro a due o più spioventi o in piano, imitanti le forme delle vecchie coperture. In vetro sono progettate anche alcune pareti e la chiusura degli intercolumni del peristilio»*¹⁷. Su tale progetto in realtà il Consiglio non esprime alcun parere, decidendo solo di inviare una Commissione in Sicilia affinché effettui un sopralluogo presso il sito archeologico del Casale nei primi giorni del 1955, allo scopo di: *«studiare la soluzione più efficace per assicurare la più congrua preservazione e valorizzazione delle opere musive»*¹⁸.

L'ispettore Giorgio Rosi, della suddetta Commissione, dopo essersi recato sul posto ed aver esaminato il progetto di Gismondi, nella sua relazione scrive che: *«è necessario evitare qualsiasi struttura che possa trarre in inganno circa la sua autenticità e che si dovrebbero prevedere, per le coperture trasparenti, degli appoggi leggeri e moderni da adattarsi ai diversi livelli»*. Propone inoltre che *«in alcuni vani, alla chiusura in vetro, si alterni quella con lastre di eternit»* e che *“bisognerebbe comunque tenere in considerazione altre proposte audaci che l'uso*

di materiali moderni renderebbe realizzabili: come la copertura diretta con lastre di cristallo aderenti ai mosaici stessi». Alla luce di queste considerazioni il Consiglio Superiore della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti (composto dal De Angelis d'Ossat, Bianchi Bandinelli¹⁹, Muzio, Morpurgo, Barbacci, Crema, Romanelli, Mustilli, Caputo, Molajoli, Pallottino, Paribeni e dall'Ispettore Rosi²⁰) in seguito al sopralluogo presso la Villa romana, dopo aver esaminato i progetti presentati dagli architetti Ziino e Gismondi, stabilisce che: «i mosaici dovranno essere conservati in situ, che la manutenzione delle eventuali coperture dovrà essere continua e che esse siano realizzate con una soluzione di tipo moderno con minima visibilità degli appoggi e pareti vetrate in modo che la reintegrazione delle forme originali sia distinguibile dalle parti antiche»²¹.

L'estratto dal Verbale del 22 febbraio 1955 rappresenta un passaggio cruciale nel lungo percorso storico, critico e culturale che porta alla copertura e protezione dei mosaici della Villa del Casale. Vengono in quell'occasione vengono stabiliti i criteri che dovranno essere seguiti per la conservazione del complesso archeologico e dei mosaici ovvero:

- la conservazione *in situ* delle opere musive e degli affreschi (mentre era prassi del tempo trasferire nei musei, come era avvenuto per i siti archeologici di Ercolano e Pompei, i vari apparati decorativi);

- la legittimazione dell'uso dei materiali moderni per la protezione della materia storica e delle opere d'arte;

- la necessità che l'intervento di restauro si distinguesse dal monumento per non comprometterne l'autenticità, ma soprattutto che ci fosse una manutenzione continua nel tempo delle coperture per garantire la conservazione del Bene archeologico.

Nel frattempo, alla fine del 1955, si registra un peggioramento delle condizioni conservative dei mosaici. Il Soprintendente Luigi Bernabò Brea, in una nota alla Direzione Generale, afferma che: «*la copertura dei mosaici con lo strato di sabbia di oltre dieci centimetri non dovrà più limitarsi alla sola stagione invernale ma, visti i sintomi di un sensibile progressivo deterioramento delle superfici musive, ci si trova nell'assoluta necessità di ricoprire, sotto uno spesso strato di sabbia protettiva, gran parte dei mosaici durante tutto l'anno*»²².

Durante i mesi invernali gli agenti atmosferici causano il rapido deterioramento della copertura di Gazzola realizzata solo quindici anni prima: nel gennaio del 1956, come riferisce l'Assistente Principale Vittorio Veneziano: «*si spezzano due travi della copertura lignea (pino di Calabria) la quale risulta ora pericolante sul Triclinio e i suoi preziosi mosaici*». A quella data si provvede al problema con un puntellamento della copertura, che risulterà comunque insufficiente: appena due settimane dopo Bernabò Brea chiede un finanziamento per la demolizione di tale opera di copertura che appariva inclinata su di un fianco, scrivendo alla Direzione Generale: «*causa del rapido deterioramento della tettoia del Triclinio è il materiale stesso con cui è stata costruita*» ovvero il legno, inadatto a resistere alle infiltrazioni ed al gelo. Tolta quindi questa copertura, che comunque aveva consentito la visione del pavimento mosaicato al pubblico, rimane l'urgenza di realizzare delle coperture stabili per i mosaici, visto che: «*lo strato di sabbia che copre i pavimenti risulta insufficiente e i mosaici subiscono un continuo deterioramento a causa del gelo invernale e del caldo estivo. Inoltre non mancano le lamentele da parte delle organizzazioni turistiche che fanno rilevare le rimostranze dei turisti i quali sono privati di godere di tali beni*»²³.

Il susseguirsi di alluvioni e nubifragi rende ancora più impellente un progetto di copertura: infatti il 10 aprile 1956 il Consiglio Superiore: «*in considerazione dell'eccezionale interesse storico-artistico dei reperti archeologici e l'estrema difficoltà del problema costituito dalla necessità di contemperare l'esigenza di una assoluta protezione con la salvaguardia delle ragioni di tutela monumentale e ambientale del vasto complesso costruttivo e decorativo*», decide di bandire un "Concorso a inviti" per la redazione del "Progetto per la protezione dei Mosaici Romani" della Villa del Casale di Piazza Armerina. La lettera²⁴ recante il bando di

concorso viene inviata alla rosa di candidati scelti dal suddetto organo del Ministero; decideranno di partecipare solo gli architetti Pier Luigi Nervi, Aldo Grillo, Roberto Calandra e Franco Minissi, che sarà poi l'unico che consegnerà gli elaborati progettuali nei limiti temporali (2 mesi) stabiliti dal bando di concorso.

Il progetto e la realizzazione delle opere di copertura

Nel dicembre del 1956 Franco Minissi, che a quei tempi lavorava presso la Soprintendenza alle Antichità di Roma II con sede presso il Museo nazionale Etrusco di Villa Giulia, riceve l'incarico ufficiale da parte del Consiglio Superiore della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti per la progettazione e l'esecuzione delle opere di copertura dei mosaici della Villa del Casale. Il primo progetto presentato, redatto da Minissi in poco più di due mesi, scartava da subito l'idea di una ricostruzione con materiali tradizionali in quanto sarebbe risultata inattuale, falsa, arbitraria ed avrebbe potuto provocare nel visitatore confusione tra quanto vi fosse ancora di autentico e quanto fosse stato reintegrato: *«le soluzioni tecniche di tale opera si sarebbero dovute concretizzare in una composizione che non avrebbe dovuto in alcun modo imporre il proprio valore architettonico a scapito di quello monumentale ed archeologico esistente, ma essere opera moderna che, con massima discrezione e linguaggio di tono sommesso, avrebbe consentito al visitatore di concentrarsi sulle opere monumentali e archeologiche esistenti trascurando tutto ciò che, se pur necessario, è soltanto accessorio»*²⁵. Minissi prevedeva che le strutture verticali fossero tutte realizzate in vetro temperato (altezza costante 2,5 metri) con funzione portante realizzando così il concetto di un ideale annullamento delle pareti stesse, bloccate superiormente da una fascia indeformabile in lega di alluminio su cui avrebbero dovuto poggiare le strutture di copertura: tali vetrate sarebbero state poste all'interno delle murature, staccate da esse di soli 15 cm, quanto bastava cioè per l'inserimento di una canalina che consentisse lo scolo delle acque meteoriche verso l'esterno degli ambienti mosaicati.

In questa prima ipotesi egli propone per le coperture, strutture portanti in profilati di lega leggera di alluminio con manto di copertura esterno e controsoffitto interno in *Ondulux* di colore bianco, materiale che viene scelto per le caratteristiche (che si conoscevano fino a quel momento in quanto questi materiali sintetici erano ancora in fase di sperimentazione) di leggerezza, coibenza termica e trasparenza alla luce dei raggi solari. Fanno parte dell'opera progettuale di Minissi anche lo studio accurato (scala 1:1) di tutti i dettagli di carattere tecnico, le modalità di montaggio dei vari elementi della struttura, lo studio delle differenti dilatazioni termiche dei materiali, l'analisi delle sollecitazioni portate dal vento e la spiegazione di come sarebbe stato possibile sostituire gli elementi (*perspex*) che si fossero deteriorati nel tempo. Per la fruizione al pubblico dei vari ambienti del complesso archeologico il progetto prevedeva infine di posizionare delle passerelle mobili in maniera adeguata a consentire la massima visione dei mosaici.

Questo primo progetto non ottiene l'approvazione del Consiglio della Direzione Generale, che però ne riconosce i meriti essendo la proposta di Minissi descrivendola come: *«degnata di considerazione per l'ingegno e la completezza dello studio, ma non può essere approvata per i costi elevati, per la difficoltà che comporterebbe la manutenzione di tale struttura e soprattutto perché, l'uso dei materiali impiegati, comporterebbe l'annullamento del valore architettonico del monumento e creerebbe condizioni di luce e di calore tali da pregiudicarne la visibilità e la conservazione: inoltre l'istallazione di pareti di cristallo interne alle murature, renderebbe impossibile l'agevole smaltimento delle acque»*²⁶.

Guglielmo De Angelis d'Ossat il 19 febbraio del 1957 affida l'incarico a Cesare Brandi, direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, di studiare insieme all'architetto Minissi una soluzione progettuale, da elaborare sulla base delle indicazioni fornite dai voti del Consiglio

Superiore, per la protezione e la fruizione del sito archeologico e dei mosaici della Villa romana del Casale. Brandi, nel suo saggio *“Archeologia Siciliana”* del 1957, a proposito degli scavi archeologici di Piazza Armerina descriverà come si tratti della: *«serie più grande e completa di mosaici che siano mai stati scoperti in un solo monumento, e di mosaici in uno stato di conservazione se non perfetto, certo considerevolissimo»*²⁷.

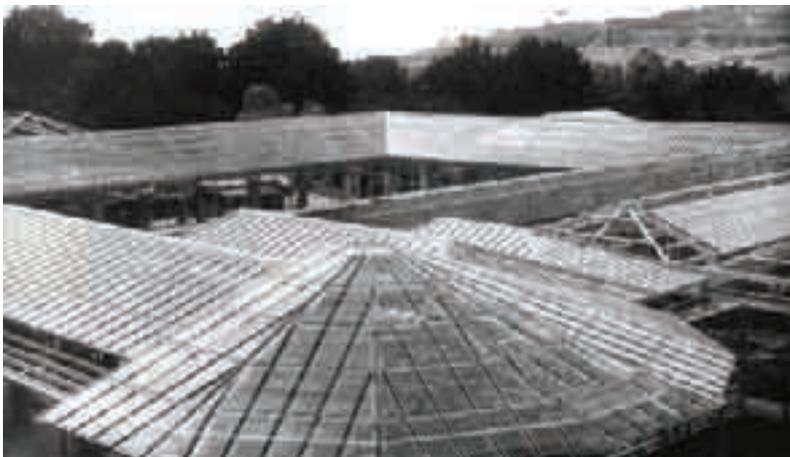
E non era proponibile nessun tipo di trasferimento in un museo poiché: *«in nessun palazzo si sarebbe mai trovato il luogo da albergare lo sterminato mosaico della Grande Caccia (...) oltre tutto ciò avrebbe portato all’abbandono di quel che resta del monumento. Si poneva allora il problema della protezione»*. Durante gli anni di lavoro presso l’Istituto, Cesare Brandi aveva maturato la convinzione che fosse possibile prevenire alcuni processi di degrado della materia dell’opera d’arte agendo, caso per caso, sulle sue condizioni al contorno, ovvero che, soprattutto nel campo dei beni archeologici, fosse possibile agire attraverso ciò che lui definisce come *“restauro preventivo”*, che va inteso: *«come tutela, rimozione di pericoli, assicurazione di condizioni favorevoli, atto del riconoscimento dell’opera d’arte nella sua duplice polarità estetico-storica che porta alla salvaguardia dell’immagine e della materia (...) e inoltre come coscienza critica e scientifica del momento in cui l’intervento di restauro si produce»*. Il problema della copertura dei mosaici, una volta stabilito che dovessero conservarsi *in situ*, si poneva a partire anche dal rapporto che questa copertura avrebbe avuto con i resti archeologici. Lo stesso Brandi, Ranuccio Bianchi Bandinelli, e in genere tutti i membri del Consiglio Superiore erano convinti che qualsiasi tipo di ricostruzione delle murature in pietra avrebbe comportato la falsificazione del rudere, sconfinando nell’interpretazione arbitraria anche dal punto di vista filologico, poiché mancante di qualsiasi tipo di documentazione storica.

Precisando che i mosaici, pittura eterna ma non indistruttibile, debbano essere protetti da infiltrazioni o calore eccessivo e che non vi si debba camminare sopra poiché questo accelererebbe il distacco e la perdita delle tessere, ma che allo stesso tempo nulla deve essere occultato alla vista. Cesare Brandi scarta a priori una copertura realizzata con materiali tradizionali poiché ad esempio una copertura lignea sarebbe stata: *«simile ad un fienile invece che ad una sala sontuosa»*²⁸. Brandi si trova a valutare diverse alternative (nemmeno oggi si è stati in grado di trovarne altre nonostante siano passati 50 anni): *«o un’enorme cupola o comunque tettoia in cemento armato o l’attuazione di tettoie in materiale leggero e trasparente»*²⁹. Nella considerazione che l’immagine delle coperture avrebbe dovuto essere in grado di dialogare con il contesto paesaggistico e nello stesso tempo non avrebbe dovuto diminuire la “solarità” che caratterizzava il complesso, Brandi giunge ad indicare l’unica soluzione possibile, ovvero che si debba: *«attuare una copertura che sia quanto meno monumentale possibile, e che del rudere stesso lasci in vista, oltre alle colonne, quello che veramente ne resta, oltre ai mosaici, ossia la disposizione planimetrica. La copertura leggera sarà sostenuta e ancorata con sostegni invisibili posti a giusta frequenza i quali avranno come base i resti dei muretti. La copertura che dovrà avere doppio dislivello per le acque e piana al di sotto dovrà venire realizzata in materiale trasparente simile al vetro negli spioventi e in materiale opaco al di sotto. E’ tutto. Tecnicamente è possibile; per la conservazione dei mosaici è soluzione ideale, perché evita di soterrarli in un ambiente chiuso. Noi non dubitiamo che questa soluzione integralmente moderna e integralmente modesta, diverrà esemplare»*³⁰.

Il problema della copertura era quindi risolto, almeno in via teorica: si trattava ora di realizzarlo. Minissi, guidato dal suo estro progettuale, quindi trasforma le idee di Brandi in un programma di musealizzazione curato sotto ogni aspetto e che viene per questo subito approvato il 29 maggio del 1957 dal Consiglio Superiore della Direzione Generale, che gli affiderà successivamente anche la direzione dei lavori. Il cantiere venne aperto il 20 gennaio del 1958 e il 25 luglio dello stesso anno risultano già realizzati il primo lotto di coperture. Grazie ai preziosi suggerimenti del Consiglio, ai continui sopralluoghi in corso d’opera e all’assidua frequentazione del cantiere per controllare che i dettagli e i particolari tecnico-costruttivi venissero sempre realizzati a regola d’arte, quest’opera è il risultato di un momento storico in cui

vigeva armonia e omogeneità di intenti tra le amministrazioni nazionali e locali. Varie figure professionali diedero vita ad una collaborazione interdisciplinare continuativa presso il sito del Casale e ad essi si deve il risultato finale. Non solo Brandi e Minissi ma anche Luigi Bernabò Brea, Dante Bernini, all'epoca semplice assistente della Soprintendenza di Agrigento, Gino Vinicio Gentili. Con questo secondo progetto Minissi riesce anche a risolvere il problema di carattere museografico della creazione di un museo intorno alle opere da conservare *in situ*, ovvero della fruizione da parte del pubblico, problema che sebbene egli si sia posto fin dal principio, era la parte più debole e in realtà irrisolta del precedente progetto. Per consentire la visita dell'intero complesso della Villa, eliminando la possibilità che i mosaici venissero calpestati, si decise di realizzare delle passerelle incastrate nell'esile struttura metallica di ferro verniciato e appoggiate ai resti delle murature perimetrali. Questa scelta consentiva di non alterare la consistenza delle murature romane, la struttura veniva infatti agganciata alle parti ricostruite per raggiungere il livello medio, e nello stesso tempo permetteva di creare un percorso suggestivo che consentiva al visitatore di godere contemporaneamente dell'arte e del paesaggio circostante.

Altri elementi caratterizzanti la copertura realizzata da Minissi su indicazione di Brandi furono la struttura metallica in ferro verniciato, modesta e discreta in modo da far risaltare la monumentalità del Bene archeologico (eseguita dalla Ditta Luigi Braghi di Milano) e l'ossatura portante della copertura realizzata con tegole di *perspex* dello spessore di 3,2 cm, prodotto dalla fabbrica inglese I.C.I. (*Imperial Chemical Industries Ltd, Plastics Division*), in fogli lisci di colore bianco (tegole per l'esterno) o ondulati di color fumo (*ondulux*, per l'interno)³¹. La copertura a falde con semplice o doppio spiovente e controsoffitto piano all'interno (*ondulux*) aveva la funzione di creare una camera d'aria che doveva isolare termicamente gli ambienti operando anche un controllo termoigrometrico delle condizioni conservative dei mosaici, ma anche di occultare le strutture metalliche superiori annullando l'ombra portata sui pavimenti decorati³². Per il deflusso delle acque piovane Minissi posiziona il sistema delle canalette di scolo in modo da riproporre la larghezza dei muri sottostanti e seguire il loro andamento, scaricando poi le acque di gronda nell'antica fognatura, che viene per lo scopo ripristinata. Le pareti laterali³³ vengono realizzate in parte in vetro montato su telaio metallico fisso o scorrevole e in parte con lamelle orientabili in *perspex* curvato su telaio ligneo. L'autore scrive che: «*questo complesso di volumi variamente illuminati e più o meno trasparenti, per la cui definizione è stato rigorosamente rispettato ogni elemento architettonico esistente utile a fornire indicazioni sui rapporti originali dell'organismo, suggerisce alla fantasia dell'osservatore un quadro non lontano da ciò che poteva essere originariamente il complesso della Villa romana, pur se tradotto in termini estremamente moderni*»³⁴.



1958. Il cantiere del I lotto di coperture per la protezione e fruizione dei mosaici nel Sito archeologico del Casale di Piazza Armerina (foto da D. Bernini, *Colloqui con Franco Minissi sul Museo*, Roma 1998).



1958. Nel mese di settembre iniziano i lavori del II lotto di coperture. Nella foto interno del Triclinio (foto da D. Bernini, 1998).

Il Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti (Proff. G. De Angelis, A. Majuri, R. Bianchi Bandinelli, G. Caputo, D. Mustilli), al termine del primo lotto di lavori, nel verbale del 25 luglio 1958, esprimerà il proprio plauso: *«per i tempi e i modi con cui sono stati eseguiti da parte di Minissi, Brandi e Bernabò Brea i lavori per la copertura e la fruizione della Villa del Casale»*. Alla fine dello stesso anno iniziano quindi i lavori relativi al II lotto di coperture (Triclinio, ambienti ai lati dello *xystus*, Diaeta di Arione, atrio porticato a esedra, *cubicula*, vestiboli ai lati della Basilica). Contemporaneamente il Ministero fa richiesta alla Cassa per un nuovo finanziamento relativo al III lotto di lavori (oltre 60 milioni) per il quale Minissi aveva già elaborato il progetto. I lavori continueranno quindi durante gli anni '60. Nel 1963 vengono elaborati, realizzati e poi collaudati nel 1967 i progetti relativi all'impianto di illuminazione notturna, alla biglietteria e alla strada di accesso al sito archeologico, infine tra il 1970 e il 1972 viene realizzata la copertura del grande ambiente absidato della Basilica e restaurato, ad opera della Soprintendenza, il pavimento in *opus sectile*.

Le coperture di Minissi nel tempo e nella storia

Ranuccio Bianchi Bandinelli, a capo della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti tra il 1944 e il 1948, scrivendo a proposito dell'intervento di Minissi sulla Villa del Casale loda l'intervento dal punto di vista tecnico scrivendo che: *«il difficilissimo problema della conservazione dei mosaici si sta risolvendo nel modo più brillante che si potesse immaginare. Sottili strutture metalliche sostengono tettoie e pareti di materia plastica trasparente, che daranno al visitatore un'immagine, appena accennata, ma tecnicamente ineccepibile come un'assonometria, di quelle che erano le masse ed i volumi della costruzione antica. Sui muretti invece saranno collocate passerelle; e così il visitatore potrà godersi in pieno i mosaici, da conveniente altezza, e senza bisogno che essi vengano interrotti con strisce di stuoia o di tappeto. Gli elementi tecnici moderni stanno benissimo con l'antico, anche perché nell'antico il fondamento tecnico e artigiano è sempre vivissimo. Bisogna soltanto badare a che il moderno non sopravvanti sull'antico, non metta questo a proprio servizio»*.

In effetti con Guglielmo De Angelis d'Ossat, suo successore, la storia dell'architettura e la figura dell'architetto assumono un ruolo fondamentale poiché viene riconosciuto che esse sono in grado di cogliere il significato profondo delle preesistenze storico monumentali; nei loro confronti risulta ormai inattuale l'atteggiamento filologico e falsante della ricostruzione e fondamentale la ricerca della forma che non scade mai nella falsificazione: *«nel restauro infatti si devono poter distinguere le varie fasi costruttive della fabbrica, quasi in modo didascalico, distinguendo e rimettendo in vista pagine di architettura ormai nascoste, arrestandosi di fronte all'arbitrio, rifiutando qualsiasi imitazione stilistica che viene considerata più un oltraggio che un omaggio alla storia»*³⁵. Maturata durante il confronto con i problemi della ricostruzione postbellica, la posizione di D'Ossat nei confronti del restauro, che egli giudica architettura sulle preesistenze, legittima di fatto la presenza dell'architettura moderna nell'ambito della conservazione del patrimonio storico culturale e quindi nell'ambito più specifico della conservazione *in situ* del patrimonio archeologico.

Negli anni Cinquanta, durante il periodo del boom economico, la Cassa per il Mezzogiorno finanzia numerosi scavi archeologici in Sicilia e nel resto del Sud Italia (Sibari, Tarquinia, ecc), senza però stanziare, nella maggior parte dei casi, fondi necessari per le opere di restauro, protezione e gestione dei siti scoperti e dei beni in essi contenuti³⁶. Secondo Bianchi Bandinelli sarebbe stato meglio non effettuare alcuno scavo o meglio ancora documentare quanto ritrovato e poi seppellirlo nuovamente se poi non sussistevano i mezzi finanziari e tecnici per procedere al mantenimento *in situ* dei materiali emersi e per diffondere la conoscenza di quanto rinvenuto poiché: *«uno scavo non pubblicato non solo è come una invenzione il cui*

segreto segue l'inventore nella tomba, cioè un'invenzione inutile; ma è peggio, la pratica distruzione di una documentazione non più recuperabile: equivale all'incendio di un archivio»³⁷.

La lunga e tormentata vicenda che ha coinvolto la Villa del Casale, e di cui ancora oggi gli esiti sono incerti, è emblematica di quel particolare momento storico caratterizzato dall'estetica idealista applicata alla ricostruzione economica, sociale e culturale di un intero paese; il mondo accademico riteneva che l'unica guida/criterio da seguire fosse il giudizio critico nei confronti delle opere d'arte, mediante il quale si sarebbe potuto recuperare (restituendo e liberando) l'intero complesso degli elementi figurativi che costituiscono l'immagine e la vera forma: *«il ripercorrimiento dell'immagine condotto sulla forma figurata risulta interrotto da distruzioni o ingombri visivi, il processo critico è costretto a valersi della fantasia per ricomporre le parti mancanti al fine di ritrovare la compiuta unità dell'opera»³⁸.*

Ed è proprio questa estetica spiritualista della distinzione che viene a concretizzarsi nelle coperture della Villa romana di Piazza Armerina che, come si evince dalla conoscenza dei fatti, è espressione del pensiero storico critico e culturale di Cesare Brandi, ma anche di Minissi il cui merito sopra tutti è stato quello (attraverso "idee" di rara eleganza e pregnanza storica) di avere reso le parole "fatti" creando bellezza (oltre il "potere" fare, compiendo il "sapere" fare); un'estetica sostenuta dal Consiglio Superiore della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti formato da studiosi, storici dell'arte e dell'architettura, archeologi, restauratori, architetti impegnati in quegli anni nella ricostruzione dell'identità storica e culturale di un paese segnato dalla guerra.

Infatti, mentre da un lato si guardava al passato (scavi archeologici, restauro monumenti), dall'altro si cominciava a ricoprire con il cemento gran parte del territorio e del paesaggio italiano in nome del progresso tecnologico e industriale. La fiducia nel progresso nel campo del restauro non solo architettonico, si traduceva nell'applicazione di materiali di sintesi creati dall'industria. In quegli anni infatti l'Istituto Centrale del Restauro portava avanti la sperimentazione sulle resine acriliche per la conservazione dei materiali lapidei e la protezione dei reperti archeologici. Ricordiamo l'applicazione di miscele consolidanti a base di resine acriliche negli interventi per le Mura di Capo Soprano (1950-52) o il Teatro di Eraclea Minoa (1960-63)³⁹. In particolare nell'esperienza della Villa romana del Casale, ricorda Minissi: *«scartata l'idea del distacco e trasferimento in un museo dei mosaici pavimentali, la cui superficie copriva circa 2000 mq, si doveva pervenire ad un'operazione di restauro di tipo protettivo che fosse allo stesso tempo espositiva del complesso archeologico»⁴⁰.*

I "volumi modellati, variamente illuminati e più o meno trasparenti"⁴¹ delle coperture, posti in opera in poco più di un anno (I lotto), dovevano in realtà non ricostruire ma suggerire al visitatore, attraverso la reintegrazione e non la ricostruzione della propria immagine potenziale, la configurazione del complesso architettonico nel IV-V secolo a. C.; inoltre, come afferma Guglielmo De Angeli D'Ossat in occasione della *Relazione introduttiva* al V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura del 1948: *«questi restauri ideali, mettendo in evidenza dati strutturali ed elementi significativi, lasciano all'osservatore e allo studioso la possibilità e l'onesto piacere di una diretta interpretazione»⁴².*

Minissi, che già da anni lavorava a stretto contatto con l'Istituto Centrale del Restauro, con il Ministero e con la Soprintendenza di Roma, aveva maturato la propria convinzione personale secondo cui solo attraverso l'uso di materiali moderni si sarebbero potute soddisfare queste intenzioni progettuali, poiché solo i materiali moderni avrebbero garantito la distinguibilità con i resti del passato, in modo da non trarre in inganno l'osservatore, ed un alto grado sia di reversibilità consentendo ulteriori interventi futuri, sia di replicabilità in vista di nuovi scavi e scoperte archeologiche.

Infatti a fondamento di qualsiasi intervento di adattamento o di integrazione su preesistenze architettoniche, onde evitare il rischio di danni irreparabili alla loro conservazione: *«gli architetti o in genere coloro che operano su tali beni e in particolare gli specialisti dei*

monumenti, dovrebbero adottare sempre soluzioni integralmente reversibili affinché vi sia la possibilità di ripristinare le condizioni di pre-intervento, di realizzare la chiara riconoscibilità dell'intervento e del tempo in cui esso è avvenuto, di apportare modifiche, di dissociare l'immagine della preesistenza antica da quella delle inserzioni; tale impegno è realizzabile solo per mezzo di conoscenze tecniche oltre alla indispensabile sensibilità e consapevolezza critica di chi affronta questo tipo di interventi»⁴³.

Il restauro, inteso come “atto critico” e “atto creativo” applicato al bene archeologico, si esplicava nel duplice intento di conservare la materia storica ma allo stesso tempo di reintegrare, in maniera “*quanto più possibile approssimativa, una mutila immagine artistica*”⁴⁴ affinché non venisse meno il suo riconoscimento come opera d’arte: si cercava quindi di restringere il divario tra il concetto di conservazione e quello di creazione, termini che sebbene antitetici erano complementari nell’ambito del restauro del XX secolo. Ma il progetto delle coperture di Minissi - Brandi, fermo restando che i modi e le tecniche di intervento utilizzate sui mosaici, sugli affreschi, sugli elementi decorativi e sulle murature della Villa del Casale sono ormai datati, compie un’ulteriore passo avanti nel rispetto dai valori artistici e monumentali dell’opera in cui si inserisce. L’autore, consapevole della funzione protettiva preventiva che devono possedere le opere museografiche, realizza un’architettura ad uso e consumo del Bene Culturale. Allo stesso tempo l’integrazione dell’immagine lacunosa del monumento, intesa come “ipotesi critica” che vuole solo suggerire altezze e volumetrie, essendo realizzata con materiali moderni e leggeri, si colloca sullo sfondo, secondo quanto affermato dalla teoria gestaltica, lasciando emergere quanto rimane del monumento archeologico: non solo i mosaici ma anche il suo sviluppo planimetrico.

Il progetto delle coperture della Villa romana del Casale può essere considerato un caso emblematico dell’armonia d’intenti tra la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, l’Istituto Centrale del Restauro, la Regione Siciliana e la Cassa per il Mezzogiorno. Una vicenda che è testimonianza di come la collaborazione tra Enti statali e locali, fondata sulla collaborazione interdisciplinare tra esperti nelle rispettive discipline sia umanistiche che scientifiche, abbia determinato un risultato che ancora oggi viene considerato la migliore soluzione che si potesse realizzare per la conservazione del sito archeologico e dei suoi apparati decorativi: «*tradurre un programma di restauro steso in collaborazione con storici dell’arte, archeologi, conservatori in un vero progetto e poi in operatività di cantiere, è atto d’architettura a pieno titolo*»⁴⁵.

NOTE

¹ C. Brandi, *Sicilia mia*, Palermo 2003, p. 145.

² Nel fiume Gela, in questo tratto denominato Nocciara, confluiscono le acque delle sorgenti del monte Sambuco e della contrada Bellia. F. C. Nigrelli, *Piazza Armerina: la villa, il territorio, la città*, in G. Dato (a cura di), *Da Beirut a Noto, patrimonio archeologico e pianificazione urbanistica. Studi e ricerche nei paesi del Mediterraneo*, Cannitello 2005, pp. 90-140.

³ 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.

Anche il Leanti descrive luoghi nelle vicinanze di Piazza in cui esistevano “*vestigia di un tempio, con mosaici e colonne*”. A. Leanti, *Lo stato presente della Sicilia*, Palermo, 1761.

⁴ A. Bonifazio, *La città di Piazza Armerina e i suoi dintorni, con speciale riguardo agli scavi archeologici del Casale*, Tipografia “Estense”, Ferrara 1950.

⁵ Dal 1803, Saverio e poi Mario Landolina, entrambi Regi Custodi delle Antichità di Sicilia per il Val Demone, portano avanti l’intento di fermare gli scavi abusivi che si susseguono nella contrada del Casale ad opera di “predatori” ma anche archeologi quali il console inglese Robert Fagan. S. L. Agnello, *La Villa romana di Piazza Armerina ai primi dell’Ottocento*, in “Archivio Storico Siracusano”, anno IX, 1965, pp. 57-77.

⁶ Mosaico restaurato tra il 1942 e il 1943 da Giuseppe D’Amico, restauratore capo presso la Soprintendenza alle Antichità di Siracusa. Autore di molti restauri archeologici ha lavorato prima con Paolo Orsi nell’Isola, poi Pirro Marconi lo chiamò in Albania per compiere interventi presso le sue missioni archeologiche, Giuseppe Cultrera lo impiegò nei restauri dell’*Artemision* e dell’*Olympieion* di Siracusa e infine con Pietro Griffo restaurò i templi della Concordia e di Giunone (tra il 1945 ed il 1950) utilizzando il cemento armato intonacato e, per i necessari ancoraggi, il ferro talvolta incapsulato in lamine di ottone. P. Griffo, *Intervento sull’attività della Soprintendenza di Agrigento*, in “Atti del Convegno nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale e ambientale”, Agrigento, 1979.

⁷ «(...) *I pavimenti portanti i mosaici posavano infatti direttamente su un terreno sabbioso. L’acqua 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.

⁸ C. Bellanca, *La Villa romana del Casale di Piazza Armerina e la cultura italiana del restauro*, in “L’Architetto Italiano”, n. II, 2006.

⁹ A. Bonifazio, *op. cit.*, p. 22. L’ipotesi che si trattasse di una *statio* termale viene nuovamente avanzata nel 2002 da Francesco Brancato e da Rosalba Mingoia sulla base del confronto tra il complesso del Casale e altri impianti termali romani presenti sul territorio italiano ed in particolare in Sicilia. Cfr. F. S. Brancato, R. Mingoia, *Piazza Armerina – Apud thermas, apud hennam, la cosiddetta villa romana del Casale*, Documenta, Comiso, 2002.

¹⁰ C. Brandi, *Archeologia siciliana*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 27-28, 1957, p. 97.

¹¹ Il 20 novembre del 1953 Gentili dà poi l’incarico al geometra Rosario Lo Bello di redigere il progetto per la sistemazione degli scavi dell’area archeologica della Villa romana del Casale di Piazza Armerina. A. Bonifazio, *op. cit.*, p. 23.

¹² ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II, Scavi Enna.

¹³ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II, Scavi Enna.

¹⁴ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II, Scavi Enna.

¹⁵ B. Zevi, *Storia e contro storia dell’architettura*, Milano 1998.

¹⁶ Italo Gismondi presenta il 27 settembre 1954 al Consiglio Superiore una pianta in cui vengono evidenziate le superfici coperte da mosaico, una planimetria in cui indica le parti che si possono ripristinare o coprire senza restaurarle e lasciarle allo stato di rudere e una veduta assonometria dello scavo. ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II.

¹⁷ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II, Scavi Enna.

¹⁸ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II, Scavi Enna.

¹⁹ A sua volta Direttore della Direzione Generale tra il 1944 ed il 1947. Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *AA., BB. AA. e B. C., l’Italia storica e artistica allo sbaraglio*, De Donato Editore, Roma 1957.

²⁰ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II, Scavi Enna.

-
- ²¹ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II, Scavi Enna.
- ²² ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II, Scavi Enna.
- ²³ Da una Lettera del 12 maggio 1956 della Presidenza ai Servizi per il Turismo della Regione Sicilia al Ministero della Pubblica Istruzione. ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II.
- ²⁴ L'invito del concorso, il cui bando portala data del 4 settembre 1956, viene consegnato agli architetti Pier Luigi Nervi, Carlo Mollino, Ignazio Gardella, BBPR, Franco Albini, Studio Collettivo di Architettura di Milano, Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci, Riccardo Giedulich, Pasquale Carbonara, Italo Gismondi, Aldo Grillo, Adalberto Libera, Franco Minissi, Studio La Padula, Luigi Cosenza, Carlo Cocchia, Roberto Calandra, Vittorio Ziino.
- ²⁵ F. Minissi, Relazione al "Progetto per la protezione dei Mosaici Romani", dicembre 1956. ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 5.
- ²⁶ Verbale del Consiglio Superiore. ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II, Scavi Enna.
- ²⁷ C. Brandi, *op. cit.*, p. 97.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Ivi, p. 99.
- ³⁰ Ivi, p. 98.
- ³¹ Il *perspex* o vetro sintetico (metacrilato di polimetile) è un materiale plastico che si ricava da una resina acrilica brevettata in Gran Bretagna dalla "Lucite Interantional" e ancora oggi prodotta in lastre di varie dimensioni e spessori. Le sue caratteristiche negli anni '50 si riteneva che fossero: a) perfetta trasparenza alla luce ma non ai raggi diretti del sole, b) assoluta impermeabilità, c) riduzione dei pericoli d'incendio in relazione alla sua lenta combustione, d) possibilità di essere modellato in qualsiasi forma voluta, e) infrangibilità, f) resistenza ai carichi occasionali (neve). Si riteneva, sulla base di studi scientifici condotti anche dall'ICOM dell'UNESCO, che il *perspex* colorato fosse in grado di ridurre notevolmente la trasmissione dei raggi solari e quindi delle radiazioni UV dannose per i mosaici e soprattutto per i pigmenti degli affreschi di cui causano l'alterazione cromatica. Per la pittura si raccomandava di non usare prodotti chimici o abrasivi ma panni morbidi imbevuti di acqua calda e detergente non aggressivo, poi di risciacquare con acqua fredda e di asciugare per impedire la formazione di macchie.
- ³² Il montaggio del sistema di copertura realizzato con materiali plastici venne eseguito dalla ditta R.A.M.P.A. di Roma, la ditta Luigi Braghi di Milano fornisce e monta sul posto le strutture metalliche, mentre le opere in vetro sono della succursale di Messina della Ditta Fontana. ACS, Fondo Arch. Minissi Busta 5, fasc. 85.
- ³³ Le pareti laterali in materiale trasparente, quando nel 1958 vengono ultimati i lavori relativi al primo lotto, erano presenti in misura inferiore ad oggi poiché successivamente molte altre sono state aggiunte per volontà del Soprintendente Luigi Bernabò Brea al fine di proteggere i pavimenti decorati dagli agenti atmosferici. Scrive Brandi a questo proposito: «i mosaici, anche se composti prevalentemente con tessere di pietra, risentono dei geli come del sole, della pioggia come del secco. Sembra di non danneggiarlo, gettandoci sopra un secchio d'acqua per vederlo meglio, e il danno che ne riceverà è sicuro, se anche non immediato. L'acqua entrerà tra tessera e tessera fin sotto lo strato di malta e allora il gelo farà spaccare il mosaico, polverizzerà le tessere; il sole farà evaporare il vapor d'acqua e farà gonfiare la malta». C.Brandi, *op. cit.*, p. 96.
- ³⁴ 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
- ³⁵ G. De Angelis D'Ossat, *Restauro: architettura sulle preesistenze diversamente valutate nel tempo*, Roma 1955.
- ³⁶ Bianchi Bandinelli, direttore generale delle Antichità e Belle Arti, dal 1944 fino al 1947, a proposito delle ingenti somme di denaro che la Regione Sicilia stanziava in quegli anni per finanziare le diverse campagne di scavo archeologico, ritiene opportuno mettere in guardia laddove tali scoperte vengano viste solo come possibilità di sfruttamento turistico. L'iniziativa turistica male intesa diventa una violenza nei confronti dei monumenti e del paesaggio che invece vorrebbe valorizzare. R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, p. 58.
- ³⁷ R. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, p. 58.
- ³⁸ R. Bonelli, *Il restauro come forma di cultura*, in "Architettura e restauro", Venezia 1959, p. 35.
- ³⁹ A quel tempo si conoscevano solo le caratteristiche positive dei laminati plastici; materiali che però con il tempo, oggi sappiamo, vanno incontro a variazioni cromatiche a causa dei raggi UV, e fessurazioni e quindi rotture se sottoposti a continui stress meccanici e/o termici.
- ⁴⁰ F. Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma, 1988, p. 9.
- ⁴¹ Dalla Relazione di progetto del 1957. ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 5, fasc. 85.
- ⁴² G. De Angelis D'Ossat, *Relazione introduttiva* al V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Roma, 1948.
- ⁴³ F. Minissi, *Conservazione...*, p. 20.
- ⁴⁴ C. Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", n. 1, Roma, 1950, pp. 5-12.

⁴⁵ Questa affermazione venne fatta da Giovanni Carbonara, direttore Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti, in occasione del Forum di Valle Giulia dell'Università "La Sapienza" di Roma, svoltosi nel novembre 2003. Citazione dal sito web www.piazza-grande.it.

BIBLIOGRAFIA SUL SITO ARCHEOLOGICO E SULLE VICENDE CHE HANNO INTERESSATO LA VILLA ROMANA DEL CASALE DI PIAZZA ARMERINA

- Leanti Antonio, *Lo stato presente della Sicilia*, Palermo 1761.
- AA. VV., *Mosaici di Piazza Armerina*, in "Regione Siciliana", Palermo 1950.
- AA. VV., *Piazza Armerina la Villa imperiale del Casale*, Palermo 1987.
- AA. VV., *Piazza Armerina. Guida alla città e alla Villa romana*, Palermo 1987.
- AA. VV., *Piazza Armerina. I mosaici della villa del Casale*, Palermo, 1977.
- AA.VV., *Piazza Armerina. Storia, cultura, turismo*, in "Numero zero. L'informazione nel Mezzogiorno. Mensile della Federazione Nazionale della Stampa Italiana", Piazza Armerina, 1983.
- Adamestanu Dinu, *Due problemi topografici del retroterra gelese*, in "RAL", 1955, p. 199 sgg.
- Adamestanu Dinu, *Nuovi documenti paleocristiani nella Sicilia centro-meridionale*, in "Bollettino d'Arte", Roma 1963, pp. 259-273.
- Adamesteanu Dino, *Philosophiana*, in "Fasti archeologici", n. 9, Roma 1954, pp. 539-540.
- Agnello Santi Luigi, *La Villa romana di Piazza Armerina ai primi dell'Ottocento*, in "Archivio Storico Siracusano", n. XI, Siracusa (1965), pp. 57-77.
- Amico Vito, *Dizionario topografico della Sicilia*, tradotto dal latino e annotato da G. Di Marzo, vol. I, 1855, p. 494 sgg.
- Ampolo C., Carandini Andrea, Pensabene Patrizio, Pucci C., *La Villa del Casale a Piazza Armerina*, in "MEFR", Roma 1971, n. 83.
- Ampolo C., *Terra sigillata chiara africana*, in AA. VV., "Ostia III", "Studi miscellanei", n. 21, Roma 1973, p. 327 sgg.
- Ampolo Carmine, *La Villa del Casale a Piazza Armerina. Problemi, saggi stratigrafici e altre ricerche*, in A. Campolo, A. Carandini, P. Pensabene (a cura di), *Melanges de l'ecole Francaise de Rome*, Roma 1971.
- Archivio Storico del Comune di Piazza Armerina, T-III-12.
- Arena Antonino, *I mosaici romani del Casale nel quadro dell'interesse mondiale*, in "L'idea nostra", anno III, n. 9, 4 luglio 1948.
- Bernabò Brea Luigi, *Piazza Armerina: i restauri dei mosaici del Casale*, in "NSA", Roma 1947, pp. 252-253
- Bettini S., *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Bari 1978.
- Biagio Pace, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, Volume I-IV, Roma 1898.
- Biagio Pace, *I mosaici di Piazza Armerina*, Roma 1955.
- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Schemi iconografici nelle miniature dell'Iliade ambrosiana*, in "RAL", Roma 1951, pp. 421-443.
- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo romana*, in "RIA", n.s. 2, Roma 1953, pp. 77-80.
- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *AA. BB. AA. e B.C., l'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Roma 1957.
- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Archeologia e cultura*, Milano - Napoli 1961.
- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Roma, la fine dell'arte antica*, Roma, 1976.
- Boethius A., Ward Perkins J. B., *Etruscan and roman architecture*, Roma 1970.
- Bonifazio Antonino, *La città di Piazza Armerina e i suoi dintorni, con speciale riguardo agli scavi archeologici del Casale*, Ferrara 1950.
- Bonomi L., *Cimiteri paleocristiani di Sofiana*, in "RAC", Roma 1964, pp. 169-176.
- Bovini G., *I mosaici della Villa romana di Piazza Armerina*, in "Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina", Ravenna 1970, pp. 35 sgg.
- Brancato Francesco Saverio, Mingoia Roberta, *Piazza Armerina apud thermas, apud hennam, la cosiddetta villa romana del Casale*, Comiso 2002.
- Brandi Cesare, *Archeologia siciliana*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1957, pp. 93-100, ristampa in Cordaro M. (a cura di), *Il restauro: teoria e pratica*, Roma 1995, pp. 152-163.
- Brandi Cesare, *La difesa dei mosaici di Piazza Armerina*, in "Il resto del Carlino", 26 aprile 1957.
- Cagianò de Azevedo M., *I proprietari della villa di Piazza Armerina*, in "Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi", Roma 1961, p. 15 sgg.
- Cagianò de Azevedo M., *Questioni vecchie e nuove su Piazza Armerina*, in "RPAA", n. 40, Roma 1967-1968, p. 123 sgg.
- Campolino Salvatore, *Relazione illustrativa del progetto degli scavi del Casale*, pubblicata con il titolo "Turismo e scavi del Casale", in "L'idea nostra", anno III, n. 14, 29 ottobre 1948.

- Carandini Andrea, *La cultura ed il comportamento professionale delle maestranze artigiane tardo antiche. Brevi appunti di metodo*, in "PP" n. 18, Roma 1963, pp. 378 sgg.
- Carandini Andrea, *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina*, in "Studi miscellanei", n. 7, Roma 1964.
- Carandini Andrea, *La villa di Piazza Armerina, la circolazione della cultura figurativa africana nel tardo impero ed altre precisazioni*, in "DArch", n. 1, Roma 1967, pp. 93 sgg.
- Carandini Andrea, *Appunti sulla composizione del mosaico detto "grande caccia" della villa del Casale a Piazza Armerina*, in "DArch", n. 4-5, Roma 1970-1971, pp. 120 sgg.
- Carandini Andrea, *Problema dei mosaici della villa di Piazza Armerina*, in AA. VV., *Le mosaïque greco-romaine*, n. 2, Parigi 1975, p. 205 sgg.
- Carandini Andrea, *Storie dalla terra. Manuale dello scavo archeologico*, Bari 1981.
- Carandini Andrea, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino. Atlante (corpus delle strutture, dei pavimenti, e delle decorazioni parietali)*, Palermo 1982.
- Carbonara Giovanni, *Restauro del moderno e archeologia a Piazza Armerina, La sistemazione di Franco Minissi della Villa romana del Casale*, in "Paesaggio urbano", n. 1, 2006, pp. 30-39.
- Chiarandà Giovam Paolo, *Piazza città di Sicilia antica, nuova, sacra e nobile*, Messina 1754.
- Cracco Ruggini Luigi, *La Sicilia tra Roma e Bisanzio*, in AA. VV., *Storia della Sicilia*, n. 3, Napoli 1980.
- Crema Luigi, *L'architettura romana*, Torino 1959.
- Cultrera Giuseppe, *Scavi scoperte e restauri di monumenti antichi in Sicilia nel quinquennio 1931-1935*, in "Atti della Società italiana per il progresso delle scienze", n. 2, fasc. 3, Roma 1936, p. 612 e sgg.
- Cultrera Giuseppe, *Sicilia, Piazza Armerina*, in "Notiziario di scavi scoperte, studi relativi all'impero romano", appendice a "BCAR", n. 68, Roma 1940, pp. 129-130.
- Dato Giuseppe (a cura di), *Da Beirut a Noto, Patrimonio archeologico e pianificazione urbanistica. Studi e ricerche nei paesi del Mediterraneo*, Cannitello 2005.
- De Miò Ernesto, *La Villa del Casale*, Catania 1984.
- De Pietra Pietro Giusto, *Bagni di giovinezze siciliane*, Palermo 1932.
- Dezzi Bardeschi Marco, *Dossier: salviamo Minissi a Piazza Armerina*, in "ANANKE", Alinea, n. 44, dicembre 2004, pp. 36-97.
- Di Vita Anna, *La villa di Piazza Armerina e l'arte musiva in Sicilia*, in "Kokalos", n. 18-19, 1972-1973, pp. 251-260.
- Dorigo Walter, *La pittura della tarda tetrarchia e il "bello stile" costantiniano nei mosaici dei maestri della Villa di Piazza Armerina*, in "Pittura tardo-romana", Milano 1966, p. 129 sgg.
- Dumbapin K., *The mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978.
- Dumbapin K., *The mosaics*, Oxford 1978.
- Egidio Franchino, *Piazza Armerina, cuore della Sicilia*, Palermo 1929.
- Frova Antonio, *L'arte di Roma e del Mondo romano*, Torino 1954.
- Gentili Gino Vinicio, *La villa del Casale di Piazza Armerina*, in "Atti del I congresso Nazionale di Archeologia Cristiana", Siracusa 1950, p. 171 sgg.
- Gentili Gino Vinicio, *Piazza Armerina. Grandiosa villa romana in contrada Casale*, in "NSA", Roma 1950, p. 291 sgg.
- Gentili Gino Vinicio, *Villa romana tarda al Casale*, in "Fasti archeologici", n. 5, 6103, Roma 1950.
- Gentili Gino Vinicio, *La villa romana di Piazza Armerina*, Itinerari dei musei e Monumenti d'Italia, n. 87, I ediz., Roma 1951.
- Gentili Gino Vinicio, *Scavi della Villa romana del Casale*, in "Fasti archeologici", n. 6, 4691, Roma 1951.
- Gentili Gino Vinicio, *I mosaici della villa romana del Casale di Piazza Armerina*, in "Bollettino d'Arte", n. 37, Roma 1952, p. 33 sgg.
- Gentili Gino Vinicio, *Scavi della villa del Casale*, in "Fasti archeologici", n. 8, 3689, Roma 1953.
- Gentili Gino Vinicio, *Villa romana in contrada Casale*, in "Fasti archeologici", n. 9, 4979, Roma 1954.
- Gentili Gino Vinicio, *Iconografie tetrarchiche nei mosaici della villa Erculea di Piazza Armerina*, in "La giara", n. 4, Agrigento 1955.
- Gentili Gino Vinicio, *Villa romana del Casale: scavi e consolidamenti di superfici musive*, in "Fasti archeologici", n. 10, 4798, Roma 1955.
- Gentili Gino Vinicio, *La villa imperiale di Piazza Armerina*, in "Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura", Palermo 1956, p. 246 sgg.
- Gentili Gino Vinicio, *Le gare del Circo nel mosaico di Piazza Armerina*, in "Bollettino d'Arte", n. 42, Roma 1957, p. 7 sgg.
- Gentili Gino Vinicio, *Architetture e mosaici della villa romana di Piazza Armerina*, in "Acta Congressus Madvigiani MDMLIV", n. I, Copenhagen, 1958, p. 397 sgg.
- Gentili Gino Vinicio, *La Villa Erculea di Piazza Armerina. I mosaici figurati*, Milano 1959.
- Gentili Gino Vinicio, *Mosaici di Piazza Armerina. Le scene di caccia*, Milano 1962.

- Gentili Gino Vinicio, voce *Piazza Armerina*, in “Enciclopedia dell’arte antica”, Roma 1965.
- Gentili Gino Vinicio, *Piazza Armerina. Le anonime città di Montagna di Marzo e di Monte Navone*, in “NSA”, n. 2, Roma 1969, p. 7 sgg.
- Gentili Gino Vinicio, *La villa imperiale di Piazza Armerina*, Roma 1971.
- Gentili Gino Vinicio, *Il mosaico della Lampadedomia nella Villa di Piazza Armerina*, in “Bollettino annuale dei musei ferraresi”, n. 5-6, Ferrara 1975-1976, p. 194 sgg.
- Gentili Gino Vinicio, *La villa romana di Piazza Armerina, palazzo Erculeo*, Fondazione Don Carlo, Osimo 1999, vol. I, pp. 17-27.
- Houel Jean, *Voyage pittoresque des isle de Sicile, de Lipari et de Malte*, Parigi 1782-87.
- Houel Jean, *Viaggio in Sicilia*, Palermo, 1999.
- Kahler H., *La villa di Massenzio a Piazza Armerina*, in “AAAM”, n. 4, Roma 1969, p. 41 sgg.
- L’Oranges Hans Peter, *E’ un palazzo di Massimiano Erculeo quello che gli scavi portano alla luce?*, in “SO”, n. 29, Roma 1952, p. 114 sgg.
- L’Oranges Hans Peter, *Il palazzo di Massimiliano Erculeo di Piazza Armerina*, in “Studi in onore di A. Calderoni e R. Pasibeni”, Milano 1956-1957.
- L’Oranges Hans Peter, *Nouvelle contribution à l’etude du palais Herculien de Piazza Armerina*, in “La mosaïque greco-romaine”, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi 1963, p. 305 sgg.
- L’Oranges Hans Peter, *Un sacrificio imperiale nei mosaici di Piazza Armerina*, in “Scritti di storia dell’arte in onore di E. Arslan”, Milano 1966, pp. 101 sgg.
- Laurenzi L., *Il palazzo di Piazza Armerina. I suoi mosaici e l’arte del tardo antico*, in “CCAB”, Ravenna 1962.
- Leanti Arcangelo, *Lo stato presente della Sicilia*, tomo I, Palermo, 1961, voce “Piazza”, p. 144.
- Li Gotti Angelo, *Note su Philosophiana e Calloniana alla luce dei nuovi ritrovamenti archeologici*, in “Archivio Storico per la Sicilia”, serie III, n. 7, Roma 1955, p. 241 sgg.
- Li Gotti Angelo, *Topografia antica del Casale presso Piazza Armerina*, in “Archivio Storico per la Sicilia Orientale”, Caltagirone, 1951.
- Ligotti Angelo, *Topografia antica del Casale presso Piazza Armerina*, in “Archivio Storico per la Sicilia Orientale”, Caltagirone 1964.
- Lugli G., *Contributo alla storia edilizia della villa romana di Piazza Armerina*, in “RIA”, n. 11-12, Roma 1963, p. 28 sgg.
- Greco Lucchina R., Settecasì S., *La Villa romana del Casale e la copertura di Franco Minissi: due architetture a rischio*, in “ANANKE”, n. 44 dicembre 2004, pp. 47-61.
- Manganaro G., *Aspetti pagani dei mosaici di Piazza Armerina*, in “Arch Class”, n. 11, Roma 1959, p. 241 sgg.
- Marrou H., *Recherches sur une mosaïque de Piazza Armerina*, in “CRAI”, Roma 1976, p. 249 sgg.
- Marrou H., *Sur deux mosaïques de la villa romaine de Piazza Armerina*, in “Cristiana Tempora”, Roma 1978, p. 253 sgg.
- Neuerburg B., *Some consideration on the architecture of the imperial Villa at Piazza Armerina*, in “Marsyas”, n. 8, 1954, p. 22 sgg.
- Nigrelli Ignazio, *Agrigento e Piazza Armerina, la malagestione del patrimonio culturale*, in “Italia nostra”, n. 354, Roma, gen.- feb. 1999, pp. 5-6.
- Nigrelli Ignazio, *Houel, Gela mediterranea e la Villa romana di Piazza Armerina*, in “Sicilia illustrata”, n. 1, Catania 1991, pp. 44-46.
- Nigrelli Ignazio, *Itinerari mediterranei. Marmi dell’antologia e maestranze africane nella Villa romana di Piazza Armerina*, estratto da “Filologia italiana”, anno VIII, n. 9, Ankara, 1976.
- Nigrelli Ignazio, *La Villa romana del Casale senza difese contro i vandali*, in “Italia nostra”, n. 354, Roma, gennaio - febbraio 1999, pp. 9.
- Nigrelli Ignazio, *Piazza Armerina città dei mosaici. Guida turistica illustrata*, Siracusa, 1972.
- Nigrelli Ignazio, *Piazza Armerina medievale. Note di vita sociale artistica e culturale dal XII al XV secolo*, Milano 1983.
- Nigrelli Ignazio, *Piazza Armerina. L’ambiente naturale, la storia, la vita economica e sociale*, Palermo 1989.
- Orienti Sandra, *Piazza Armerina: la villa del Casale*, Firenze 1977.
- Orsi Paolo, *Sicilia*, in “BCAR”, n. 58, Roma 1930, p. 142 sgg.
- Orsi Paolo, *Romanità e avanzi romani in Sicilia, Piazza Armerina*, in “Roma”, n. 12, Roma 1934, p. 255 e sgg.
- Pace Biagio, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, Volume I, IV, Dante Alighieri, Roma, 1898.
- Pace Biagio, *I mosaici di Piazza Armerina*, Gherardo Casini, Roma 1955.
- Pace Biagio, *Note su di una villa romana nei pressi di Piazza Armerina*, in “RAL”, n. 8, Roma 1951, p. 454 sgg.
- Pace Biagio, *Villa romana a Piazza Armerina*, in “Gnomon”, n. 23, p. 469 sgg.
- Paolo Chiaranda, *Piazza città di Sicilia antica nuova...del padre Gio: Paolo Chiaranda ...in Messina per gli eredi di Pietro Brea*, Enna 1654.
- Pappalardo L., *Le recenti scoperte in contrada Casale presso Piazza Armerina*, Piazza Armerina 1881.

-
- Pensabene Patrizio, *Dalla Villa romana all'insediamento medievale*, in "Kalos, Arte in Sicilia", anno XVI, n. 4, ottobre-dicembre 2004, pp. 9-11.
- Piazza Filippo, *Intus... Gelenses, Saggio di studi geografici*, Catania 1929.
- Ragona Antonino, *Il proprietario della Villa romana di Piazza Armerina*, Caltagirone 1962.
- Ragona Antonino, *Un sicuro punto di partenza per la datazione dei Mosaici della Villa di Piazza Armerina*, Palermo 1961.
- Ragona Antonio, *L'obelisco di Costanzo II e la datazione dei mosaici di Piazza Armerina*, Caltagirone 1966.
- Rinaldi Maria Luisa, *Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", n. XIII-XIV, Roma, 1964.
- Rizza Giovanni, *La Villa romana del Casale*, in Atti della IV Riunione scientifica della scuola di perfezionamento in Archeologia classica dell'Università di Catania, Istituto di Archeologia, Catania 1983.
- Roccella Alceste (Isp. dei monumenti), *Osservazioni sui ruderi esistenti nella contrada Casale*, Piazza Armerina 1882.
- Roccella Calarco Rosario, *Cronistoria degli scavi del Casale*, in "L'idea nostra", anno IX, nn.6-7, 22 maggio 1954.
- Roccella Calarco Rosario, *Dai sicani ai Normanni (appunti sull'antica vita della Sicilia nella zona influenzata dal fiume Gela)*, Piazza Armerina 1954.
- Rubbino Gaetano, *Un itinerario bibliografico. La Villa romana del Casale tra storia racconto e cronaca*, Palermo 2004.
- Santopuoli Nicola, *Il restauro della Villa Romana del Casale di Piazza Armerina, struttura e aggiornamento tecnologico*, in "Paesaggio urbano", n. 1, 2006, pp. 40-45.
- Settis S., Frugoni, C., *Il grifone e la tigre nella "grande caccia" di Piazza Armerina*, in "CArch", Roma 1975, p. 21 sgg.
- Settis S., *Nuove ricerche sulla villa di Piazza Armerina*, Roma 1975.
- Settis S., *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, in "Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité", n. 87, LXXXVII, Roma 1975, pp. 873-994.
- Stanley Price N.P., *The Roman Villa at Piazza Armerina in Sicily*, in "The Conservation of archeological sites in the Mediterranean Region", Proceedings of the International Conference The Getty Conservation Institute, J. P. Getty Museum, maggio 1995, Los Angeles 1997, p. 65 sgg.
- Stucchi Sandro, *Architettura Cirenaica*, Roma, 1975.
- Villari Litterio, *Ibla..., la Villa Romana di Piazza Armerina*, Roma, 1985.
- Villari Litterio, *L'antichissima città di Ibla Erea nei ritrovamenti della Villa Romana di Piazza Armerina*, Grottaferrata 1960.
- Villari Litterio, *Sui siti delle ibla*, Roma 1987.
- Voza Giuseppe, *Mosaici della villa del Tellaro*, in "Archivio Storico per la Sicilia Orientale", Napoli 1974, p. 175 sgg.
- Ward Perkins, *Storia della città di Piazza Armerina*, Piacenza, 1980.
- Wilson Roger John Anthony, *Piazza Armerina*, Londra 1983.

1958-1961
Quartiere ellenistico - romano di Agrigento:
la sistemazione dello scavo e della zona archeologica

Gli scavi condotti dalla Soprintendenza alle Antichità di Agrigento

In un'area pianeggiante, adiacente al complesso di San Nicola, delimitata a sud da una leggera depressione al cui margine si innalza il crinale dominato dai Templi di Giunone, della Concordia e di Giove Olimpico, gli scavi archeologici ripresi a partire dal 1953 dal Soprintendente Pietro Griffo, hanno riportato alla luce un ampio tratto di tessuto urbano appartenente all'insediamento dell'antica Akragas, che interessa una superficie di circa un ettaro e mezzo. Tale antico insediamento venne denominato Quartiere ellenistico-romano dal Soprintendente Griffo, il quale racconta che: «*dopo avere avviato la campagna di scavi diedi la responsabilità dei lavori a Ernesto De Miro. (...) Gli scavi sulla Collina dei Templi e del Quartiere ellenistico-romano avevano contribuito a ridefinire la configurazione urbanistica dell'antico abitato, organizzato in un rigoroso schema ad elementi ortogonali*»¹.

Sovrapposto al precedente impianto della seconda metà del VI sec. a. C., il quartiere ellenistico-romano riflette infatti il rigoroso schema ippodameo in cui *plateiai* e *stenopoí* (vie principali e secondarie) si incrociano ortogonalmente fino a costituire una fitta trama di isolati regolari, a loro volta bipartiti mediante stretti *ambitus* centrali (strette intercapedini divisorie tra gli edifici). La struttura dell'insediamento viene così descritta da Griffo: «*nell'area scavata si distendono quattro lunghi cardines (orientamento nord-sud) fra loro paralleli, larghi ciascuno circa 4 metri e distanti l'un l'altro circa 30 metri. Tutti i cardines sboccano sull'odierna Strada Nazionale che non vi è dubbio che ricalchi in questo punto esattamente il percorso di un antico decumanus (orientamento est-ovest), quello che doveva mettere in comunicazione anche allora la città antica con la collina dei Templi, largo oltre 10 metri, pavimentato in opus spicatum in mattoni di cotto come risulta dai frammenti superstiti ritrovati*»².

In un arco cronologico piuttosto ampio, individuato mediante ricerche di tipo stratigrafico, che va dalla fine del IV sec. a.C. alla tarda età romana, le ricche *domus* urbane occupanti tre isolati scanditi da quattro *stenopoí* subirono continue trasformazioni, mantenendo la tipologia ellenistica con ampio peristilio e ambienti adiacenti oppure modificandola nella tipologia italica con atrio a colonne, assumendo in qualche caso una tipologia mista con atrio, *tablinum*, *alae*, peristilio.

Caratteristica delle *domus*, che rimane costante nel tempo, è il loro essere state realizzate tutte in blocchi di calcarenite: «*strutturalmente sono costruite nella tradizione edilizia del luogo in blocchi di pietra arenaria come i templi e le altre fabbriche della piena età greca, ignorano assolutamente l'uso dei laterizi e il conglomerato dell'architettura romana*»³. Alcune delle abitazioni rinvenute sono di 'tipo pompeiano', poiché presentano un atrio con compluvio e il peristilio a ridosso del *tablinum*, altre presentano lunghi corridoi atti a separare le stanze maggiori dall'atrio e dalle camere minori, altre ancora conservano l'antico peristilio ellenistico; su uno dei *cardines* è presente una *taberna*, riconoscibile dal caratteristico banco di vendita⁴.

All'impianto ellenistico più antico, sorto a sua volta su un preesistente insediamento, si è infatti sovrapposto, con piena continuità insediativa, il quartiere romano, che ha in molti casi riutilizzato le strutture abitative di età ellenistica, caratterizzate dalla presenza di un ampio peristilio, ampliandole e dotandole di atrio, deambulatorio, pavimenti a mosaico, decorazioni parietali in stucco o con affreschi alle pareti. La prosperità di cui Agrigento dovette godere in questo particolare periodo, è leggibile infatti non solo nelle ricercate tipologie abitative, destinate ad un ceto certamente elitario, ma soprattutto nella diffusa presenza di pareti affrescate (I-II stile) e nelle ricche pavimentazioni musive di alcuni ambienti delle abitazioni. Gli eleganti mosaici, i cui particolari disegni, geometrici, fitomorfi o zoomorfi, hanno determinato il nome delle dimore, sono diversi sia per tecnica sia per stile: si va dai tipi più semplici in *opus signinum* o

tessellatum (in coccio pesto con inserzione di tessere in marmo, come l'emblema proveniente dalla Casa della Gazzella) d'epoca ellenistica, sino ai complessi geometrici ed alle rappresentazioni fitomorfe e zoomorfe (case "del Mosaico a rombi", "delle Afroditi", "delle svastiche", "del Maestro astrattista") dei primi tre secoli dell'Impero romano: *«particolarmente bello ed interessante (nella casa presso l'angolo nord-ovest della zona di scavo) un piccolo emblema in minutissimo opus vermiculatum, raffigurante in un paesaggio silvestre un cervo che si disseta alla fonte»*⁵. Probabilmente dotate di un secondo piano, le abitazioni erano anche servite da un accurato e complesso sistema che presiedeva alla regolamentazione dell'utilizzo delle acque piovane mediante varie cisterne e comprendeva le tubature per il riscaldamento e le infrastrutture della rete fognaria.

Secondo Griffo questo sistema di impianti tecnologici era stato realizzato in epoca romana, esso *«assicurava l'approvvigionamento idrico, mediante canalette (sia nelle singole case che al di sotto delle strade) quali in Sicilia si trovano anche a Solunto, mentre fanno difetto nell'organizzazione di città come Pompei»*⁶.

Lavori di consolidamento e restauro dei manufatti del Quartiere ellenistico - romano.

Il Soprintendente Pietro Griffo, dopo aver affidato la conduzione degli scavi all'archeologo Ernesto de Miro, si dedicò alla stesura del "progetto per i lavori di consolidamento e restauro dei manufatti antichi messi in luce negli scavi del Quartiere ellenistico-romano di Agrigento". Progetto di restauro per il quale si avvalese della collaborazione del personale dell'ufficio della suddetta Soprintendenza alle Antichità. I lavori di restauro verranno eseguiti in amministrazione diretta: *«poiché tali lavori, per il loro carattere di estrema delicatezza, non è possibile – senza grave pregiudizio ai lavori medesimi – dare in appalto ad imprese, ma debbono eseguirsi in amministrazione diretta sotto l'assidua vigilanza di tecnici specializzati»*⁷. I fondi richiesti alla Cassa per il Mezzogiorno ammontavano a tre milioni di lire ed essi andavano ad aggiungersi al finanziamento già stanziato nel 1953 per la campagna di scavo che aveva portato alla luce le strutture dell'insediamento. Nonostante tale finanziamento si fosse esaurito nell'estate del 1955, nella relazione del 1956 Griffo sottolinea come *«restano da consolidare e restaurare le murature delle case messe in luce, da staccare e successivamente ricollocare tre dei maggiori mosaici tra cui quello contenente l'emblema figurato con il cervo alla fonte, da risollevarle le colonne e le trabeazioni di alcuni atrii, la cui ricomposizione si presenta come cosa sommariamente utile per dare al nostro scavo effetti di maggiore attrazione, quali la valorizzazione turistica a buon diritto reclama»*⁸.

Comincia a farsi strada dalla fine degli anni Cinquanta, in aggiunta all'esigenza di scavare e far conoscere i beni storico artistici, la necessità di incrementare l'afflusso turistico, per cui il patrimonio monumentale doveva essere restaurato ma allo stesso tempo valorizzato, garantendo un ritorno economico proveniente dell'incremento del flusso turistico; con questa finalità a partire dagli anni Sessanta, uno dei principali Enti finanziatori degli interventi di restauro e musealizzazione sarà proprio l'Assessorato Regionale per il Turismo della Regione Sicilia.

Il restauro di cui scrive Griffo nella sua relazione, prevedeva che le esigenze del cantiere e dei materiali necessari a piè d'opera, potessero variare giorno per giorno: è evidente l'assoluta mancanza di senso pratico che invece contraddistingue un buon architetto che ha maggiore dimestichezza con computi metrici e stime dei lavori. Il preventivo di spesa prevede quantità molto approssimate di materiali necessari (cemento, calce, ghiaia e sabbia, gesso, ferro, legname) e la presenza, variabile in quantità e diverse qualifiche, di manodopera specializzata. Griffo prevede che i mosaicisti vengano fatti venire da Piazza Armerina dove Gino Vinicio Gentili aveva già quasi ultimato il restauro dei mosaici della Villa del Casale.

Dal verbale di collaudo apprendiamo che la delibera di approvazione della Cassa per il Mezzogiorno arrivò in data 7 marzo 1956 e i lavori, il cui direttore fu il Soprintendente Pietro Griffo, iniziarono il 2 maggio 1956 e si protrassero per 4 mesi. L'ultimazione avvenne il 31 agosto 1956. I lavori eseguiti sono consistiti in opere di: *«consolidamento e restauro di muri delle case messe in luce; anastilosi di colonne e trabeazioni di alcuni atrii; fissaggio degli intonaci; asportazione, ricostruzione e restauro di mosaici a pavimento; formazione di canalette di scolo dell'acqua piovana»*⁹.

In particolare i lavori eseguiti nelle singole case sono stati:

«- Casa del portico: sollevamento, ricostruzione e restauro di 5 colonne del portico e del soprastante architrave. Tre delle suddette colonne sono state ricostruite in conglomerato cementizio armato;

- Casa dell'Atrio in Antis: rialzamento e restauro di n. 2 colonne;

- Casa del maestro astrattista: ricostruzione di quattro grandi mosaici a pavimento (...). I mosaici suddetti, previa asportazione dalla sede primitiva, sono stati ricostituiti su una soletta in conglomerato cementizio armato, dello spessore medio di 15 cm, previa interposizione di uno strato di sabbia;

- Casa della Gazzella: restauro in sito di mosaici mediante formazione di orlature di cemento, alzamento e restauro di n. 2 colonne, ricostruzione di due grandi mosaici a pavimento su soletta in cemento armato e strato di sabbia, fissaggio di intonaci eseguito mediante penetrazione di malta di cemento e formazione di cornice protettiva di cemento lungo i bordi. Nella stessa Casa sono state eseguite sottomurazioni in mattoni, in opera con malta cementizia, muratura a scuci cucì con mattoni e murature di conci nelle pareti dei vani dove sono i mosaici;

- Casa delle svastiche: restauro in situ di mosaici a pavimento;

- Casa del cripto – portico: alzamento di n. 3 colonne del portico;

- Casa del peristilio: alzamento di n. 2 colonne del portico e costruzione di n. 3 transenne in legno tra le colonne.

Dalle verificazioni, riscontri e saggi effettuati si è potuto rilevare che le opere sono state eseguite secondo le previsioni, con buoni materiali, idonei magisteri, a regola d'arte e si trovano in buono stato di manutenzione e conservazione»¹⁰.

Il progetto per la protezione musealizzazione del Quartiere ellenistico - romano realizzato dall'architetto - museografo Franco Minissi (1957-1960)

L'obiettivo della valorizzazione turistica del sito archeologico veniva a quel tempo annoverato tra le priorità da parte del Soprintendente Pietro Griffo. Nel tentativo di ripristinare l'aspetto originario dell'insediamento, egli aveva fatto sistemare a verde i bordi del viale di accesso allo scavo, inserendovi fiori e piante ornamentali, aveva fatto costruire una casa per il custode vicino all'ingresso e *«perché il visitatore possa aver chiaro il significato ed il valore dello scavo, dentro una bacheca metallica opportunamente messa in vista sono esposte planimetrie e rilievi accompagnate da didascalie illustrative»*¹¹. Contemporaneamente Griffo incarica l'architetto Franco Minissi della realizzazione della protezione delle *domus* al cui interno si trovavano i pavimenti a mosaico e della musealizzazione del sito archeologico, in modo da consentirne la fruizione al pubblico sia diurna che notturna.

Minissi elabora un progetto, approvato e finanziato dalla Cassa per il Mezzogiorno nel 1957, e realizza le opere di protezione per i mosaici all'interno delle *domus*. Il finanziamento concesso a quel tempo dalla Cassa per il Mezzogiorno, scrive Minissi in una successiva relazione, *«non permise di risolvere totalmente il problema. Ci si limitò a realizzare le opere più urgenti e che garantissero un minimo indispensabile di protezione dagli agenti atmosferici»*¹². Minissi dunque progetta e mette in opera le strutture metalliche portanti e la copertura superiore dei singoli padiglioni, che viene realizzata in lastre di *perspex* ondulato, ma non può provvedere

alle chiusure laterali dei vari ambienti ed al sistema per la fruizione al pubblico delle varie *domus* del Quartiere ellenistico – romano.

Successivamente Griffo invia una ulteriore richiesta di finanziamento alla Cassa per il Mezzogiorno che, anche grazie all'interessamento dell'Assessorato al Turismo della Regione Sicilia, concede nel 1959 lo stanziamento di oltre 29 milioni di lire per l'esproprio del terreno ai margini della zona scavata e la valorizzazione del complesso. Inoltre Minissi realizza la cancellata in ferro verniciato che andava a sostituire quella realizzata nel 1946 con paletti di castagno e fil di ferro, il completamento delle opere di protezione dei mosaici e la sistemazione dell'illuminazione notturna, replicando il lavoro già realizzato per la Collina dei Templi di Agrigento nel 1957 con la collaborazione dell'ingegner Roberto Fischer di Roma.

Come Minissi, anche Griffo è fortemente convinto dell'importanza della conservazione in sito di tutto ciò che, affreschi, mosaici, pitture parietali, ecc, appartiene alla *facies* architettonica dei manufatti archeologici «*alla terra che va scavata faticosamente con piccone, e spesso con arnesi più piccoli, dopo un abbondante trattamento con acqua per cui si fa più morbida, sono strettamente conglomerati quasi sempre piccoli manufatti archeologici, come pezzi di decorazione parietale dipinta, stucchi, che impongono la massima attenzione ed una particolare lentezza per il recupero, il quale ovviamente deve essere integrale e quanto meno possibile pregiudizievole alla possibilità del loro restauro e conservazione in situ*»¹³.

Griffo quindi prevede il restauro e la conservazione nel sito archeologico del quartiere ellenistico - romano, sia per i manufatti monumentali, sia per gli oggetti minuti (ovvero stucchi, decorazioni parietali, suppellettili). Laddove non ci saranno le condizioni atte a garantire la permanenza nel sito del loro rinvenimento, si prevede che vengano inviati al costruendo Museo Nazionale Archeologico. Museo che dal 1954 era in fase di realizzazione presso il sito di San Nicola e vedeva impegnati Griffo per l'ordinamento del materiale archeologico e Franco Minissi nelle opere di restauro e sistemazione del sito, sulla base di un progetto di musealizzazione che aveva ottenuto l'approvazione di De Angelis d'Ossat e del Consiglio Superiore.

Con il nuovo finanziamento per la sistemazione del Quartiere ellenistico – romano, Minissi progetta e realizza le chiusure laterali delle strutture protettive già realizzate con «*pannelli di perspex opportunamente sagomati e trasparenti alla luce, in maniera da assicurare un perfetto isolamento dall'esterno e quindi la certezza di una assoluta conservazione; lungo le superfici da cui i mosaici risultano meglio visibili, invece che pareti in perspex sono state poste pareti in cristallo perfettamente trasparenti ed apribili. Sono state inoltre costruite passerelle pedonali metalliche per il facile transito del pubblico, al di sopra delle murature antiche restaurate e consolidate, fino ai mosaici*»¹⁴. E' immediatamente possibile leggere in questo progetto e nella successiva realizzazione (1960), la replica di tutti i principi e criteri progettuali che caratterizzano le strutture per la protezione e fruizione del sito della Villa romana del Casale, i cui primi due lotti (1957-1960) erano già stati ultimati a quel tempo. La differenza sostanziale, ferma restando l'idea condivisa della conservazione *in situ* per la fruizione al pubblico, senza che sia avvenuta per questo alcuna decontestualizzazione del manufatto storico-artistico, consiste nel fatto che mentre nel caso della Villa romana del Casale il percorso museale si snodava all'interno del complesso architettonico, dentro i padiglioni che suggerivano soltanto l'antica volumetria del complesso della villa romana, i padiglioni trasparenti realizzati per il Quartiere ellenistico - romano si limitano a proteggere quegli ambienti che presentano ancora il pavimento a mosaico. In questi padiglioni non si può entrare, per cui i mosaici si possono vedere solo dall'esterno, come se fossero conservati all'interno delle teche di un museo, in modo da garantire le condizioni termigrometriche per la loro conservazione e protezione dagli agenti atmosferici. In questo caso i padiglioni vengono collegati mediante passerelle metalliche che, ricalcando ancora una volta l'idea della visione aerea utilizzata a Piazza Armerina, creano un percorso museale che unisce solo le *domus* di maggiore importanza. Probabilmente la ristrettezza dei fondi a disposizione e la prosecuzione degli scavi nel tempo hanno impedito l'elaborazione di un progetto d'insieme esteso all'interno Quartiere ellenistico - romano.

La realizzazione dell'impianto d'illuminazione serale: il "museo fuori dal museo"

Come già era stato fatto nel 1957 per i Templi che dominano il crinale calcarenitico, grazie ai finanziamenti stanziati dalla Cassa per il Mezzogiorno, Griffo incarica ancora una volta l'architetto - museografo Franco Minissi di realizzare anche per il quartiere presso il complesso di S. Nicola, un impianto di illuminazione notturna, al fine di aumentare la suggestione notturna delle visite turistiche nella Valle dei Templi.

La realizzazione dell'impianto di illuminazione notturna del sito archeologico mirava a rendere possibili le visite notturne nella Valle dei Templi, sottolineando gli elementi più significativi del sito archeologico con opportuni accorgimenti tecnici sperimentati sul posto «*tale lavoro è stato oggetto di una lunga e scrupolosa serie di prove ed esperimenti che sono stati eseguiti sul posto caso per caso*»¹⁵ - Minissi fa realizzare questi esperimenti dalla ditta R.A.M.P.A. e dall'ingegner Roberto Fischer di Roma - in modo da valorizzare «*la struttura urbanistica del complesso. Infatti, oltre ai padiglioni, ai mosaici ed ad alcune case in cui sono stati rinvenuti elementi architettonici di un certo rilievo (fusti di colonne, capitelli ed architravi), quello che maggiormente interessa è l'aspetto urbano dell'insieme, lo svolgersi della rete viaria e la formazione delle insule*»¹⁶.

L'illuminazione del sito è stata progettata da Minissi in modo da far emergere, con illuminazione diretta o controluce, le parti più interessanti delle *insule*, illuminare i pavimenti a mosaico, mentre il sistema stradale ippodameo doveva venire letto mediante il contrasto creato dagli elementi chiari su fondo scuro (secondo quanto suggerito dalla *gestalt*, l'impianto dell'insediamento ellenistico - romano doveva venire letto attraverso il contrasto tra figura-luce e sfondo-buio) non essendo dunque direttamente illuminato.

Minissi nella sua relazione descrive accuratamente questo impianto, sottolineando come ogni singolo elemento illuminante sia stato progettato e sperimentato adattandolo alla peculiarità del manufatto di cui doveva consentire la visione il più possibile ottimale:

«- 1. *Le insule sono state illuminate mediante luci stagne, a capsula ovale con rete metallica di protezione. Le luci sono orientate ed opportunamente schermate in modo da non offendere mai la vista per abbagliamento ed hanno lampade ad incandescenza da 200, 100 e da 50 Watt, variamente composte onde ottenere i massimi effetti di dosatura dell'intensità luminosa;*

- 2. *I pavimenti a mosaico protetti dalle coperture in perspex sono illuminati da speciali plafoniere, eseguite su apposito disegno e poste ad acconcia altezza sui pavimenti medesimi. Costruite in lamiera zincata, sono interamente verniciate di nero opaco; il che permette di ottenere in ogni caso la concentrazione della luce nell'ambito di un perfetto rettangolo (quello del pavimento contenente il mosaico), senza aloni di disturbo al di fuori del rispettivo perimetro*

- 3. *Gli elementi architettonici rialzati (colonne, capitelli, architravi) e i resti più significativi delle abitazioni sono illuminati con riflettori stagni di lega leggera, forniti di globi di vetro e lampade a proiettore fino a 300 Watt. Protetti da una gabbia, questi riflettori sono montati su supporti di ferro zincato murati nelle pareti e schermati a mezzo di visiere di alluminio, che hanno lo scopo di evitare l'abbagliamento per luce diretta. E' possibile orientarli, si che gli elementi da illuminare abbiano il più opportuno risalto, nel raggiungimento dei massimi effetti chiaroscurali che il sistema sia capace di consentire.*

- 4. *I cavi di alimentazione sono del tipo Biprene Pirelli, particolarmente indicato per questo genere di lavori, essendo molto flessibile e potendo così essere posato anche negli interstizi delle murature antiche. Al massimo rispetto di queste si è tenuto rigorosamente, con cura ed effetti pari a quelli che contrassegnarono anni fa l'impianto di illuminazione della Collina dei Templi.*

- 5. *Tutti i cavi sono posati sotto terra entro scavi profondi 40-50 cm, sopra un letto di sabbia, ricoperti di altro strato di sabbia e mattoni pieni, ed infine coperti con terra fino a superficie. (...) Altre volte si è dovuto porre sottotraccia, e ciò nei casi di attraversamenti di*

murature antiche, che non era possibile, o quantomeno opportuno, manomettere, per effetto di un'opera intesa a valorizzarle e non certamente a recargli offesa»¹⁷.

L'intervento condotto da Minissi nel Quartiere ellenistico – romano di Agrigento si basa sull'applicazione di modelli operativi già da lui sperimentati e applicati in altri siti archeologici (Villa romana del Casale, Villa romana di Terme Vigliatore): *«esempi nel campo degli interventi museografico restaurativi, che hanno poi costituito i vari tipi di modelli ai quali tale operatività ha fatto riferimento negli anni successivi, va intesa come riconoscimento, e quindi riproposizione, di una prassi operativa che pur se circoscritta in molti casi al tema specifico cui viene applicata, contiene validità non soltanto attuale ma estendibile a campi sempre più vasti della conservazione anche esterni al concetto di museo»¹⁸.* Minissi quindi mette a punto una metodologia che, basandosi su rigidi presupposti culturali, storico-critici e scientifici, viene declinata a seconda dei singoli casi per consentire la musealizzazione e la conservazione in situ delle preesistenze storico-artistiche. Naturalmente bisognerà creare le condizioni ambientali, termo igrometriche e luminose tali da consentirne la fruizione sia di giorno che di notte, come in un museo: *«se la luce naturale dovesse risultare dannosa ad un'opera pittorica non si dovrà chiudere quest'ultima in una stanza buia impedendone così la visione ma si dovrà ricorrere a tutte le risorse della scienza moderna per trovare la qualità della luce artificiale più idonea e assolutamente non dannosa; allo stesso modo il rischio della perdita dei reperti archeologici inamovibili, a causa dell'offesa degli agenti atmosferici, non deve indurre a rinterrarli bensì a studiare il più efficace sistema protettivo affinché essi possano restare visibili»¹⁹.*

NOTE

-
- ¹ P. Griffo, *I primordi di una Soprintendenza*, in “Antiqua”, anno XII, n. 1-2, febbraio-aprile 1987, p. 63.
- ² P. Griffo, *Agrigento. Guida ai monumenti ed agli scavi di Pietro Griffo*, Agrigento 1955, p. 35.
- ³ P. Griffo, *Agrigento...*, p. 36.
- ⁴ E. De Miro, *Il Quartiere ellenistico-romano di Agrigento*, in “Rendiconti dell’Accademia dei Lincei”, anno XX, 1957, p. 135 sgg.
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ P. Griffo, *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 9 gennaio 1956, ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 10.
- ⁸ P. Griffo, *Relazione 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 9 gennaio 1956, ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 10.
- ⁹ R. De Francesco, A. Vinti, *Relazione del verbale di visita e certificato di collaudo*, Enna 13 gennaio 1964, p. 5.
- ¹⁰ R. De Francesco, A. Vinti, *op. cit.*, p. 5.
- ¹¹ P. Griffo, 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, 10-20 novembre 1960, p. 5.
- ¹² F. Minissi, *Relazione per il completamento di protezione dei mosaici del Quartiere ellenistico-romano di Agrigento*, ACS, Fondo Arch. Minissi, Busta 10.
- ¹³ P. Griffo, F. Minissi, *op. cit.*, p. 6.
- ¹⁴ P. Griffo, F. Minissi, *op. cit.*, p. 8.
- ¹⁵ F. Minissi, *Relazione sull’impianto di illuminazione serale del Quartiere ellenistico romani in Agrigento*, Roma 1960, ACS, Fondo arch. Minissi, Busta 10.
- ¹⁶ F. Minissi, *op. cit.*, p. 9.
- ¹⁷ F. Minissi, *op. cit.*, p. 11.
- ¹⁸ F. Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma 1988, p. 10.
- ¹⁹ Ivi, p. 11.

1960-1963

Protezione e reintegrazione dell'immagine del Teatro greco di Eraclea Minoa

Il sito dell'antica Eraclea Minoa e la storia dell'insediamento della colonia greca

Il sito dell'antica Eraclea Minoa è localizzato all'estremità sud-occidentale di un altipiano costiero di calcare marnoso denominato Capobianco, localizzato sulla sinistra del fiume Halycos, l'odierno Platani, a metà strada tra Agrigento e Selinunte. Questo promontorio è frequentemente interessato da frane che ne hanno determinato il caratteristico profilo¹. L'antico insediamento di Eraclea Minoa si affacciava sul mare in posizione strategica, controllando il fiume, antica via naturale di penetrazione verso l'interno dell'isola ed il golfo di Capobianco. L'attuale strada di accesso al sito archeologico attraversa bianche "dune" di roccia (calcare marnoso caratterizzato da una forte presenza di gesso) modellate dal vento. Il limite nord del sito è configurato da un sistema di piccole alture marnoso - argillose, nella più orientale delle quali fu sistemato dai coloni greci il teatro di Eraclea.

La città di Minoa, la cui fondazione viene fatta risalire al VI sec. a.C., è indicata da Erodoto come colonia dei Selinuntini. La leggenda narra che il nome della città si deve al re cretese Minosse che avrebbe inseguito Dedalo fin in Sicilia per punirlo del fatto di aver aiutato Arianna e Teseo ad orientarsi nel labirinto. Minosse sarebbe stato ucciso proprio in questi luoghi dal re sicano Cocalo presso cui Dedalo si era rifugiato. Il regno di Cocalo era in effetti situato lungo le rive del fiume Platani con capitale Camico, oggi riconosciuta dagli archeologi in un insediamento su un rilievo affacciato sul fiume, nei pressi di Sant'Angelo Muxaro. Il nome di Eraclea è databile ad un successivo afflusso di alcuni spartani che alla fine del VI sec. a.C. giusero condotti da Eurileone il quale, per onorare il suo progenitore, sembra aver rinominato la città in Eraclea Minoa. Essendo una colonia di confine, venne contesa a lungo tra Selinunte e Agrigento, poi tra Greci e Cartaginesi e fu indipendente solo per brevi periodi di tempo². Passata nelle mani dei Romani nel III sec. a.C. tra le *civitates decumanae* (Cic. Verr. III, 103), venne coinvolta in una serie di guerre e poi abbandonata. Strabone non menziona Eraclea fra le città che, come Agrigento e Lilibeo, esistevano ancora ai suoi tempi sulla costa meridionale dell'isola.

L'abbandono della città coloniale avvenne verso la fine del I sec. a. C., ed in seguito a tale evento la località non accolse da allora alcun centro abitato, come suggeriscono il silenzio delle fonti e l'assenza di ceramica aretina negli scavi: infatti nel 1930, quando vennero realizzate le opere di bonifica agraria, la zona era preda di desolazione e di malaria³. L'area archeologica attiene l'antico insediamento urbano e quanto è stato portato alla luce si riferisce al periodo ellenistico, dal IV al I sec. a. C.. Il Fazello, che per primo identificò il sito, scriveva: «*il posto dell'antica Eraclea è tanto vago e grato d'aspetto, e pieno di cose accomodate al vivere umano, ch'io non posso fare a meno di meravigliarmi dell'abbandono e dispregio in cui lo tennero i re di Sicilia*»⁴.

I monumenti archeologici rinvenuti nel sito di Eraclea Minoa durante gli scavi del 1950

Ad eccezione una limitata ricerca condotta dall'archeologo Antonio Salinas nel 1907, solo a partire dagli anni Quaranta il sito di Eraclea Minoa venne interessato da sistematiche campagne di scavo da parte della Soprintendenza alle Antichità di Agrigento. Il Soprintendente di allora, l'archeologo Pietro Griffo, in seguito ad una visita presso le rovine di Eraclea Minoa, comunica in una nota al Ministero dell'Educazione Nazionale la sua intenzione di: «*intraprendere una campagna di scavi*» e anche di «*dare una opportuna sistemazione ad una zona di importanza archeologica che versa in uno stato di assoluto abbandono*»⁵. Egli alla fine del 1941 lamenta lo stato di abbandono in cui versa anche l'antico teatro solo parzialmente scavato, ma la cui forma era chiaramente riconoscibile nell'andamento del terreno: riteneva che

una cospicua campagna di scavi avrebbe contribuito alla rinascita ed alla valorizzazione del sito archeologico.

Dopo i saggi del Salinas⁶, il Caputo sottopose ad accurato esame gli avanzi del teatro: come suggerisce Biagio Pace⁷, nell'area della scena era stata costruita una mandra con materiale prelevato dai pochi residui della cavea, di cui adesso non rimane più traccia. Da testimonianze orali dirette raccolte dallo stesso Griffo, i contadini, allora proprietari del terreno, avevano intenzione di "adattare a colture" l'intera area del teatro e la collinetta adiacente in quanto: *«la sua natura di monumento, documentata quasi esclusivamente dalla forma caratteristica, sfugge al profano (...) la sua perdita o comunque la sua alterazione sarebbe dolorosa per la scienza e per il turismo di una categoria più raffinata di intenditori»*⁸.

Al fine di tutelare il sito e successivamente effettuare una campagna di scavi presso Eraclea Minoa, Griffo propone al Ministero dell'Educazione Nazionale l'acquisto della collina in cui si trovava il teatro, consistente in un'area di un ettaro di superficie, del costo di 5000 Lire, secondo la stima dell'Ufficio Tecnico Erariale di Agrigento. L'ispettore Pietro Romanelli, in data 6 novembre 1941, risponde: *«normalmente sarebbe stato sufficiente la notifica del terreno per evitare danni al monumento, se l'intenzione è quella di avviare una campagna di scavi allora è opportuno procedere all'acquisto»*⁹. Vengono quindi avviate le pratiche e in data 7 marzo 1942 il terreno diviene di proprietà demaniale; a causa della guerra che bloccherà le attività della Soprintendenza, bisognerà attendere fino al 1950 perché venga avviata la campagna di scavi sotto la guida dell'archeologo Pietro Griffo coadiuvato dal giovane collega Ernesto De Miro, che ne riferirà nei suoi scritti sul sito di Eraclea Minoa. A partire da quella data si succederanno sei brevi campagne di scavo finanziate dall'Assessorato Regionale alla Pubblica Istruzione.



2007. Eraclea Minoa. Immagini della scogliera in calcare marnoso di Capobianco sulla cui sommità si trova il sito archeologico. A destra una veduta del golfo di Capobianco dal sito archeologico di Eraclea Minoa.



2007. Eraclea Minoa. Veduta panoramica del settore nord-est della cinta muraria (foto da De Miro, 1958).

2007. Eraclea Minoa. Il baluardo all'estremità nord-est e la torre circolare (foto da De Miro, 1958).

2007. Eraclea Minoa. Le mura di nord-est con il basamento lapideo bugnato e i resti delle sovrastrutture in mattoni crudi (foto da De Miro, 1958).

Nel luglio del 1957 Griffo, in una relazione al Ministero della Pubblica Istruzione, scriverà a proposito dei risultati degli scavi condotti fino a quella data in località Capobianco, dichiarando la necessità di procedere alla notifica di altri terreni limitrofi a quello già acquistato per il prosieguo delle attività di scavo. A quella data erano stati messi in luce alcune centinaia di metri della cinta muraria (che al momento dello scavo si presentavano in buone condizioni permettendo di ricostruire l'estensione della colonia greca in età ellenistica), il teatro ellenistico e una vasta area dell'abitato che era stata scavata con il metodo stratigrafico.

Lungo il limite nord-orientale della città vengono trovate dagli archeologi tre porte e otto postierle difese da altrettante torri quadrangolari, possenti baluardi dello spessore di 6 metri circa provvisti di due torrioni costruiti in "tecnica mista" isodoma, con un basamento in conci di calcare squadrati decorati a bugna e mattoni crudi nella parte superiore. Questo muro, insieme a quello di Capo Soprano, costituivano le uniche due testimonianze rimaste sul territorio siciliano¹⁰. Le mura che vengono scoperte nel settore nord-occidentale correvano quasi parallelamente al fiume Platani ed erano costituite da piccoli blocchi di gesso, talora cementati con fango; presentavano un'altezza modesta ed uno spessore variabile tra 2,25 e 2,50 metri¹¹. Dell'antica città tornano ancora alla luce resti di una parte consistente di un settore dell'abitato con due strati sovrapposti di case di età ellenistica e romano-repubblicana, oltre a numerose tombe appartenenti alle due necropoli. Il teatro, edificato secondo gli archeologi tra IV-III sec. a.C., (rimaneggiato nel III sec. a. C. e abbandonato tra il II-I sec. a. C., in seguito alla II guerra servile) sovrasta a nord, seguendo uno schema urbanistico di tipo ippodameo, la zona dell'abitato portata alla luce. Il *koilon* (la cavea), suddiviso in nove settori aperti verso sud in direzione del mare, come nei teatri di Atene e Siracusa, risulta scandito da 10 ordini di sedili realizzati con conci di "marna arenacea" e preceduti dai seggi della *proedria* che presentavano subito dopo lo scavo ancora distinguibili la spalliera ed i braccioli, mentre sono ricavate nella roccia la *praecinctio* e l'ambulacro perimetrale antistante: tra questi e il decimo gradino, mancando ogni traccia di blocchi, è possibile sia stata praticata una sistemazione a prato della restante platea. La forma del teatro consiste in un semicerchio nel quale sono state prolungate le due tangenti laterali alla circonferenza dell'orchestra: la circonferenza è tutta inscritta nei limiti della cavea di modo che la linea che unisce le estremità di questa è la tangente alla circonferenza stessa. La cavea, a cui si accede frontalmente mediante 4 gradini, è divisa in nove settori (*kerkides*) da otto scalette (*klimakes*).



1956. La cavea del teatro greco di Eraclea Minoa e i resti delle costruzioni edificate in seguito al suo abbandono così come apparivano dopo la campagna di scavi della Soprintendenza di Agrigento (da De Miro, 1958).



1956. Particolare di uno dei sedili della "proedria" come appariva dopo lo scavo archeologico (da De Miro, 1958).

Perfettamente conservati al momento dello scavo risultavano i muri di testata (analemmata), aventi un'altezza di 3,50 metri e realizzati con otto filari di conci di tufo marnoso messi in opera con buona struttura piramidale a gradoni discendenti all'esterno e a riseghe successive sul fronte. Non vi sono tracce di un edificio scenico in pietra, e pertanto è lecito pensare ad una costruzione lignea di tipo "flicico". Discretamente conservata risultava la gradinata inferiore i cui gradini, ricavati in un solo blocco, hanno la medesima conformazione pratica ed artistica che si riscontra in molti teatri greci, ovvero una parte incavata per i piedi dello spettatore retrostante ed una parte rialzata con cornice anteriore. Un ambulacro di servizio dell'ampiezza di 70 cm separa la gradinata dalla "proedria", formata da un ordine di banchi con schienale e braccioli confinanti con le scalette di accesso alla cavea. Tra l'orchestra vera e propria e l'anello di conci che delimita inferiormente il *koilon* è situato l'ambulacro o *euripo*, largo 1,25 m. Esso continuava in un condotto il cui sbocco si apriva nello spessore della cortina muraria che nel IV-III secolo a.C. venne a segnare il nuovo limite orientale dell'abitato. Nell'orchestra gli archeologi riconobbero due successivi livelli. Quello originario, costituito da un battuto marnoso sul piano di roccia spianata, il secondo sistemato su un insabbiamento di 0,40 m che dovette provocare il ricoprimento dell'anello di conci delimitante in basso il *koilon* e il riempimento dell'*euripo*¹².

L'intervento di consolidamento del teatro greco di Eraclea Minoa

Pietro Griffo, riferendo a proposito del manufatto recentemente scoperto, sottolineerà come nonostante il teatro greco fosse stato realizzato in età ellenistica, esso non fosse stato del tutto ricavato nella roccia, come nei teatri più antichi di Atene e Siracusa: «*scolpiti nella roccia sono soltanto la praecintio e l'ambulacro di divisione tra l'ima e la summa cavea, mentre la parte inferiore, in 10 ordini di gradini e i muri di testata o analemmata, furono costituiti in conci di tufo marnoso, accuratamente sagomati a dar forma ai sedili nel primo caso, con struttura elegantemente isodoma nel secondo caso*»¹³. Come spesso capitava per i problemi conservativi più complessi la Soprintendenza di Agrigento, tramite il Ministero, chiede la consulenza dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma per risolvere il problema del consolidamento del calcare marnoso costituente il teatro. Salvatore Liberti, chimico dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, chiamato dalla Soprintendenza alle antichità di Agrigento nel 1955 per effettuare dei saggi sul calcare marnoso di cui è costituita la cavea del teatro di Eraclea, inserisce tra le cause del disgregamento dei materiali lapidei la: «*perdita del legante naturale per sola azione chimica e successivamente solvente dell'acqua di umidità, il legante calcareo per infiltrazione di acque ricche di acido carbonico viene portato in soluzione di carbonato di calcio con la conseguente disgregazione della pietra. Il fenomeno è portato al massimo dall'azione dell'elettricità atmosferica, oltre a quella più insidiosa ancora del sottosuolo (correnti vaganti)*»¹⁴. Liberti nello studiare presso i laboratori i campioni prelevati in loco, accosta le proprietà del calcare marnoso di cui è costituita la cavea a quelle del gesso ricordando come: «*in alcuni punti, a contatto con l'acqua piovana i materiali gessosi formassero delle spesse melme nelle quali si affonda facilmente a causa della completa perdita di coesione*»¹⁵.

Il lavoro di consolidamento chimico venne eseguito dalla Soprintendenza alle Antichità di Agrigento e Caltanissetta nell'estate del 1955, sotto la direzione tecnica di Liberti¹⁶. Egli riferisce come in questo caso, viste le condizioni del materiale di cui era composto il teatro greco: «*fu necessario utilizzare dei copolimeri di resine acriliche e viniliche in solventi organici diluiti con xilolo che vennero applicati a spruzzo*»¹⁷. Tale prodotto, fornito per l'occasione dalla ditta Siquam di Genova, denominato "soluzione ancoraggio", univa le proprietà dei due diversi tipi di resine potenziandole, ottenendo quindi una: «*maggior forza collante ed una più spiccata impermeabilizzazione*»¹⁸. La difficoltà dell'intervento di consolidamento era dovuta alla varietà della composizione e dello stato di conservazione dei materiali costituenti il teatro. Infatti, scrive

Liberti nel suo rapporto: «ciò ha impedito di usare lo stesso trattamento per tutte le parti da consolidare, in quanto la situazione era aggravata dalla quasi totale perdita di compattezza e di coesione a causa del dilavamento progressivo da essi subito, con il conseguente passaggio in soluzione dei loro leganti naturali calcici o gessosi». La situazione che descrive il Liberti, all'indomani della campagna di scavi che aveva portato alla luce i resti della cavea era abbastanza disastrosa: «per il 60% circa della superficie totale le gradinate e gli unici sedili della prima fila, ovvero la *proedria*, rimasti ancora in piedi erano ridotti ad un ammasso incoerente di semplice terra sabbiosa, che impediva – ai primi tentativi - qualsiasi intervento proficuo di consolidamento»¹⁹.

Fin dall'inizio le condizioni ambientali in cui si doveva svolgere il lavoro di restauro si rivelarono proibitive: il vento asportava il materiale calcareo già disgregato, spargendolo su altre parti del teatro. La rimozione delle polveri comportava anche la rimozione del materiale sottostante, facilmente disgregabile. Si dovette prima di tutto procedere ad una pulitura per settori della polvere e dei detriti e immediatamente dopo all'applicazione della soluzione resinosa detta “ancoraggio Siquam” mediante una pistola a spruzzo azionata con un compressore: «soluzione questa già sperimentata più volte presso i laboratori di chimica dell'Istituto Centrale del Restauro a Roma e lì trasformata in modo da renderla più adatta al consolidamento delle pietre di antichi monumenti, togliendole la primitiva brillantezza e facendole acquistare una discreta opacizzazione, senza alterare la sua ben conosciuta trasparenza»²⁰.



I resti del teatro di Eraclea dopo gli scavi degli anni Cinquanta condotti da Pietro Griffo Soprintendente alle Antichità di Agrigento (da ANANKE, n. 44).



Il teatro greco di Eraclea durante i lavori di consolidamento svolti dall'ICR di Roma nel 1955 (da P. Griffo, in “L'architettura, cronache storia”, n. 130, Roma 1966, p. 76).

Per consolidare la *proedria* erano state necessarie quindici mani di soluzione “ancoraggio Siquam” per non perdere le parti che si presentavano: «in condizioni più o meno disperate. In molti punti si sono compiuti pazienti e minuziosi lavori di restauro, a pochi centimetri quadrati alla volta, poiché le parti terrose rifiutavano la soluzione qualora non fossero state preventivamente bagnate con i solventi adatti ad accogliere la sostanza consolidante»²¹. L'intervento non è quindi avvenuto in maniera superficiale ma si è protratto per parecchi mesi considerando i tempi di applicazione e di riposo del prodotto, fino alla saturazione della pietra. Durante i mesi di lavoro presso il sito, i tecnici dell'Istituto si resero conto che, a causa degli agenti atmosferici le parti del teatro più disgregate, benché consolidate, non avrebbero retto all'arrivo delle piogge. Alle spalliere della *proedria* vennero applicati: «*numerosi rinforzi*

metallici, consistenti in sbarrette sagomate di lega speciale di alluminio inossidabile, fissate nella gradinata, in basso, in blocchetti di cemento resi invisibili con applicazioni di stucco speciale impastato con detriti delle stesse pietre del teatro»²². Successivamente, a partire dalla *proedria* ed espandendo l'operazione a tutta la cavea, si è dato a spruzzo lo "strato barriera Siquam" per isolare i materiali già trattati con la soluzione di ancoraggio. Detto isolamento spesso 2 mm, era propedeutico all'applicazione a spruzzo di una soluzione di "protettivo plastico 01004 - Siquam", una pellicola protettiva e "trasparente" che doveva ricoprire la cavea, ma reversibile in quanto "pelabile" (Liberti) in ogni momento: «i tecnici della Soprintendenza sono stati messi in grado di poter operare una manutenzione costante dell'intervento lavorando con le stesse resine e in seguito si adopereranno nuove sostanze, specie i siliceni, già in fase di sperimentazione presso il nostro Istituto»²³.

Il restauro e la reintegrazione dell'immagine perduta del teatro di Eraclea Minoa

Dopo i ripetuti esperimenti di consolidamento e protezione, eseguiti sotto la guida dell'Istituto Centrale, dall'applicazione delle resine acriliche (fondo Coriarca) alle vernici protettive tipo "envelop" ed a quelle tipo "cement-plast", prodotti che avevano comunque impregnato fino alla saturazione la pietra, si decise di ricorrere: «per salvare alcune parti della "proedria", a restauri in cemento»²⁴. Pietro Griffo riconosceva qualche anno dopo che: «il tentativo precedentemente compiuto di rafforzare le strutture con resina acrilica e altri prodotti simili era fallito miseramente. Sembrava che non restasse altro dilemma che o abbandonare il teatro a rapida distruzione o ricoprirlo dopo averne preso accurati rilievi e fotografie (...) ma è lecito per un archeologo disinteressarsi di un antico monumento? e come si può d'altra parte rinterrarlo una volta che la cavea è stata liberata dal terrapieno che per secoli l'ha ricoperta?»²⁵. D'altra parte Griffo non riteneva corretta nemmeno l'ipotesi di ricostruire i sedili della cavea con lo stesso materiale, come avvenuto in alcuni restauri eseguiti in Grecia, nei quali più che di restauro egli ritiene che si debba parlare di rifacimento. Ad Eraclea la Soprintendenza, sulla scorta dei risultati positivi ottenuti nel caso delle mura di Capo Soprano, accoglie l'idea di realizzare una protezione capace di garantire l'assoluto isolamento dei materiali lapidei da ogni ulteriore offesa degli agenti atmosferici.

Il Soprintendente di Agrigento nel 1959 si rivolge all'amico Franco Minissi, conosciuto in occasione dei lavori di restauro delle mura timoleontee di Capo Soprano e a quel tempo impegnato in vari cantieri tra cui quello per il Museo Nazionale di Agrigento: l'incarico per l'elaborazione e realizzazione delle opere di copertura e sistemazione della cavea del teatro di Eraclea Minoa verrà affidato all'architetto Minissi dal Ministero della Pubblica Istruzione ed il cantiere verrà avviato nella primavera del 1960. Il "problema conservativo rappresentato dalla materia di cui è costituito il Teatro di Eraclea Minoa", riferisce Minissi nella sua relazione al progetto definitivo del 1960: «non è risolvibile solo con un intervento di restauro ma è necessario disporre di un perfetto apparato protettivo che isoli la marna arenacea fragilissima, ribelle a qualsiasi trattamento protettivo superficiale»²⁶. Il progetto da lui elaborato, approvato sia dalla Soprintendenza alle Antichità di Agrigento che dal Ministero della Pubblica Istruzione e realizzato tra il 1960 ed il 1963, prevedeva un involucro di materiale plastico che consentisse: «l'isolamento del monumento dalle offese del tempo mediante la copertura totale di esso, senza però la sovrapposizione di materiali opachi che occultassero o snaturassero la consistenza o lo stato del monumento stesso»²⁷.

Tale involucro che poggiava direttamente sulla cavea, si componeva di trafiletti di metacrilato di polimetile, ovvero "perspex" (dello spessore di 3,2 mm perfettamente incolore e trasparente) prodotto dalla ditta R.A.M.P.A. di Roma, concessionaria per l'Italia del brevetto della fabbrica I.C.I.. I profilati venivano sagomati, dimensionati e stampati singolarmente, per poi essere saldati *in loco*, in modo da seguire l'andamento dei resti del teatro greco dei quali era

stato eseguito un dettagliato rilievo. Questa sagoma appariva, subito dopo la messa in opera, come «un'ideale ricostruzione mentale»²⁸ delle geometrie originali del teatro, manifestando il suo essere solo un'«ipotesi critica»²⁹, una forma disegnata ed effimera che non solo consentiva la perfetta leggibilità del resto archeologico ma si prestava anche ad una sua fruizione non solo pratica ma soprattutto culturale da parte del pubblico. Minissi, avendo già sperimentato in più occasioni il *perspex*, nel 1960 decide di riproporlo per le sue caratteristiche ovvero: «la trasparenza che consente di non occultare nulla della consistenza dello stato attuale del monumento, la possibilità di modellarlo liberamente ricalcando, come in un disegno aereo, linee e profili prestabiliti, permettendo quella ricostruzione ideale per una facile lettura e comprensione del monumento»³⁰. Come quando: «al rilievo fotografico o grafico, in cui si riproduca fedelmente lo stato di un monumento sulla pagina di un libro, si sovrapponga, per intenderlo più compiutamente, una accurata integrazione lineare su carta lucida»³¹. Egli, che era solito progettare i particolari costruttivi al vero, anche in questo caso confida nella: «perfetta tenuta delle saldature mediante la “polimerizzazione” del materiale, nelle sovrapposizioni e negli appositi gocciolatoi che assicurano il deflusso superficiale sul materiale protettivo e quindi il perfetto isolamento da infiltrazioni di acqua o di vento»³². L'attenzione alla conservazione della materia storica e la previsione di come questa struttura protettiva avrebbe interagito con essa, tenendo conto delle caratteristiche del materiale e della sua dilatazione termica, viene inoltre garantita attraverso la: «camera d'aria che si forma tra le superfici del monumento e l'intradosso della copertura protettiva: camera d'aria che costituisce un isolamento termico al quale, una volta assicurata l'aerazione mediante prese d'aria protette, è affidato il compito della difesa delle pietre dal gelo»³³.

Nelle intenzioni di Minissi c'era il proposito che tale struttura seguisse i movimenti di dilatazione e contrazione dovuti all'alternarsi delle stagioni e dei cicli di sole-gelo, anche perché il materiale plastico, formato dalla resina termoindurente sottoposta a frequenti stress termici, poteva andare incontro a lesioni e rotture. Vengono inoltre ricostruite in cemento armato le scalette di accesso ai vari sedili e le estremità di ciascuno dei nove settori della *koilon* del teatro sia: «per ragioni tecnico-costruttive, sia per sottolineare maggiormente le forme originali». La ricostruzione in *perspex* dei sedili della *proedria* avverrà solo in un secondo momento: la parte superiore della *cavea* verrà sistemata a con un tappeto erboso, con andamento continuo rispetto a quello delle gradinate: «con possibilità di accesso mediante nuove scalette che saranno opportunamente differenziate da quelle antiche onde evitare possibili confusioni ed errori»³⁴. Dalla relazione al progetto apprendiamo inoltre che Minissi inserisce tra le scelte progettuali anche il «restauro o completamento degli “analemmata” e alcune demolizioni di sovrastrutture tarde, sempre al fine di una maggiore chiarezza per l'interpretazione del monumento». Il progetto che Minissi elabora per la protezione dei resti del teatro appartiene a quegli interventi che seguono l'idea di Brandi sul restauro preventivo in cui «l'istanza conservativa, quale esigenza scaturita dal giudizio storico critico di valore di una preesistenza, innesca per essa un processo di musealizzazione indipendentemente dal fatto che avvenga o no il suo trasferimento in un museo; all'interno di tale processo vanno garantiti, a seconda della natura di ciò che si conserva, vari livelli di utilizzazione culturale»³⁵. L'esperienza costituita dal restauro protettivo del Teatro Greco di Eraclea Minoa si basava sui seguenti concetti che: «le parti ricostruite, oltre a soddisfare l'esigenza di non occultare le parti originali del monumento, si differenziassero nettamente da esse nella materia e nel tempo, evitando qualsiasi confusione o errore interpretativo (...) inoltre la trasparenza del materiale tende idealmente a trasformare il restauro eseguito in una sovrapposizione grafica, realizzata nello spazio, dell'ipotesi integrativa o costruttiva del monumento (...) mantenendo l'opera di restauro sul piano teorico, evitando il falso di sovrastrutture definitive e incrementando la possibilità di nuovi studi e conseguenti nuove ipotesi e soluzioni di restauro»³⁶.

Riflessioni sul tema della riconfigurazione dell'immagine nell'intervento di restauro e protezione del teatro greco di Eraclea Minoa

Lo stretto rapporto che intercorre tra la conservazione dei beni archeologici e i metodi museografici per la loro conoscenza, comprensione e utilizzo sociale viene sottolineato da Minissi in più occasioni: «consultare un antico testo o un documento storico equivale alla possibilità di riconoscere il significato di un complesso archeologico e di godere della visione di un'opera d'arte attraverso il loro processo di musealizzazione»³⁷. Allo stesso tempo, considerando che ogni testimonianza archeologica presenta delle problematiche specifiche che vanno affrontate “caso per caso”, per i beni mobili vale l'idea di Cesare Brandi secondo cui il : «museo è quel luogo architettonico in cui si collocano le opere d'arte per essere godute per se stesse. Il raccordo spaziale tra queste opere e il luogo architettonico darà appunto la misura esatta della consapevolezza critica dell'epoca che quel luogo architettonico produce»³⁸.

Quando invece il processo di musealizzazione si realizza *in loco*, presso i siti archeologici creando un “museo fuori dal museo o un museo all'aperto” intorno alle preesistenze, si: «materializza come complesso di operazioni destinate a garantire la conservazione e la corretta conoscenza nella loro sede originaria, comunque e come la storia ce li ha trasmessi»³⁹. Dopo avere constatato con rammarico la insufficiente manutenzione ordinaria dei resti archeologici inamovibili, Minissi ritiene che troppo spesso non si faccia nulla per la reintegrazione dell'immagine originaria, procedimento didattico atto a: «far sì che si comprendano la sua forma, i contenuti, la funzione e le eventuali fasi di trasformazione, e quanto altro utile ad evidenziare nei manufatti tutte quelle caratteristiche atte a stimolare non solo l'interesse ma la fantasia dei visitatori per condurli, con l'immaginazione, ad una loro ipotetica ricostruzione»⁴⁰.

Partendo dalla “personalità museale” delle preesistenze, ovvero delle qualità possedute dai resti archeologici che suggeriscono esse stesse le scelte progettuali dell'intervento, nel caso di Eraclea è stato possibile realizzare un vero manto trasparente che, nelle intenzioni del progettista: «evitava operazioni non totalmente o perfettamente reversibili, ovvero rimovibili senza provocare alcun danno alle preesistenze, quando soluzioni diverse si presentassero più idonee o più corrette rispetto ad eventuali nuove esigenze di carattere scientifico o conservativo»⁴¹. L'involucro trasparente progettato da Minissi per il teatro di Eraclea consentiva di apprezzare il monumento in ogni sua parte a allo stesso tempo la corretta lettura storico-critica a partire dal presupposto che: «il rischio della perdita dei reperti archeologici inamovibili a causa dell'offesa degli agenti atmosferici non deve indurre a rinterrarli, bensì a studiare il più efficace sistema protettivo affinché essi possano restare visibili»⁴².

Ma a distanza di una decina d'anni, la mancata manutenzione ed eventuale sostituzione del materiale plastico che andava incontro a elevati stress termoigrometrici e quindi all'invecchiamento e all'opacizzazione, ha portato ad una progressiva riduzione tanto dell'efficacia della struttura nel consentire la visione del monumento al visitatore, quanto delle sue stesse capacità protettive finalizzate a prevenire i fenomeni di erosione e di polverizzazione della materia, a causa della violenza degli agenti atmosferici.

Nel momento stesso in cui venne meno la trasparenza dei profilati in *perspex*, vennero meno anche i presupposti del progetto di Minissi: l'opacizzazione aveva fatto sì che la resina divenisse una “materia solida”, quindi non più leggera ed effimera come un disegno aereo, che di fatto occultava alla vista i resti monumentali del teatro greco. Per di più all'interno della camera d'aria, a causa probabilmente della ridotta dimensione della camera d'aria e dell'insufficiente dimensionamento dei fori in essa praticati, si svilupparono piante infestanti, muschi, e quant'altro, in assenza quasi totale di interventi di manutenzione⁴³. L'indifferenza e l'incuria da parte di tutti gli organi competenti, e allo stesso modo quella della collettività, in questo caso è risultata più devastante del progressivo venir meno dell'efficacia protettiva dell'impalcato effimero di Minissi. La fiducia riposta dall'architetto Minissi nelle istituzioni locali che avevano voluto questo progetto per potere godere della vista del teatro greco venne completamente

tradita. Tutti sapevano, compreso lo stesso autore che questi materiali non sarebbero durati in eterno ma che dopo un paio di decenni si sarebbe dovuto sostituirli. Egli d'altra parte riteneva che la "reversibilità" dovesse essere un requisito fondamentale di un moderno intervento di restauro che non per questo dovevano avere minore qualità, in quanto espressione di un dato momento storico culturale.

Ogni intervento infatti non va considerato eterno ma passibile di revisioni e miglioramenti, laddove la ricerca scientifica e tecnologica trovi rimedi più efficaci per la conservazione della materia storica. La fragile materia costituita dal calcare marnoso possiamo dire che venne danneggiata più dall'inerzia degli organi preposti alla tutela che dall'intervento di Minissi. In quanto l'assenza di manutenzione e l'incuria in molti casi trasformano gli esiti di molti interventi di conservazione da positivi in distruttivi nei confronti del documento⁴⁴: lo stesso Minissi avrebbe voluto trovare negli anni successivi una soluzione alternativa per risolvere il problema della conservazione del teatro greco⁴⁵.

Resta comunque l'eccezionalità dell'idea progettuale e museografica, testimonianza del proprio tempo ed esempio di "restauro preventivo" culturalmente e teoricamente fondato. Resta l'indiscussa capacità di Minissi di realizzare un intervento che fosse allo stesso tempo critico e creativo nella realizzazione di un'immagine che si armonizzasse con la preesistenza e con il contesto: *«non interferendo con la realizzazione di volumi estranei in un ambiente caratterizzato da resti archeologici e dalla verginità della natura, consentendo l'osservazione da lontano della volumetria originale del teatro e da vicino dei materiali rinvenuti nello scavo»*⁴⁶.

Nel limitarsi a svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi dell'opera d'arte, senza che venisse compiuto un falso storico e ricostruendo l'unità potenziale perduta del teatro greco, considerando l'opera sempre come intero e mai come totale, Minissi ha sapientemente tradotto in realtà le idee sviluppate da Brandi, Philippot, Lemaire sulla reintegrazione della forma perduta ed il trattamento delle lacune, realizzando un intervento dal carattere "museografico" che si pone come intervento di restauro a pieno titolo. Infatti nel caso in cui le tracce formali superstiti consistano in pochi deboli frammenti, come per i resti del teatro greco, che possano facilmente perdersi o deteriorarsi, l'esigenza della conservazione richiederà che essi, come in una sistemazione "museografica", vengano inseriti in una nuova immagine che, rispettandoli come oggetti autonomi, li renda anche fruibili al vasto pubblico a partire da una profonda comprensione del sito che, proponendosi esso stesso come monumento danneggiato dalla scomparsa del monumento architettonico che vi si collocava, reclama per se l'intervento di restauro⁴⁷.

NOTE

-
- ¹ G. Schmiedt, *Applicazioni della fotografia aerea in ricerche estensive di topografia antica in Sicilia*, in "Kokalos", Agrigento 1957, pp. 25-32.
- ² E. De Miro, *Eraclea Minoa*, Soprintendenza alle antichità di Agrigento, Agrigento, 1958, p. 9.
- ³ P. Griffo, *Restauro del teatro di Eraclea Minoa*, in "L'architettura cronache e storia", n. 130, agosto 1966, Roma, p. 11.
- ⁴ T. Fazello, *De rebus siculis*, 1,6,2.
- ⁵ ACS, Ministero P. I., Dir. Gen. AA.BB.AA., Div. II, Busta 20, Scavi Agrigento.
- ⁶ A. Salinas, in "ASS", anno XXXII, p. 60.
- ⁷ G. Caputo, *Il teatro di Eraclea Minoa*, in "Dioniso. Bollettino dell'Istituto del Dramma Antico", n. 3, 1930, p. 86; B. Pace, *Arte e civiltà*, n. 2, 1935, p. 320.
- ⁸ 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.
- ⁹ ACS, Ministero P. I., Dir. Gen. AA. BB. AA., Divisione II, Busta 20, Scavi Agrigento.
- ¹⁰ Cfr. E. De Miro, *op. cit.*, p. 13.
- ¹¹ E. De Miro, *op. cit.*, p. 18.
- ¹² E. De Miro, *Eraclea Minoa, Campagne di scavo 1955-1957*, in "Notizie di scavi", Agrigento 1958, p. 26.
- ¹³ P. Griffo, *op. cit.*, p. 11.
- ¹⁴ S. Liberti, *Consolidamento dei materiali da costruzione di monumenti antichi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 21 – 22, Roma 1955, p. 50.
- ¹⁵ S. Liberti, *op. cit.*, p. 51.
- ¹⁶ A questi lavori di consolidamento e protezione parteciperanno anche i tecnici della Ditta Siquam tra cui l'ingegnere Walter Di Meo. S. Liberti, *op. cit.*, p. 66.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 62.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 63.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 64.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 65.
- ²¹ *Ibidem*, p. 65.
- ²² *Idem*
- ²³ *Ibidem*, p. 66.
- ²⁴ F. Minissi, *Relazione al progetto di sistemazione e restauro del teatro greco di Eraclea Minoa*, ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 7, p. 1.
- ²⁵ P. Griffo, *op. cit.*, p. 11.
- ²⁶ F. Minissi, *op. cit.*, p. 1
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ *A ben considerare non v'è altro modo di disturbar meno che si possa l'occhio dell'osservatore di quello di lasciar che le lacune si avvertano positivamente come tali; soltanto così l'occhio, che non è soltanto retina ma giudizio immediato, potrà astrarne senza sforzo, e restaurare, ma soltanto mentalmente, entro di sé ciò che manca, allacciando idealmente tra di loro le zone superstiti.* R. Longhi, *Restauri*, in "La critica d'arte", 1940, pp. 121-128.
- ²⁹ *Il compito del restauro è quello di rendere alla struttura estetica la chiarezza di lettura perduta (...) il restauro è sostanzialmente un'ipotesi critica, proposizione sempre modificabile, senza alterazione dell'originale, quando una critica più illuminata lo giudicherà necessario.* P. Philippot, *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", n. II, 1959, pp. 5-11.
- ³⁰ F. Minissi, *Relazione...*, p. 2.
- ³¹ Pietro Griffo, *op. cit.*, p. 12.
- ³² F. Minissi, *Relazione...*, p. 2.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ F. Minissi, *Relazione...*, p. 3.
- ³⁵ F. Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma 1988, p. 10.
- ³⁶ F. Minissi, *Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione di monumenti*, in "Il monumento per l'uomo", Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia 25-31 maggio 1964.
- ³⁷ F. Minissi, *Considerazioni introduttive sul tema*, in S. Ranellucci, *Strutture protettive e conservazione di siti archeologici*, Roma 1988, p. 9.
- ³⁸ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 128.
- ³⁹ F. Minissi, *op. cit.*, p. 10.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 12.
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 13.

⁴² F. Minissi, *Applicazione...*, p. 35.

⁴³ Manutenzione che nei primi anni veniva eseguita da tecnici mandati appositamente dal Ministero fino al 1979 (vedi paragrafo della Tesi sul “restauro del proprio restauro”). Successivamente, con il passaggio delle competenze in materia di valorizzazione e gestione del patrimonio culturale alla Regione Sicilia, dagli anni Ottanta iniziò di fatto un lento processo di abbandono sia del manufatto che della struttura protettiva con la conseguente loro rovina.

⁴⁴ F. Tomaselli, *Minoa: più che il tempo potè il restauro*, in “Il diario”, 5 marzo 1980.

⁴⁵ Vincenzo Cabianca, in occasione dei una tesi di laurea svolta presso la Facoltà di Architettura di Palermo nell’anno accademico 1995-1996, propone una soluzione per la conservazione dei fragili resti archeologici: «*la realizzazione di uno strato di sacrificio costituito da un impasto di malta di calce (grassello di calce, cocchiopesto e sabbia con pigmenti naturali) spesso almeno 5 cm, posto in modo da ricoprire l’intera struttura seguendo esattamente il profilo dei gradini. Tra la superficie di sacrificio e la gesso - arenite dei gradini verrà posto uno strato di argilla espansa a granulometria mista e fogli di carta giapponese. In questo modo la forma del teatro diverrà visibile nel suo status attuale, non occultata da alcun elemento estraneo ma protetta da una superficie rinnovabile, facilmente asportabile. L’eventuale completa rimozione non potrà provocare ulteriori danni alla materia archeologica grazie al naturale distacco facilitato dall’interposizione della velinatura tra la pietra e l’intonaco superficiale, lasciando riapparire se necessario, la pietra originaria*». in V. Lucia, *Il parco archeologico di Heraclea Minoa e della Valle del Platani, dal piano al progetto di restauro*, Tesi di laurea, relatori V. Cabianca, G. Cardamone, Palermo 1996.

⁴⁶ S. Ranellucci, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Roma 1988, pp. 124-125.

⁴⁷ C. Brandi, *op. cit.*, pp. 71-80; G. Carbonara, *La reintegrazione dell’immagine, problemi di restauro dei monumenti*, Roma 1976, pp. 152-155.

1961-1963

Progetto di sistemazione archeologica e di protezione dei mosaici della Villa romana di San Biagio Castoreale (Terme Vigliatore)

Storia dell'antico insediamento

L'insediamento di Terme Vigliatore sorge sulla costa tirrenica, in contrada San Biagio Castoreale a poca distanza da Messina, nei pressi della strada statale n. 113, che collega Palermo a Messina. L'attuale centro abitato si è sviluppato nel XIX secolo attorno a due nuclei di case coloniche, quelle di Terme e quelle di Vigliatore ricadenti entrambi nel comune di Castoreale, diventato comune autonomo solo dal 1966. Il toponimo deriva dalla sorgente di acque termali sulfuree nota sin dall'epoca dei romani come *Fons Veneris*, (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, I sec. a. C.). Altre fonti fanno risalire il nome della località all'antico "Fiume di Termini", citato con denominazioni diverse nelle varie epoche. Fiume che nella carta geografica della Sicilia del 1721 di Samuel Von Schmettau viene indicato con il nome di "Fiume degli Aranci", per il colore rosso delle sue acque. Per quanto riguarda la Fonte di Venere gli storici riferiscono che la regina di Trebisonda, città turca fondata in epoca bizantina, lasciò le sue terre per costruire un palazzo nelle vicinanze della sorgente. La Villa delle Romane, o villa delle Terme, in contrada San Biagio, sorse infatti nelle vicinanze dell'antica *Fons Veneris* da cui i proprietari riuscivano, tramite un sistema di canalizzazioni, a convogliare le acque negli ambienti termali. Mentre il toponimo "Vigliatore" deriva probabilmente dalla presenza nel XVI secolo di una torre di avvistamento eretta dal Vicerè spagnolo per proteggerne i litorali aperti dagli attacchi dei pirati turchi.

Dopo la colonizzazione greca protrattasi dal VIII al III secolo a. C., la Sicilia fu interessata dalla dominazione romana (III secolo a.C. - III secolo d.C.): a quel periodo appartengono molte ville disseminate sul territorio siciliano (Tellaro, Patti, Piazza Armerina, ecc), mentre la Villa di Terme Vigliatore costituisce un importante esempio di villa suburbana che raggiunse il suo massimo splendore in età imperiale (I-II secolo d.C.) anche se costruita sui resti di una villa preesistente (metà del I secolo a.C.).



1951-58. Luigi Bernabò Brea, Soprintendente alle Antichità di Siracusa, porta alla luce la villa romana in contrada San Biagio Castoreale (oggi Terme Vigliatore): i pavimenti musivi e in *opus sectile* si presentavano in buono stato di conservazione (foto da L. Bernabò Brea, *Attività della Soprintendenza in Sicilia*, in "Bollettino d'Arte", Roma 1966, p. 97).



2004. Foto aerea del sito archeologico della Villa romana di Terme Vigliatore tra la statale 113 e la ferrovia Palermo Messina. Attualmente l'area non è facilmente individuabile poiché assediata dall'edilizia dell'abitato (foto da Google Earth).

Sorta probabilmente nel sito di un antico insediamento preistorico e di un successivo insediamento greco, al centro di un grande latifondo, mantenne la sua vitalità fino a tutto il periodo tardo-romano con probabili riadattamenti in periodo normanno; gli scavi degli anni '50 hanno riportato alla luce ceramiche dell'età del ferro e tracce di insediamenti di età ellenistica (III-II secolo a.C.).

L'impianto della Villa romana, che viene identificata dagli archeologi come residenza privata¹, si sviluppa attorno ad un grande *peristylum* di forma quadrata di 18 metri di lato circondato dai resti di un portico con otto colonne in mattoni per ogni lato, delimitate da plutei in muratura edificati in epoca successiva. All'ingresso del *peristylum* si trova l'*impluvium* che a sua volta doveva essere collegato a un pozzo o una cisterna sotterranea. Al centro del cortile doveva probabilmente trovarsi un *viridarium*. L'ambiente più vasto della villa è il *tablinum*, sala quadrata di 10 metri di lato, con una nicchia statuaria sul fondo, posta sull'asse centrale del complesso, il cui accesso dal peristilio è segnato da due colonne. Il pavimento di questo ambiente, unico nella residenza, è stato realizzato in *opus sectile*: la parte centrale è costituita da formelle esagonali in marmo bianco, separate da una sottile striscia di tessere in marmo di colore nero e delimitata su tre lati da una fascia musiva con motivi geometrici. Dal *tablinum* si accede direttamente a tre ambienti: quello sulla destra mostra tracce di un affresco visibile per circa due metri. Nel corpo laterale, tra le terme e il peristilio, si trovano quattro stanze adibite a locali di soggiorno e pavimentate a mosaico. Altri ambienti nei quali è stato impiegato materiale di recupero, si trovano ad est, ad un livello più elevato di circa un metro.

Il complesso termale annesso alla Villa romana e situato nella parte meridionale, è sopraelevato e ad esso si accedeva mediante una scalinata in *opus latericium*: un sistema di canalizzazioni permetteva ai proprietari di far affluire le acque dalla sorgente ai locali delle terme che, viste le dimensioni ridotte, vengono considerate come complesso termale privato. Gli ambienti delle terme si compongono di tre vani intercomunicanti: il *frigidarium*, il *tepidarium* e il *calidarium*, quest'ultimo collegato alla fornace (*prae-furnium*) che serviva al riscaldamento dell'acqua. In periodo successivo (II sec. d. C.) furono aggiunti sul lato ovest altri locali termali: il vano con funzione di *frigidarium* e *apodyterium* divenne solo *apodyterium*, mentre venne costruito un nuovo *frigidarium* oltre il quale si aprivano due *tepidaria* e un *calidarium*. Il nuovo *frigidarium* presenta un pavimento a mosaico in bianco e nero raffigurante una scena di pesca; a fianco di esso venne realizzata una vasca semicircolare con pavimento marmoreo.

L'intervento di Franco Minissi per il restauro, la protezione e la musealizzazione dei mosaici della Villa romana di San Biagio Castoreale (Terme Vigliatore).

In seguito alla campagna di scavi condotta da Luigi Bernabò Brea che guidava la Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Orientale dal 1955 al 1960, venne portata alla luce la Villa romana in località San Biagio: «*In località San Biagio del Comune di Castoreale Bagni su un'area di proprietà demaniale sorgono i ruderi di una antica costruzione di tarda età repubblicana romana, noti per la ricchezza dei mosaici pavimentali e di interessanti resti di affreschi parietali*»².

Il complesso residenziale si presentava allo stato di rudere e inoltre le murature dei vari ambienti si presentavano fortemente dissestate, per cui Minissi scrive nella relazione di progetto: «*si è rivelata inoltre indispensabile una revisione e "ricucitura" delle murature che per l'azione degli agenti atmosferici hanno subito numerose lesioni*»³. Gli ambienti della Villa riportati alla luce, al momento della loro scoperta, presentavano una pavimentazione a mosaico per la gran parte ancora integra (anche migliore di quella della Villa romana di Piazza Armerina, forse poiché era stata realizzata su un terreno alluvionale) con motivi geometrici e figurati come nel caso del "Mosaico dei pescatori" nell'ambiente termale del *frigidarium*. Quindi si poneva l'esigenza della loro conservazione nel sito di appartenenza: «*la Soprintendenza alle Antichità di*

Siracusa con il progetto elaborato (approvato dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione e finanziato dalla Cassa per il Mezzogiorno) propone la protezione e la copertura degli ambienti costituenti la costruzione al fine di salvaguardare le ricchezze musive e consentirne l'agevole visione ai visitatori. Gli ambienti da proteggere sono cinque, dei quali uno con mosaico raffigurante scene di pescatori, un secondo nel "tablinio" con mosaico ad "opus sextile" e i rimanenti con mosaici a figure geometriche in bianco e nero»⁴.

Franco Minissi, tenendo conto delle forti analogie che questo sito presentava con quello di Piazza Armerina, sceglie di adoperare gli stessi criteri progettuali già studiati per la Villa romana del Casale, come egli stesso dichiara nella relazione del 20 novembre 1961: «*come vantaggiosamente realizzato per i mosaici di Piazza Armerina, le strutture di protezione saranno costituite da montanti in tubo di ferro ancorati con traversi, anch'essi in ferro, alle murature delimitanti gli ambienti, parzialmente rifatte. Tali montanti costituiranno un'esile struttura portante delle armature superiori, pure in profilati di ferro per l'appoggio del manto di copertura in laminati di materia plastica opportunamente stampati secondo le sagome di progetto*»⁵. In questo senso, adattando la struttura alle caratteristiche del sito, vengono riproposti anche nei grafici di progetto, gli stessi particolari costruttivi delle strutture protettive per la Villa romana del Casale. Per quest'ultima proprio in quel momento veniva portato a termine la realizzazione del II lotto di lavori, cosa che richiedeva la costante presenza di Minissi in Sicilia, visto che oltre che essere progettista egli era direttore dei lavori in questo ed in altri cantieri presso siti archeologici sull'Isola.

Per questo nuovo progetto dunque Minissi si basa sui lavori in corso a Piazza Armerina, anche per determinare i costi di realizzazione: «*i prezzi unitari per le forniture e pose in opera dei materiali da eseguire in economia sono stati desunti, per similitudine, dai prezzi di contratto per i lavori di Piazza Armerina, diminuiti per alcune categorie del 5% in considerazione del fatto che trattasi di lavori di più semplice esecuzione*»⁶.

Le murature dell'antica dimora romana presso la *Fons Veneris*, presentavano altezze variabili tra i 40 centimetri e il metro: Minissi sceglie di ricostruirle con materiale di recupero in leggero sottosquadro e su di esse realizza un sistema di copertura in ferro verniciato e *perspex* al fine di riproporre le volumetrie delle antiche coperture, senza però progettarne una ricostruzione con materiali tradizionali o mimetici che avrebbero potuto trarre in inganno ciascun visitatore. Per la protezione dei mosaici prevede ancora una volta delle coperture a doppia falda in tegole di polimetacrilato di metile (*perspex*), chiuse inferiormente con un controsoffitto in *ondulux*: «*il colore di tale materiale sarà di un leggero grigio-fumo in maniera che la luce da esso filtrante risulti, oltre che attenuata, perfettamente diffusa ed omogenea*». Questo accorgimento di creare un sistema di copertura composto da tetto a doppia falda e controsoffitto era funzionale a creare una camera d'aria che consentisse una ventilazione naturale; inoltre il *perspex*, trasparente all'esterno e leggermente colorato all'interno, rispondeva all'esigenza museografica di comportarsi come un filtro⁷ per il controllo della luce solare della quale schermava i raggi "dannosi" ovvero gli ultravioletti e diffondeva le restanti radiazioni luminose in modo da creare una luce uniforme per consentire una visione omogenea, e quindi ottimale, delle superfici musive.

Mirando alla funzionalità dell'intervento e forte dell'esperienza condotta presso la Villa del Casale, Minissi riteneva indispensabile la presenza del controsoffitto, poiché tale accorgimento collaborava a determinare la riuscita dell'intervento di "restauro preventivo", il cui scopo in questo caso era quello di proteggere gli apparati decorativi di grande valore storico artistico dall'azione degli agenti atmosferici e di realizzare le condizioni di benessere termoigrometrico e visivo migliori per la fruizione da parte dei visitatori. Anche in questo caso Minissi ritiene importante, trattandosi di un sito archeologico, far sì che l'intervento fosse in grado di valorizzare anche il rapporto con il contesto, in modo da non creare alcuna cesura visiva e tattile al rapporto interno - esterno: «*si verrà così a realizzare, in aggiunta alla difesa e*

protezione dei preziosi mosaici, anche un ambiente gradevole per la visione e il godimento degli stessi e della natura circostante»⁸.

Minissi non ripropone in questo caso il sistema delle passerelle aeree per la fruizione dei mosaici nei vari ambienti dell'abitazione ma piuttosto sceglie di "mettere in vetrina" i mosaici che si potranno vedere attraverso vetri di sicurezza posizionati in corrispondenza di ogni accesso dal peristilio, opportunamente distanziati dalla muratura. Data la ridotta dimensione degli ambienti e la presenza di mosaici geometrici, ciò che viene musealizzato non è solo il mosaico ma anche il vano di appartenenza che viene fruito come in una vetrina di un museo. La soluzione museografica adottata in questo caso rappresenta una variazione delle modalità con cui è possibile predisporre un museo intorno ad un sito archeologico: i mosaici verranno letti correttamente nel luogo in cui sono stati trovati, sempre senza calpestarli evitando che nel tempo se ne determini l'alterazione e la perdita.

In realtà questa soluzione, rispetto a quella adottata per la Villa romana del Casale, è ancora più conservativa perché riduce ulteriormente fino ad annullare l'interazione meccanica e fisica (variazione di temperatura e umidità relativa) tra opera d'arte e utente, riducendo la percezione al solo contatto visivo. Solo la zona delle terme è fruibile con delle passerelle sopraelevate in legno e metallo che hanno però un carattere di provvisorietà, in quanto realizzate con elementi tubolari in ferro e tavolato ligneo. Ciò fa ipotizzare che questo progetto sia rimasto incompiuto in alcune parti, forse anche a causa dell'esiguità dei fondi messi a disposizione dalla Cassa per il Mezzogiorno: «*complessivamente l'importo di progetto ammonta a Lire 19,993,820 suddiviso nella maniera seguente: a) lavori e fornitura in economia⁹ Lire 15.543.820; b) per esproprio Lire 1.550.000; c) imprevisti Lire 200.000; d) spese generali e tecniche di progettazione, direzione lavori, contabilità ed assistenza, e spese dell'Ente 16% circa , Lire 2.700.000»¹⁰.*

NOTE

¹ L. Bernabò Brea, *Attività della Soprintendenza in Sicilia*, in “Bollettino d’Arte”, Roma 1966, p. 97.

² F. Minissi, *Progetto di sistemazione archeologica e di protezione dei mosaici della Villa romana di Castoreale Bagni – Messina*, Roma 20 novembre 1961, ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 9, f. 1.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Vedi paragrafo nella Tesi relativo alle attività di ricerca che dagli anni Cinquanta venivano effettuate presso l’Istituto Centrale sull’interazione tra le sorgenti luminose e le opere d’arte.

⁸ Ibidem.

⁹ Nella Carta Italiana del Restauro del 1972 all’Allegato B “Istruzioni per la condotta dei restauri architettonici”: «l’esecuzione di lavori pertinenti al restauro dei monumenti, consistendo in operazioni spesso delicatissime e sempre di grande responsabilità, dovrà essere affidata a ditte specializzate e possibilmente condotta “in economia” invece che contabilizzata “a misura” o “a cottimo”». C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, p. 143.

¹⁰ Ibidem.

1961-1969

Progetto di restauro e sistemazione della chiesa di San Nicolò Regale in Mazara del Vallo

Storia degli usi e delle trasformazioni del tempio normanno

Sul molo orientale del porto-canale di Mazara del Vallo, alla foce del fiume Màzaro¹, si affaccia ciò che resta del Complesso dell'Abbazia di San Nicolò e Giovanni il Precursore, ovvero la chiesa di San Nicolò Regale (o di Santa Niculicchia). Secondo lo storico Rocco Pirri² la fondazione del piccolo tempio, voluta dal conte Ruggero, risale al 1124 e fu successiva a quella del cenobio basiliano di Santa Maria delle Giummare eretto nel 1103 sempre sulle sponde del Màzaro, ma più a monte. Sono evidenti alcune attinenze formali tra le regole costruttive della chiesa di San Nicolò Regale e quelle delle chiese normanne di San Cataldo a Palermo e della Santissima Trinità di Delia a Castelvetro.

La chiesetta, affidata nei primi tempi al culto greco, poi convertita nel 1439 in semplice beneficio canonico, dal 1561 al 1867 venne aggregata, con i suoi 700 scudi di rendita, alla Ciantria di Palermo, con beneficio di regio patronato. Il tempietto di San Nicolò Regale, che era stato inglobato all'interno dell'abbazia benedettina di cui oggi non rimane più traccia perché demolita alla fine del XIX secolo, si trova oggi completamente isolato, affacciato sul sagrato antistante che si estende su di un alto basamento in pietra calcarea³.

Nella fabbrica di San Nicolò Regale, di forma quadrata con un impianto centrico triabsidato sul lato est, è possibile riconoscere facilmente le caratteristiche architettoniche delle chiese normanne, tra cui i motivi decorativi sulle murature perimetrali con archi incassati che incorniciano le aperture ad ogiva. La copertura originaria, di cui non rimane alcuna documentazione se non quella desunta da esigue tracce riscontrate durante i lavori di restauro del 1947, doveva essere a cupola e impostata su un tamburo di forma perfettamente cubica, come testimoniano soluzioni architettoniche analoghe riscontrabili nelle chiese di San Cataldo a Palermo e della Santissima Trinità di Delia nei pressi di Castelvetro. Il raccordo tra il quadrato dell'imposta e la base della cupola sembra essere stato realizzato mediante catini di forma emisferica. Una cornice leggermente aggettante, posta al di sopra dei doccioni in pietra per lo smaltimento delle acque piovane, separa l'antica muratura dal coronamento dei merli semicircolari, realizzati nel XIII secolo. Il paramento murario consiste di conci di calcarenite squadriati, levigati e messi in opera con letti di malta a vista: «*un paramento così trattato consentiva di bloccare una grande superficie con un unico piano determinando così un volume limpido e cristallino*»⁴.

Nel XVII secolo, quando a Mazara vennero edificati i grandi complessi religiosi che ancora oggi troviamo nel centro storico, la chiesa ancora inglobata nell'abbazia benedettina fu oggetto di un intervento di rinnovamento per adattarla ai canoni e al gusto barocco. L'interno venne trasformato in una sala ottagonale con rivestimenti in stucco, lesene e fregi barocchi, mentre le cupolette vennero sostituite con una copertura a due falde posta a protezione di un'unica grande finta cupola unghiata e decorata anch'essa con stucchi. Il nuovo apparato decorativo per secoli celerà al suo interno le antiche strutture normanne i cui muri d'ambito per sostenere il nuovo tetto vennero sopraelevati fino ad inglobare la merlatura medievale. Tale trasformazione di maniera ha comportato la manomissione delle imposte di archi, cornici, nicchie, voltine e colonne all'interno dell'edificio, oltre al trasferimento della porta di ingresso sul lato opposto rispetto a quello originario che si apriva sul canale, mediante l'inserimento, nell'abside centrale, di un portale in pietra scolpita sormontato dallo stemma di Monsignor Marco La Cava e recante la data di ultimazione dei lavori che si attesta al 1606. Successivamente nel 1786 venne apposto sopra il nuovo ingresso lo stemma marmoreo della bottega dei Marabiti raffigurante le insegne del Regno Borbonico delle Due Sicilie⁵.

Lo stato di conservazione della chiesa nel 1940 doveva essere precario, come dimostra la risposta ad una richiesta di intervento di restauro inoltrata dal Comune di Mazara alla

Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia Occidentale con sede a Palermo in cui si invitava, nel rispetto delle leggi vigenti: «(...) a provvedere alla incolumità pubblica, non demolendo anche solo parzialmente gli edifici monumentali», sottolineando inoltre che qualsiasi provvedimento da parte del Comune avrebbe dovuto avere: «carattere provvisorio, ma in ogni modo tale da rispettare l'integrità dell'edificio monumentale»⁶. Per l'intervento di restauro, poi realizzato su progetto dell'architetto Mario Guiotto⁷, Soprintendente ai Monumenti della Sicilia Occidentale⁸, bisognerà attendere oltre sei anni, durante i quali la chiesa venne chiusa al pubblico e di fatto abbandonata, cosa che certamente fece aggravare i dissesti che già interessavano la copertura e le strutture murarie.

L'intervento, essendo stato considerato monumentale solo quanto originariamente appartenente alla fabbrica normanna, consistette nella liberazione ovvero nella demolizione di tutte le decorazioni in stucco del Settecento, del tetto, della finta cupola e di tutto ciò che per secoli aveva "deturpato" il tempio normanno. Le operazioni di restauro miravano a riscoprire, attraverso interventi di liberazione e di consolidamento, quanto rimaneva della fabbrica originaria, come si legge nella relazione di progetto del Soprintendente Guiotto: «*la chiesetta di San Nicolò Regale, detta San Nicolichio, deturpata in una deprecabile trasformazione settecentesca, ma conservante una notevole parte delle originali strutture, subiva, per effetto delle forti vibrazioni prodotte dalle esplosioni di mine nel porto, un aggravamento delle già precarie condizioni statiche del muro a sud, della volta e del tetto. La Soprintendenza ora sta eseguendo, con un finanziamento dell'ammontare di 603.000 lire ottenuto dal Ministero della Pubblica Istruzione, la scomposizione del tetto, l'abbattimento della volta lesionata e dei tardi rialzamenti murari perimetrali che appesantivano la costruzione, la demolizione delle parti superiori delle pareti aggiunte nel settecento, che hanno trasformato l'interno della chiesa da quadrato ad ottagono, il restauro conservativo delle cortine esterne a conci intagliati nelle pareti a sud ed a nord e delle merlature, non originali ma risalenti al Medioevo e caratteristiche, il collegamento dei muri in sommità con un cordolo in cemento armato e infine il rifacimento del tetto con carattere provvisorio. Durante il corso dei lavori, sono stati rinvenuti alcuni importanti avanzi di strutture originarie: le tracce lungo i muri delle voltine angolari a crociera, le vestigia di un sovrastante secondo ordine di voltine leggere a sostegno delle coperture e quelle dei massetti in coccio pesto, formanti l'antico piano del terrazzo di copertura. Ulteriori opere, oltre a quelle citate, attuabili con i fondi disponibili, saranno necessarie per poter spingere il restauro ad un grado soddisfacente. Il risultato che ci proponiamo di raggiungere è quello di potere attuare, insieme al definitivo consolidamento delle antiche strutture, il totale restauro delle pareti esterne a sud, a nord e dell'abside maggiore, la riapertura della porta antica del prospetto ad ovest e la creazione di un adatto ripiano per potervi accedere, la liberazione delle strutture antiche, all'interno, dalle superfetazioni settecentesche, la ricollocazione in sito delle due colonnine originali rimaste, la esecuzione degli altari nelle absidi e degli infissi di porta e di finestra. Siamo contrari al rifacimento delle strutture distrutte, come qualcuno potrebbe anche pensare, non soltanto per essere coerenti e ligi agli odierni criteri di restauro, ma perché, oltre ad evitare il pericolo di fare cose convenzionali ed arbitrarie, siamo convinti che la visione delle sole parti antiche, non contaminate, riesca più interessante e suggestiva di quella di un complesso in gran parte nuovo e privo di significato»⁹.*

L'intervento condotto da Mario Guiotto aveva avuto l'intento di riportare l'edificio all'unità stilistica originaria, demolendo le strutture barocche e l'adattamento settecentesco per ripristinare l'"antico splendore" della spazialità e delle forme normanne: «*furono quindi abbattute le tompagnature perimetrali che incorporavano la muratura rendendo la pianta di forma quadrata e tolti tutti i partiti decorativi in stucco che ricoprivano l'originaria muratura interna. Venne quindi ripristinato lo spazio quadrato triabsidato, ma privo delle quattro colonne centrali, delle colonnine incassate negli spigoli delle tre absidi, della cupola centrale e delle volte, elementi che erano stati completamente distrutti dall'impianto settecentesco»¹⁰.*

Risalgono al 1874 i primi ritrovamenti archeologici di strutture murarie e brani di pavimentazioni a mosaico di epoca romana nella zona compresa tra il canale Mazaro e la chiesa di San Nicolò Regale. Successivamente nel 1932, al di sotto della zona del sagrato del tempio normanno venne rinvenuto fortuitamente un altro mosaico appartenente sempre ad una preesistenza romana. In seguito nel 1958, durante altri lavori di restauro che avrebbero dovuto riportare il tempio normanno «*al primitivo stile, più di una volta deturpato e mutilato nell'avvicinarsi dei secoli e delle trasformazioni*»¹¹, su autorizzazione del Soprintendente alle Antichità Jole Bovio Marconi, lo scavo nell'area del sagrato della chiesa di San Nicolò Regale venne ampliato, mettendo in luce questa volta la quasi totalità dei mosaici (datati tra II e II secolo d.C.). Tra questi venne rinvenuto un pavimento decorato con volute e rosoni con croce greca recante al centro la figura di un cervo, ad una profondità di circa 80 cm più in basso di quello rinvenuto nel 1932. Questi ritrovamenti, insieme alle strutture per il convogliamento ed il riscaldamento dell'acqua, fecero ipotizzare la presenza di un impianto termale di epoca tardo romana degradante verso il canale. Di fatto non seguì alcun intervento conservativo agli scavi ed al rinvenimento, come si legge in una relazione scritta nel 1954 dall'Ispettore governativo che segnalava alla Soprintendenza alle Antichità: «*lo stato precario della zona archeologica ed in specie del sottomesso mosaico romano, meta di lordure da parte della vicina ragazzaglia marinara*»¹². Allora si auspicava altresì un intervento di restauro e sistemazione del sito archeologico lasciato a cielo aperto e unicamente recintato: «*la recinzione del vano mosaico che qui per diletto chiamano il fosso e la soprastruttura aderente alla chiesa Normanna di S. Nicolicchio Regale, salverebbero nobilmente la situazione e nello stesso tempo si salverebbe la dignità dei luoghi, dando modo ad artisti, studiosi e forestieri e turisti di ammirare i residui di quello che si crede un'antica terma romana, nonché la bellezza architettonica del tempio normanno*»¹³. Tra il 1960 ed il 1961 l'area archeologica delle terme romane, nel sagrato della chiesa, venne dunque sistemata su progetto dell'architetto Pietro Finocchiaro della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo mediante la realizzazione di un muro perimetrale in conci di tufo legati da un cordolo in calcestruzzo armato collegato a sua volta con un pilastro che doveva sorreggere al centro il solaio del sagrato da cui sarebbe stato ripristinato l'accesso alla chiesa. Una finestra a nastro in ferro e alluminio, che corre lungo il basamento realizzato nel 1961, che avrebbe dovuto portare luce e aria nel sito archeologico, di fatto lo ha occultato (a causa del riflesso dei vetri) e deturpato (conferendogli l'aspetto di una cantina piuttosto che di un monumento). La soluzione adottata, sebbene abbia protetto i mosaici dall'azione degli agenti atmosferici, ne ha però compromesso la visione ed alterato ogni possibile lettura, impedendo ancora oggi la fruizione delle preesistenze archeologiche e dei mosaici romani.

Il restauro e la sistemazione delle coperture della chiesa realizzati da Franco Minissi (1961-69)

Nel 1961 l'architetto Franco Minissi venne incaricato dalla Soprintendenza ai Monumenti di Palermo, di progettare l'intervento di «*Restauro della chiesa di San Nicolò Reale in Mazara del Vallo*». L'incarico prevedeva anche la reintegrazione delle murature esterne che presentavano fenomeni diffusi di alveolizzazione ed erosione a causa dell'aerosol marino. L'approccio metodologico al progetto di restauro utilizzato da Franco Minissi partiva dalla conoscenza diretta del manufatto e della sua storia: «*per poter giungere, con la massima approssimazione possibile, ad una ideale ricostruzione*»¹⁴. Egli studia quindi accuratamente architetture analoghe al tempio normanno (in particolare San Cataldo a Palermo e della Santissima Trinità di Delia a Castelvetro), al fine di ipotizzare quale potesse essere stata la copertura originaria e quale la spazialità interna, visto che: «*gli elementi preesistenti, se non fossero andati perduti con i precedenti restauri, lasciando del monumento solo i muri perimetrali e le tracce planimetriche di quello che doveva essere la configurazione dello spazio interno avrebbero potuto in qualche modo suggerire con certezza le forme e determinare*

rapporti su cui basare una sua eventuale ricostruzione o completamento»¹⁵. Al contrario degli interventi precedenti condotti sulla chiesa normanna, che avevano perseguito lo scopo di ricondurre all'unità di stile il manufatto architettonico, cancellando le diverse stratificazioni storiche, quando Minissi viene chiamato a realizzare una nuova copertura ed il consolidamento della struttura muraria, cercando ripristinare la spazialità e la qualità della luce interna, configura il suo intervento solo come "ipotesi critica"(Philippot) della configurazione originaria dello spazio interno del manufatto.

Nel 1963 elabora un progetto che si configura dunque come ricostruzione grafica, disegno nello spazio in cui la nuova struttura realizzata con materiali effimeri, leggeri, distinguibili e moderni, suggerisca soltanto le forme degli elementi architettonici e delle volumetrie perdute, in quanto: *«una ricostruzione muraria costituisce un arbitrio tecnico e scientifico e si trasforma in una vera e propria "composizione in stile": questa soluzione che in un primo tempo sembrava perlomeno bizzarra, è risultata viceversa, al vaglio di numerosi e autorevoli studiosi, notevolmente logica e di sicuro risultato scientifico ed estetico»¹⁶.*

Il progetto di Franco Minissi, in cui si prevedeva l'uso di materiali e tecnologie sperimentali per la reintegrazione dell'immagine monumentale, viene vagliato dalla Sezione III del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti. In quella occasione il direttore generale Guglielmo De Angelis d'Ossat incarica Alfredo Barbacci, Soprintendente ai Monumenti dell'Emilia, di effettuare un sopralluogo presso la chiesa di Mazara del Vallo, al fine di decidere circa l'approvazione del progetto. Minissi scrive in una lettera a Barbacci, per sostenere il suo progetto evidenziando che: *«rifare una semplice copertura di protezione come quella attuale, che prescinda dalle linee architettoniche del monumento e che impedisca di sfruttare anche gli elementi originali esistenti, comprese le tre colonne conservate, costituisca una rinuncia ad una soluzione che, seppur nuova nella tecnica e nell'uso di materiali moderni, nel suo rigore, potrà dar luogo ad inattesi e validi risultati»¹⁷. Il progetto di Minissi, a meno di suggerimenti quali quello di ricostruire in cemento gli archi che delimitano le diverse campate¹⁸, approvato dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti il 22 agosto del 1963, venne in realtà realizzato solo tra il 1968 ed il 1969, a causa di significative varianti rese necessarie in corso d'opera. Durante le prime fasi di cantiere vennero portate alla luce alcune strutture di epoca romana ritrovate al di sotto della quota di calpestio della Chiesa di San Nicolò, cosa che indusse Minissi: *«ad un riesame del progetto affinché le opere che si stanno eseguendo possano lasciare il campo libero ad ulteriori approfonditi studi del monumento. Nell'eseguire dei saggi nel terreno di riempimento, all'interno dei muri di fondazione onde individuare il piano di posa di questi ultimi, sono stati trovati, a circa quattro metri di profondità, i resti di antiche murature, presumibilmente normanne o comunque posteriori alle strutture romane antistanti la chiesa (precisamente sotto il sagrato, con interessanti frammenti di mosaico). Il rinvenimento di tali strutture ha suggerito di estendere lo scavo all'intero sottosuolo del vano della chiesa onde mettere correttamente in luce i ritrovamenti e consentire la individuazione e lo stato del monumento preesistente alla chiesa. Tale scavo è una delle voci della presente perizia. Dai suddetti saggi è inoltre risultato che i muri interni di fondazione delle colonne, insistendo sulle precedenti strutture ritrovate, ne compromettono la lettura integrale e inoltre, per essere impostati su piani dislivellati e irregolari, non danno sufficiente garanzia di stabilità per una loro riutilizzazione quali appoggi per la collocazione delle colonne portanti la cupola».**

Rispetto al primo progetto approvato nel 1963 dal Consiglio Superiore, Minissi nel 1968 opta per un alleggerimento della struttura di copertura e del solaio di calpestio, eliminando tutti i carichi non necessari, in modo da *«rispettare il monumento e non precludere la possibilità di ulteriori studi approfonditi (...), si è dovuto studiare le seguenti varianti al progetto originario: è stata progettata una struttura metallica indipendente dai muri esistenti che consenta di sostenere le colonne ed il solaio di calpestio della chiesa; a seguito di tale nuova struttura di fondazione, che ha lo scopo fondamentale di svincolare totalmente i muri esistenti da qualsiasi "funzione", è stato studiato un sistema di smaltimento delle acque piovane con relativa possibilità di ispezione*

di detto sistema, con l'eliminazione dei pozzetti in cemento armato previsti nel progetto originale poggianti sui vecchi muri; infine, per conferire maggiore unitarietà estetica alla ricostruzione delle strutture di copertura, sono stati eliminati gli archi in cemento armato che nel progetto originale realizzavano gli scomparti delle varie volte. In tal modo si realizza anche una notevole diminuzione del peso concentrato sulle colonne, peso che sarà meglio sopportato dalla struttura metallica studiata»¹⁹.

Queste motivazioni consigliarono di eliminare anche gli archi in cemento armato che avrebbero dovuto separare le diverse campate, aumentando in tal modo l'effetto di leggerezza della copertura che dunque venne sostenuta da una struttura in metallo, indipendente dalla muratura preesistente. La maglia in metallo della copertura sovrastante l'intero vano della chiesa riproponeva il disegno delle forme e della stereotomia dell'architettura normanna contro il cielo. In essa venivano inseriti elementi in *perspex* singolarmente conformati: *«di colorazione bruna simile alla pietra (...) tale manto è stato studiato in maniera che i vari elementi incastrati nelle intelaiature metalliche, di forma e dimensioni approssimativamente uguali ai conci della pietra, si presenti come un tessuto murario in negativo, in cui cioè risultano opache le zone di accostamento delle varie pietre e trasparenti le pietre stesse»²⁰*. La superficie di materia plastica del colore della pietra, trasparente alla luce solare ma in grado di schermare i raggi solari UV, dannosi perché causa di alterazioni nella materia delle opere d'arte (conoscenza acquisita da Minissi grazie ai risultati ottenuti mediante sperimentazioni condotte presso l'Istituto Centrale del Restauro negli anni '50²¹), risultava plasmata secondo l'ipotetico disegno delle volte e della cupola ormai perdute, la cui ricostruzione con materiali tradizionali opachi non sarebbe stata altro che un banale ed ingannevole falso.

A distanza di soli cinque anni notiamo come nel 1968 Minissi maturi una posizione anche più rispettosa nei confronti della materia storica (ricordiamo che nel 1964 egli aveva contribuito alla stesura della Carta del Restauro al II Convegno Internazionale di Venezia), per cui ritiene necessaria un'altra variante al progetto originale che *«riguarda l'eliminazione dei discendenti pluviali già previsti incorporati all'interno dei muri perimetrali del monumento. Poiché l'inserimento di detti pluviali nelle murature antiche richiederebbe un'eccessiva manomissione delle murature stesse, si è stabilito di sostituirli con dei semplici elementi di canali in cotto smaltato con funzione di "buttafuori"»²²*. L'intervento sulle murature avviene sia mediante integrazioni con materiali tradizionali: *«ad esempio le opere di restauro murarie mediante tassellatura con pietra da intaglio sono da prevedere pressoché raddoppiate rispetto alle previsioni di progetto»*, sia con materiali moderni per colmare *«le numerose cavità interne alla muratura antica per le quali è perciò indispensabile eseguire delle iniezioni di cemento che colmando tali cavità consolideranno la statica delle antiche strutture»²³*.

Nonostante le varianti in corso d'opera il nuovo progetto rientra nella spesa prevista inizialmente, poiché il progettista tenta di evitare inutili sprechi, limitando gli interventi sulle superfici da restaurare e piuttosto investendo per garantire la solidità della struttura: *«le maggiori spese per le nuove opere previste nella presente perizia potranno essere in parte assorbite dagli imprevisti in parte da alcune economie tra cui quelle già menzionate relative alla eliminazione degli archi in cemento armato e dei pluviali perimetrali, nonché la riduzione a metà delle superfici da restaurare, poiché, in seguito alle opere murarie di restauro esterne, tale operazione non risulterà più necessaria. Nella presente perizia di variante e suppletiva, redatta comparativamente con quella di progetto, risultano chiari gli spostamenti degli importi delle varie categorie di opere. L'importo totale dei lavori è stato contenuto comunque nella cifra originale dello stanziamento, ivi compresi il conguaglio delle spese generali ed una cifra per futuri eventuali imprevisti»²⁴*.

Infine Minissi completa la sua opera con *«l'inserimento dell'impianto d'illuminazione sia dell'interno sia dell'esterno della chiesa, nonché dei locali sottostanti già scavati e di quelli di cui se ne prevede lo scavo e la messa in valore»*. Minissi inoltre, ritenendo che ogni azione conservativa presupponga un processo di musealizzazione, realizza una copertura che non è

funzionale solo alla protezione del manufatto ma soprattutto, attraverso l'ideale ricostruzione dell'immagine perduta che suscita nella mente del pubblico, alla fruizione culturale con l'intento didascalico di consentire la comprensione dei caratteri dell'architettura normanna.

L'intervento realizzato appare quindi moderno e discreto, dove l'opera dell'architetto museografo si pone come misura della distanza critica e culturale con le testimonianze del passato, in modo da non comprometterne l'autenticità, nell'intento didattico di lasciare la possibilità al visitatore di sostituire a questo disegno che si staglia contro il cielo mutevole, attraverso un "restauro mentale", ulteriori e diverse ipotesi ricostruttive. Minissi, nell'aver rinunciato ad imporre una ricostruzione univoca con materiali tradizionali, che avrebbero potuto trarre in inganno l'osservatore laddove dovesse venire meno la memoria del restauro, realizza invece un intervento di restauro che si pone solo come "ipotesi critica" (Philippot): *«un'ipotesi critica, una proposizione sempre modificabile, senza alterare l'originale, quando una critica più circostanziata lo giudicherà necessario»*²⁵. D'altra parte sempre Paul Philippot²⁶ sosteneva l'irraggiungibilità dello "stato antico" della materia antica, laddove chi interviene su una preesistenza monumentale in realtà entra in rapporto esclusivamente con il suo "stato attuale", arricchito o alterato (Lemaire) nel suo messaggio dal trascorrere del tempo.

L'intervento di restauro condotto da Minissi per San Nicolò Regale è stato in grado di realizzare *«lo sviluppo dell'unità potenziale dell'opera d'arte»*(Brandi) su di una preesistenza architettonica, dimostrando come le riflessioni teoriche siano valide nell'unità metodologica del restauro che si applica ad ogni manufatto testimonianza del fare di una civiltà in un determinato momento storico: *«l'intervento volto a rintracciare l'unità originaria, sviluppando l'unità potenziale dei frammenti di quel tutto che è l'opera d'arte, deve limitarsi a svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o reperibili in testimonianze autentiche dello stato originario. (...) L'istanza storica ed estetica dovranno, nel reciproco contemperamento, fissare il punto di quello che può essere tale unità potenziale, senza che venga a compiersi un falso storico o a perpetuarsi un'offesa estetica. Ne discendono dei principi che, per essere pratici, non potranno mai dirsi empirici:*

- *l'integrazione dovrà essere sempre e facilmente riconoscibile, ma senza che per questo si venga ad infrangere l'unità che si intende ricostruire (...) sempreché di restauro si tratti e non di rifacimento.*

- *la materia di cui risulta l'immagine, insostituibile ove è aspetto e non per tutto quanto è struttura. Da ciò deriva, ma sempre in armonia con l'istanza storica, la più grande libertà di azione relativamente ai supporti, alle strutture portanti e via dicendo.*

- *il terzo principio si riferisce al futuro e cioè prescrive che ogni intervento di restauro non renda impossibili, ma anzi faciliti gli eventuali interventi futuri»*²⁷.

Questo intervento rimane come uno dei più autentici esempi della cultura del cosiddetto "restauro critico" realizzato su di una preesistenza architettonica in quanto sviluppa i suggerimenti impliciti nei frammenti senza reinventare nulla in maniera definitiva e arbitraria. L'integrazione della lacuna va intesa come un'interpretazione del testo monumentale scientificamente e culturalmente fondata, supportata dalla validità di un metodo che allontana dal pericolo di soluzioni di restauro empirico e quindi soggettivo. Laddove il restauro dà la misura del rapporto che ogni epoca ha con la storia, in questo caso un'assoluta distanza che è sinonimo di rispetto per l'antico e di senso di responsabilità nei confronti delle testimonianze del passato.



1968. Il cantiere della copertura in *perspex* e ferro (foto da ACS, Archivi privati, Fondo arch. Minissi, Busta 8).



1969. Particolare di una delle quattro colonne al centro della chiesa e degli archi “ricostruiti” da Minissi con materiali moderni e distinguibili (foto da D. Bernini, *Colloqui con Franco Minissi sul Museo*, Roma 1998).

NOTE

¹ Caratteristica importante di tale fiume è il fatto che, in determinati periodi dell'anno, avviene un fenomeno (presente solo in altri due fiumi al mondo, uno in Giappone e l'altro in Svezia) chiamato *marrobbio*, consistente in un rapido ed improvviso cambiamento del livello delle acque, con escursioni anche dell'ordine del metro che avvengono in pochi minuti.

² R. Pirri, *Sicilia Sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, Palermo 1643.

³ La chiesa di San Nicolò Regale con il sagrato antistante e i resti delle strutture e dei mosaici romani conservati sotto il sagrato, appartengono oggi alla Curia Vescovile di Mazara ed è sottoposto a vincolo monumentale dal 1931, dopo essere stato dichiarato "Monumento d'importante interesse storico artistico" dal Ministero della Pubblica Istruzione.

⁴ S. Bottari, *L'architettura della Contea*, Catania 1948.

⁵ R. Corrao, *I restauri della chiesa di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo*, in "Scienza e Beni culturali", Atti del Convegno di studi, Bressanone 3-6 luglio 1996, Padova 1996, p. 321 sgg.

⁶ Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia Occidentale, Manoscritto, 6 settembre 1940, Archivio Soprintendenza ai BB. CC. e AA. di Trapani. ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 8.

⁷ Soprintendente ai Monumenti per la Sicilia Occidentale (1937-1949, a lui succederà Armando Dillon), Mario Guiotto era un architetto padovano, esperto nella protezione preventiva dei monumenti dai danni della guerra. Nel suo secondo rapporto (19 giugno 1944), in cui raccontava i danni causati dai bombardamenti su edifici di Agrigento, Caltanissetta e provincia, Trapani, Marsala e Mazara, Guiotto si interrogava spesso sulla giustezza del suo operato, svoltosi all'indomani della guerra: «non pochi erano i casi che presentavano difficilissimi problemi da risolvere e di gravissime responsabilità di fronte all'importanza del monumento (...) Non sempre potevano servire di ausilio i molto noti criteri moderni di restauro, ma le eccezioni da applicare in numero maggiore della regola (...) richiedevano l'adozione di speciali criteri e particolari soluzioni del tutto nuove (...) difficoltà, poi, di molto aggravate dal fatto che da un lato, per essere rimasti completamente isolati, non si poteva avere il conforto degli organi specifici superiori e dall'altro non si potevano frapporre indugi nella inderogabile azione di pronto intervento» M. Guiotto, *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra, Protezioni, danni, opere di pronto intervento (1946)*, (a cura di) Soprintendenza ai Monumenti di Palermo, Palermo 2003, pp. 9-10.

⁸ A quel tempo la Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia Occidentale, organo periferico della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione diretta dall'archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli, aveva giurisdizione per la tutela del patrimonio architettonico e paesaggistico sul vasto territorio delle province di Palermo, Trapani, Agrigento e Caltanissetta.

⁹ M. Guiotto, *op. cit.*, pp. 65-66.

¹⁰ V. De Pasquale, *Il tempietto di San Nicolò Regale o di Santa Niculicchia*, in "Supplemento al Bollettino diocesano di Mazara del Vallo", Mazara del Vallo 1992.

¹¹ E. Barbera Lombardo, *I lavori di restauro di San Nicolò Regale hanno portato alla luce nuovi pregevoli mosaici*, Palermo 1960.

¹² ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 8.

¹³ Dalla lettera dell'Ispettore governativo alla Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Occidentale e p. c. al Sindaco di Mazara del 6 maggio 1954. ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 8.

¹⁴ F. Minissi, *Restauro e sistemazioni esterne della chiesa di San Nicolò Reale in Mazara del Vallo*, 1963, ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, busta 8, p. 2.

¹⁵ F. Minissi, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶ F. Minissi, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷ F. Minissi, *Lettera al Prof. Alfredo Barbacci*, ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, busta 8.

¹⁸ Nella precedente relazione del 1963 si legge invece «...la struttura metallica sarà ancorata alle murature perimetrali ed agli archi interni ricostruiti in c.a. A tale proposito è opportuno far notare che la ricostruzione di detti archi è stata suggerita da un voto del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti (Div. III), nel quale è stata appunto indicata l'opportunità di ricostruire con tecnica muraria, differenziata da quella antica, quelle parti di sicura documentazione formale. I suddetti archi saranno eseguiti strutturalmente in c.a. e rivestiti con uno strato di intonaco di cemento con sabbia di pietra di Carini e terre colorate incorporate onde potere riprodurre il colore della pietra originale del monumento, pur realizzando nel trattamento superficiale la necessaria differenziazione che ne denunci chiaramente la sua estraneità con le parti antiche. Tale soluzione assumerà all'interno l'aspetto e la consistenza di un vero e proprio disegno, ed anche il suo valore scientifico andrà interpretato in tal senso, senza pertanto precludere la possibilità allo studioso di poter contrapporre ulteriori e diverse ipotesi ricostruttive. A differenza di un disegno stampato in una pagina di un libro, essa avrà la ragione pratica di esistere quale complemento, il meno arbitrario possibile, di un monumento antico di straordinario interesse...». F. Minissi, *Restauro e sistemazioni esterne della chiesa di San Nicolò Reale in Mazara del Vallo*, 1963, ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 8, p. 1.

¹⁹ F. Minissi, *Restauro e sistemazioni esterne della chiesa di San Nicolò Reale in Mazara del Vallo*, Roma 1968, ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, busta 8, p. 2.

²⁰ Ibidem.

²¹ Vedi parte I della suddetta Tesi.

²² F. Minissi, *Restauro della chiesa di San Nicolò Regale in Mazara del Vallo*, 1968, ACS, Fondo Arch. Minissi, busta 8, p. 1.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Philippot Paul, *Le probleme de l'integration des lacunes dans la restauration des peintures*, in "Bulletin de l'Istitut Royale du Patrimoine Artistique", anno II, n. 5-19, Parigi 1959.

²⁶ P. Philippot, *Restauro: filosofia criteri, linee guida*, dispensa ICCROM, Roma 1973, p. 5.

²⁷ C. Brandi, *Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 2, Roma 1950.

1968-1970

Creazione della cavea da sovrapporre al Comitium presso il Museo Archeologico di Agrigento

Le strutture provvisorie e reversibili per la fruizione dei teatri antichi presso i siti archeologici

Il problema della fruizione dei siti archeologici assume grande rilevanza a partire dal dopoguerra, in particolare da quando si manifesta l'esigenza collettiva di recuperare all'uso pubblico (legato soprattutto alle rappresentazioni teatrali nel periodo estivo) molti teatri antichi, che però non si presentano mai integri, avendo perduto parte della loro consistenza materiale. Inoltre, nel restituire tali monumenti alla loro originaria funzione, era necessario non recare ulteriore danno alla materia antica già depauperata nel tempo dagli agenti atmosferici e dall'azione antropica. In questo senso risulta paradigmatico l'esempio della fruizione dei teatri di Pompei che nel dopoguerra l'archeologo Amedeo Maiuri, Soprintendente alle Antichità di Napoli, restituisce all'uso pubblico pur *«nel rispetto, nella conservazione, nella non alterazione delle forme e delle strutture con cui quegli edifici, tra i più nobili e sacri del mondo antico, ci sono pervenuti»*¹.

In altre occasioni nella seconda metà del XX secolo si è posto il problema del ripristino provvisorio o permanente della cavea dei teatri antichi, la cui funzionalità è condizione prima ed essenziale per l'esecuzione di qualsiasi spettacolo. Allo stesso tempo la cavea è la parte più fragile del teatro antico poiché qui l'utilizzo costituisce contemporaneamente causa di valorizzazione ma allo stesso tempo pericolo per la conservazione della materia di cui sono costituiti i sedili delle gradinate, che risulta quella più sottoposta ad usura. E questo avviene sia laddove i sedili sono stati scavati nella roccia, come ad Atene, Eraclea Minoa e Siracusa, sia quando le gradinate sono costituite in blocchi di pietra o di marmo, anche se in questo caso è probabile che ci si trovi di fronte a mancanza di materia sottratta nel tempo per nuovi usi.

Le cavee si sono conservate pressoché integre solo nei teatri di Epidauro e di Ercolano, in particolare in questo ultimo caso la cavea è rimasta integra poiché colmata in tutta la sua altezza dalla colata di fango e lapilli provocata dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.. Laddove invece, come per il teatro di Pompei lo strato di cenere che ha raggiunto i 6-7 metri non ha ricoperto completamente la cavea lasciando agli agenti atmosferici le gradinate della parte superiore e la scena che non erano state scavate nella roccia, queste strutture vennero utilizzate come vere cave all'aperto di materiali da costruzione. Infatti vennero depredati i blocchi in marmo sagomati del Teatro grande di Pompei e così della gradinata antica si salvarono solo i primi tre gradini della cavea inferiore, cinque sedili della cavea media e pochi gradini delle scalette di accesso ai vari settori, oltre al sedile centrale riservato a Marco Olconio Rufo. Quest'ultimo era un ricco cittadino di Pompei, che aveva finanziato il restauro dei sedili in marmo del teatro antico per ovviare alla *«grave difficoltà che si opponeva alla regolare periodicità degli spettacoli a Pompei che era rappresentata dalla spesa occorrente all'allestimento della cavea provvisoria in legno, spesa che gravava sul bilancio già oneroso delle rappresentazioni»*².

Fin dal momento del suo disseppellimento, per il teatro di Pompei, sito archeologico di grande fascino della città dissepolta dove le rappresentazioni assumevano un carattere particolarmente suggestivo, si era posto il problema di realizzare strutture in legno rimuovibili. Inoltre a partire dal 1945 l'esigenza divenne quella di rendere stabile il sistema di fruizione, cosa che fu possibile quando venne restaurata la cavea dell'Odeon o teatro minore, grazie al finanziamento elargito all'epoca dall'armatore Lauro. Restauro che, come riferisce Maiuri, non voleva *«seguire il criterio più o meno felicemente praticato per gli altri teatri antichi, quello cioè di un completo restauro - che almeno fino al dopoguerra era di tipo filologico scientifico, laddove la parte conservata veniva integrata sulla base di un'ipotesi storica di come doveva essere il teatro, utilizzando però materiali differenti - poiché il completamento di oltre la metà dei sedili con blocchi di tufo della stessa sagoma anche se di diverso taglio, avrebbe tolto quel*

suggestivo incanto che hanno le vecchie pietre staccate da ogni altro contatto e con il loro naturale logorio e la patina del tempo»³.

Quindi, assolutamente esclusa l'idea di un ripristino, per il restauro dei teatri antichi si tendeva da un lato al rispetto dell'antico attraverso l'uso di materiali e forme non mimetiche ma riconoscibili, tali da consentire la fruizione del monumento nel temperamento delle esigenze delle rappresentazioni teatrali. Per l'Odeon di Pompei, Maiuri scelse di integrare *«le parti mancanti della gradinata della cavea con la sola ossatura di sostegno dei sedili, in modo da staccare completamente questo parziale rifacimento dal resto delle strutture originarie. Si è ottenuto così un completamento delle linee geometriche senza tema di confondere il nuovo con l'antico - ed allo stesso tempo - senza quello stridente contrasto di strutture che è spesso il risultato non meno sgradito di un eccessivo scrupolo del restauratore moderno»⁴.* Maiuri alludeva probabilmente a integrazioni di elementi e strutture in cemento armato che si diffondevano in quel periodo in ambito archeologico, elementi spesso invadenti ed anche poco compatibili con la materia e le forme delle strutture antiche.

Del Teatro grande di Pompei si era conservata dunque solo la parte sepolta sotto le ceneri vulcaniche ovvero i sedili di marmo restaurati in età augustea che corrispondevano ad un decimo della cavea originariamente costituita in blocchi di tufo o calcare. La cavea venne restaurata, grazie ad un finanziamento della Cassa per il Mezzogiorno, tra il 1952-1953, su progetto dell'arch. Mario Paolini della Soprintendenza di Napoli. Venne realizzata un'ingabbiatura metallica costituita da elementi di sostegno in ferro sagomati e inseriti ad intervalli regolari nelle parti di cavea scomparsa, sui quali vennero appoggiati i sedili composti da fasce sagomate di larice *«innestate come le tavole di ponte di una nave in modo da renderle indeformabili e raccordate alla sagoma e al piano di posa dei sedili superstiti»⁵.* Mentre gli elementi in ferro erano permanenti, i sedili erano smontabili durante i mesi invernali ed erano stati numerati per velocizzare e semplificare le operazioni di smontaggio e ricollocamento. Lo stesso criterio venne seguito per la scena, anch'essa perduta, dove una struttura a traliccio metallico venne progettata per sostenere il piano in legno della scena "semipermanente". Tali strutture vennero realizzate in ferro e legno per consentire allo stesso tempo sia la fruizione del teatro antico, sia la possibilità di leggere, osservare e studiare le strutture murarie originarie sottostanti. Nel dirigere questo intervento Maiuri persegue l'idea di un completamento e di una protezione rimovibile e reversibile, funzionale alla fruizione del teatro, laddove *«qualunque ricostruzione in blocchi o parziale rifacimento delle strutture di sostegno dei gradini, avrebbe qui dato un'aria di eccessivo completamento e creato un troppo potente squilibrio tra la pittoresca e romantica rovina dei muri della summa cavea e della scena e della cavea totalmente rinnovata»⁶.*



1950. Pompei, restauro della cavea dell'Odeon condotto da Amedeo Maiuri (foto da "Bollettino d'Arte", n. 3, Roma 1954).



1952. Pompei, l'ingabbiatura metallica per l'appoggio dei sedili in legno rimuovibili della cavea del Teatro grande (foto da Bollettino d'Arte, n. 3, Roma 1954).



1953. Pompei, particolare del Teatro grande in seguito all'integrazione della cavea per la fruizione realizzata su progetto di Maiuri (foto da Bollettino d'Arte, n. 3, Roma 1954).

La fruizione rappresenta un mezzo attraverso cui si attua una conservazione che sia attiva e garantisca la corretta gestione dei Beni Culturali, laddove con il termine fruizione si intende solitamente l'uso di monumenti per lo svolgimento di attività di natura culturale o per il godimento visivo di chi si trova di fronte ad un monumento, a un'opera d'arte, ad un paesaggio: «*fruire significa conoscere, veder, visitare e in questo senso molto bisognerebbe investire per educare a vedere, a visitare correttamente mettendo a disposizione personale e strumenti idonei a tale scopo*»⁷. Ma la volontà di recuperare all'uso gli antichi teatri valorizzandone la predisposizione a diventare luoghi di ascolto e di cultura, comporta una fruizione che rischia di compromettere la conservazione della materia antica e quindi la necessità di conciliare le due esigenze, poiché la ricerca di continuità tra antico e moderno può generare esiti fecondi quanto danni irreparabili al manufatto antico.

Anche in Sicilia nel dopoguerra la fruizione dei monumenti archeologici diventa esigenza sempre più pressante laddove il turismo viene considerato una risorsa fondamentale per l'economia locale. Emblematica in questo senso la vicenda del teatro di Siracusa⁸, la cui cavea che era stata ricavata nel III secolo a.C. sulle pendici del monte Temenite, quindi abbandonata durante l'oblio del medioevo, poi disseppellita, espoliata e gravemente danneggiata tra il Cinquecento e l'Ottocento. L'utilizzazione del teatro greco per le rappresentazioni classiche si verificò fin dal 1914, da quando il teatro venne dato in concessione per manifestazioni all'Istituto Nazionale del Dramma Antico, in seguito alla consulenza fornita dall'archeologo Paolo Orsi che si espresse per una fruizione corretta dello spazio archeologico come spazio scenico⁹. Le rappresentazioni classiche con la loro vasta risonanza ebbero il merito di reinserire questi antichi monumenti nella vita culturale del periodo e di sottrarli all'oblio e alla conseguente perdita. Molti studiosi si sono interessati alla storia recente del teatro ed hanno documentato il fatto che tale uso, fino agli anni Sessanta, non ha rispettato rigorosamente le esigenze di conservazione e di tutela del monumento archeologico. Ad esempio la scena veniva montata direttamente sulle strutture antiche risultando così fortemente invasiva e deturpante, sebbene provvisoria e rimovibile. Successivamente tra il 1970 ed il 1980, pur diminuendo l'esigenza di grandiosità delle apparecchiature sceniche, rimaneva il timore da parte della Soprintendenza di Siracusa, guidata all'epoca da Giuseppe Voza, che un sempre maggiore flusso di spettatori attirato dalle attività teatrali, avrebbe potuto danneggiare irreparabilmente le strutture antiche.

L'Assessorato Regionale ai Beni Culturali decise di intervenire stanziando un finanziamento per la realizzazione di strutture mobili, progettate dagli architetti F. Ceschi ed E. Tonca e realizzate negli anni '80, strutture resistenti ma allo stesso tempo facilmente montabili e smontabili, da utilizzarsi durante la stagione teatrale.



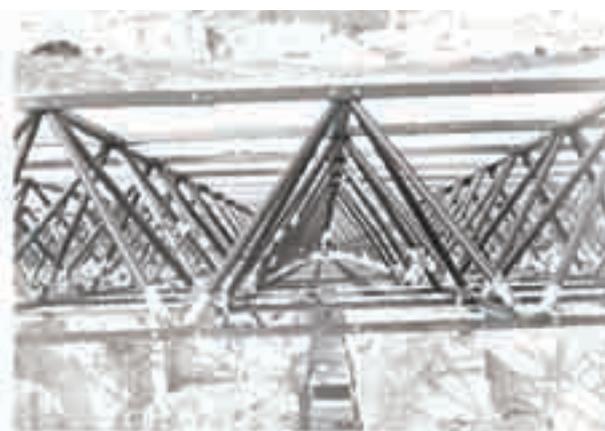
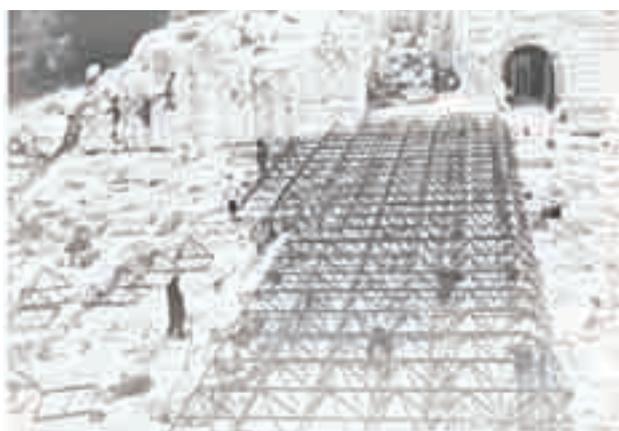
1954. I sedili in legno del Teatro grande di Pompei poggiati sull'ingabbiatura metallica (foto da "Bollettino d'Arte", n. 3, Roma 1954).



1954. Veduta del Teatro grande di Pompei con l'insieme della cavea e del *pulpitum*, ricomposti in legno ed armatura metallica di tipo semipermanente (foto da "Bollettino d'Arte", n. 3, Roma 1954).

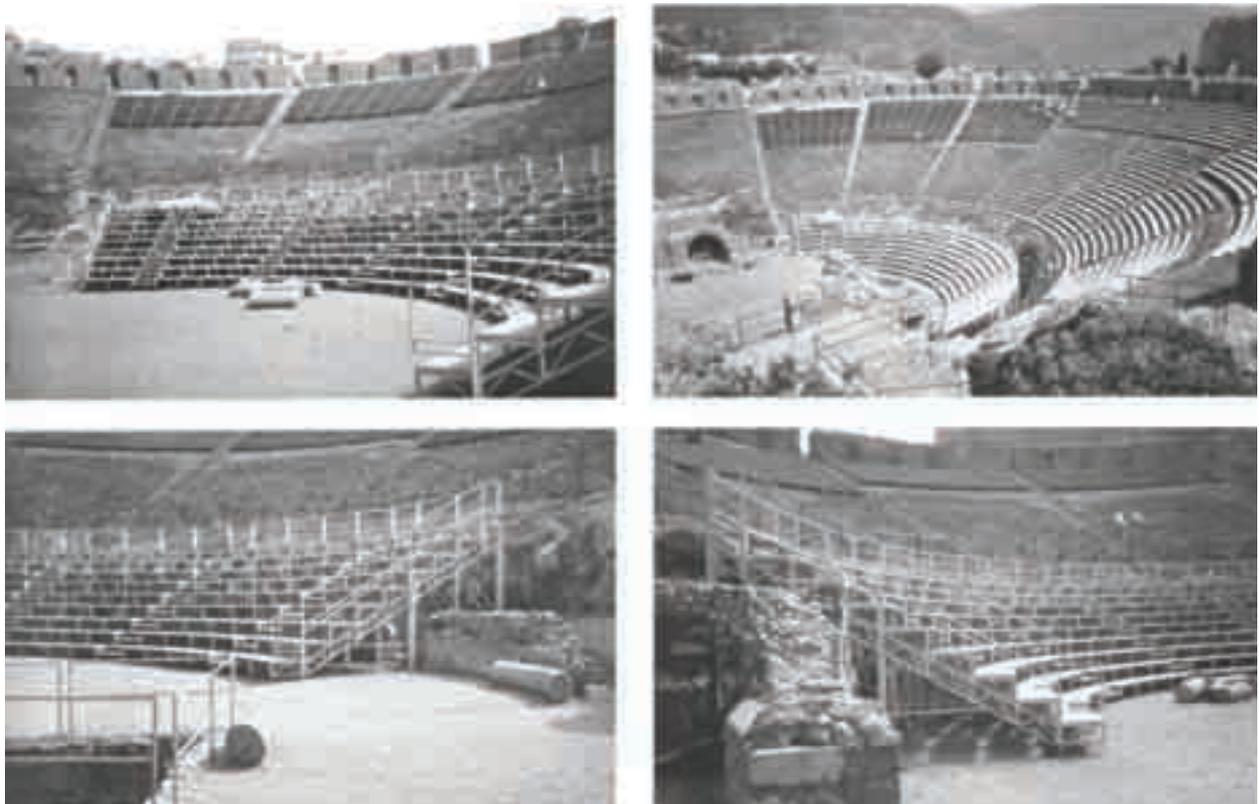
Tali strutture dovevano ridurre al minimo il carico e l'usura e limitare il contatto con le strutture monumentali da parte degli apparati scenici: *«per il teatro di Siracusa si realizzò una struttura metallica reticolare a traliccio, composta di elementi facilmente assemblabili con avvitagli di perni in fori predisposti. La base della struttura era costituita da una serie di elementi piramidali con un numero minimo di appoggi. Per il piano dell'orchestra la copertura fu realizzata con travi radiali innestate su un pilastro centrale e poggianti all'estremità su sostegni in soli venti punti tutti compatibili con le strutture archeologiche»*¹⁰.

Inoltre, sull'onda delle sperimentazioni condotte fin dagli anni Cinquanta dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma, grazie anche ai risultati delle opere di protezione e musealizzazione realizzate in Sicilia da Franco Minissi, per l'integrazione delle scalette di accesso alla cavea Giuseppe Voza utilizza delle resine poliesteri conformate su un'impronta rovesciata dello stato di conservazione attuale, in modo che tale integrazione, colmando le irregolarità della roccia si adattasse ad essa senza arrecare alcun danno ulteriore alla materia antica. Queste strutture teatrali mobili vennero utilizzate per oltre un decennio, ma presto si presentarono alcuni problemi, come la necessità di aumentare i punti di appoggio a causa dei carichi accidentali maggiori di quelli previsti in sede di progetto, la difficoltà di realizzare una manutenzione delle strutture metalliche comunque sottoposte ad usura e la carenza di manodopera specializzata nel montaggio e smontaggio delle strutture. Oltre naturalmente al degrado antropico e biologico causato dal sempre maggiore afflusso di visitatori. Un altro teatro che in Sicilia attira gran numero di visitatori e quindi presenta il problema della fruizione monumentale è quello di Taormina i cui primi rilievi furono eseguiti nel 1784 da Jean Houel e successivamente dal Goldicutt nel 1816, poi nel 1846 vennero realizzate dal Duca di Serradifalco i rilievi planimetrici a cui per lungo tempo si fece riferimento.



1980. Siracusa, fasi del montaggio delle strutture teatrali mobili integrative per l'orchestra e per la scena del teatro greco realizzate su progetto degli architetti F. Ceschi e E. Tonca (foto da S. Ranellucci, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Roma 1988).

Infine vennero realizzati da H. Wirsing i rilievi, pubblicati poi da Bulle nel 1924. Nella sua forma l'edificio teatrale corrisponde a un mezzo anfiteatro. La cavea, costruita in epoca ellenistica, era divisa in nove settori dalle scalette, successivamente nel II secolo d. C. il teatro venne trasformato e ampliato nella parte superiore con due passaggi anulari e un ambulacro esterno, quindi nel III secolo venne trasformato in arena, abolendo le prime file di sedili per aumentare lo spazio della scena¹¹. Questo intervento rese possibile l'accesso al teatro unicamente dalla parte superiore della cavea, come avviene anche oggi. Anche qui il problema di una fruizione che fosse compatibile con la conservazione delle antiche strutture pose l'esigenza di realizzare strutture rimuovibili adeguate a consentire il funzionamento della macchina teatrale (ricezione spettatori, acustica, illuminazione, macchine sceniche, accessi e percorsi, sistemi di sicurezza e smaltimento delle acque meteoriche), garantendo contemporaneamente la protezione della materia autentica del teatro greco-romano: anche a Taormina vennero realizzate negli anni '80 strutture integrative smontabili per la fruizione della cavea e per l'orchestra.



1980. Taormina, strutture integrative smontabili per la cavea e l'orchestra del teatro greco realizzate su progetto degli architetti F. Ceschi e E. Tonca (foto da S. Ranelucci, *op. cit.*, p. 73).

*La realizzazione della una cavea teatrale da sovrapporre al “Comitium”
presso il Museo Archeologico Nazionale di Agrigento (1968-1970)*

Nell'ambito delle esperienze di conservazione e fruizione dei teatri antichi appare inevitabile citare l'intervento che venne realizzato all'inizio degli anni '60 da Franco Minissi per il Teatro di Eraclea Minoa. Intervento che prevedeva la riconfigurazione dell'immagine della cavea teatrale come ipotesi critica ed effimera utilizzando un manto in *perspex* trasparente, distinguibile e reversibile, e che nel richiamare l'unità potenziale delle forme dell'antico teatro, che al momento della scoperta si presentavano già fortemente erose, creava una camera d'aria necessaria per la traspirazione. Le motivazioni che indirizzarono verso quella soluzione furono determinate dall'inefficacia del precedente intervento di consolidamento e protezione, eseguito dai restauratori dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1954 utilizzando resine acriliche e viniliche in solventi organici e dalla necessità di conservare il calcare marnoso di cui sono costituiti i sedili della poedria e della cavea. Caratteristiche della materia costituente le strutture del teatro, verso cui si indirizzarono le attenzioni dei restauratori, sono un'elevata porosità e sfaldabilità che riducono al minimo la resistenza all'azione erosiva del vento e dell'acqua battente o di infiltrazione. Per l'Ente committente il progetto avrebbe dovuto tenere conto non solo della fragilità e dei problemi di conservazione di questi resti ma allo stesso tempo consentire la corretta lettura del monumento e la fruizione al vasto pubblico, permettendo anche nella stagione estiva lo svolgimento di attività teatrali¹².

Il progetto di Franco Minissi si pose all'epoca come unica soluzione possibile, ma come tutti sappiamo fu solo una realizzazione di breve durata (1963-1995) (vedi paragrafo della tesi dedicato all'argomento): «oggi sappiamo che un uso corretto non può prescindere, come per ogni altro monumento, dalla conservazione e dal rispetto del manufatto antico. E' questa una condizione prioritaria alla quale non possono esistere deleghe. Sono quindi ammesse solo modiche integrazioni, indispensabili per garantire la statica e aiutare la leggibilità, mentre vanno escluse aggiunte e superfetazioni legate all'uso contingente. L'ormai lontano restauro del teatro di Eraclea Minoa, eseguito intorno agli anni '50 del secolo da poco trascorso, non solo, per allora, rappresentò un'ardita innovazione tecnologica, ma fu anche la testimonianza di una nuova cultura del restauro che mirava a proteggere il monumento e a renderlo fruibile senza manometterlo. Se poi le lastre di plexiglass impiegate per coprire i gradini sono diventate opache ed hanno favorito la crescita di vegetazioni infestanti, ciò è dovuto in gran parte alla mancanza di manutenzione ed alla natura del materiale, ma non inficia il principio teorico ed etico che aveva improntato il progetto originario»¹³. Inutilmente Minissi, negli anni seguenti alla realizzazione dell'opera di musealizzazione del teatro di Eraclea Minoa, invocherà sempre maggiori interventi di manutenzione, che sebbene venissero sporadicamente eseguiti da tecnici inviati direttamente dal Ministero della Pubblica Istruzione, non risultavano sufficienti a garantire la funzionalità della sistemazione che venne definitivamente dimessa nel 1999.

Probabilmente per non ritrovarsi in situazioni analoghe a quelle dell'esperienza di Eraclea Minoa, anche considerando la natura diversa del materiale (in questo caso calcarenite) che non presentava gli stessi problemi di conservazione, Minissi per la realizzazione del Museo archeologico di Agrigento, studia una struttura completamente rimovibile composta di elementi modulari ad incastro e destinata esclusivamente a consentire la fruizione della cavea teatrale del Comitium, sito presso il complesso di San Nicola, per spettacoli di varia natura durante la stagione estiva. Questa cavea, costruita in età ellenistica nei pressi dell'Oratorio di Falaride, e scavata direttamente nella calcarenite, venne portata alla luce durante i lavori relativi alla realizzazione del Museo archeologico di Agrigento. L'antico sito di S. Nicola, luogo denso di stratificazioni storiche, venne scelto nel 1952 da Guglielmo De Angelis D'Ossat per realizzarvi il nuovo Museo archeologico di Agrigento su progetto di Franco Minissi, approvato dalla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti. Minissi, nell'adattare il nuovo museo all'orografia del luogo, aveva progettato una configurazione semicircolare che si adattava alla morfologia del

sito archeologico, riproponendo in tal modo la forma semicircolare della cavea dell'Ekklesiastirion greco, che fino agli anni Sessanta, non era stato ancora rinvenuto.

Secondo il soprintendente Pietro Griffo la cavea assembleare di forma semicircolare era stata realizzata in epoca Timolontea, tra il IV e il III secolo a.C., «*intagliata nella viva roccia (...) monumento di notevole interesse, sia per la sua rarità, sia per essere il primo edificio pubblico di carattere civile che si conosca dell'antica città*»¹⁴. La costruzione geometrica è quella di un semicerchio le cui estremità sono prolungate, con lo stesso raggio dell'orchestra, sino ad ottenere 6/8 dell'intera circonferenza. Il diametro massimo è di m. 48; il minore è di m. 15,60; l'area della cavea misura mq 1250 ed il *Comitium* poteva accogliere circa 3000 persone. Sono presenti diciannove gradini ricavati nel banco roccioso, tranne quelli alle estremità della cavea inseriti successivamente. A sud dell'orchestra non sono state rinvenute le strutture della piattaforma destinata all'oratore e alle magistrature cittadine, in quanto erano state demolite durante i lavori di sbancamento operato in età romano-imperiale per la costruzione di una casa con peristilio di cui rimangono brani di pavimentazione a mosaico figurato.

Quindi la vita del *Comitium* ebbe breve durata, poiché alla fine del I secolo a.C. la cavea venne ricoperta per la creazione di un ampio piazzale su cui venne poi realizzato un tempio prostilo su podio, il cosiddetto Oratorio di Falaride: «*si badi bene l'Oratorio di Falaride con i suoi ammessi ed il Comitium non convissero, l'uno a suo tempo scomparve per l'erezione dell'altro. La sistemazione attuale, con lo scavo integrale di entrambi, è suggerita dall'opportunità di far conoscere al visitatore l'uno e l'altro, senza sacrificio del più antico rispetto al più recente da cui era stato annullato, e dalla possibilità di impiegare il comitium come luogo per spettacoli, che è cosa veramente eccezionale ai fini della funzione culturale di cui il moderno museo si è voluto investire*»¹⁵.

La struttura rimovibile, finalizzata ad utilizzare il *Comitium* come luogo di spettacoli estivi, venne realizzata tra il 1968 ed il 1970 su progetto di Minissi¹⁶ con la collaborazione dell'architetto Maurizio Governale su incarico della Soprintendenza Archeologica di Agrigento e venne finanziato dall'Assessorato Regionale per il Turismo. Ogni fila della cavea rimovibile era composta da alcuni sgabelli realizzati in legno e acciaio, le cui dimensioni combaciavano in larghezza ed in altezza con quelle dei sedili del *Comitium*. Essi erano stati concepiti in modo da incastrarsi l'un l'altro e, seguendo la curvatura della cavea, ricoprire i vari sedili in pietra proteggendoli allo stesso tempo. Minissi aveva inoltre fatto realizzare un piccolo magazzino nelle vicinanze del teatro in cui tali sgabelli, una volta smontati e impilati, potevano essere conservati durante la stagione invernale.

Questo intervento di Franco Minissi restituisce al monumento archeologico quella funzione attiva che si pone come mezzo per la conservazione e la valorizzazione ai beni culturali. Beni culturali intesi come risorse per l'educazione sociale e la diffusione della cultura. Funzione che secondo quanto scrive Minissi in più occasioni si attua attraverso il processo di musealizzazione e che presuppone l'idea di museo come concetto che si realizza non solo dentro, ma soprattutto al di fuori del luogo museale. Infatti per la conservazione del patrimonio archeologico egli ritiene fondamentale che esso venga recuperato, ad una fruizione culturale laddove possibile, quindi nel caso dell'Ekklesiastirion o *Comitium*, scoperto a fianco del corpo del nuovo Museo archeologico, scrive: «*all'esterno, tra l'altro merita una menzione la realizzazione di una struttura concepita per rendere riutilizzabili le gradinate del teatro nel corso di rappresentazioni estive. La realizzazione è fondata sull'accostamento di elementi di seduta capaci di aderire ed adeguarsi alla curvatura della cavea, facilmente smontabili nei periodi in cui non sono previste rappresentazioni teatrali*»¹⁷.



1970. Il *Comitium* presso il nuovo Museo Nazionale Archeologico di Agrigento, attrezzato con le strutture rimovibili destinate all'esecuzione di concerti e spettacoli teatrali (foto da F. Minissi, *Il museo negli anni '80*, Roma 1983, p. 36).



1970. Foto dei particolari dei sedili delle strutture mobili per la cavea del *Comitium* di Agrigento, destinate alla fruizione del teatro nella stagione estiva (foto da S. Ranellucci, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Roma 1988, p. 55).

NOTE

¹ A. Maiuri, *Il restauro della cavea nei teatri di Pompei*, in “Bollettino d’arte”, n. 3, Roma 1954, pp. 264-267.

² A. Maiuri, *op. cit.*, p. 265.

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

⁵ A. Maiuri, *op. cit.*, p. 266.

⁶ *Ibidem*

⁷ G. Voza, *Teatro tra conservazione e fruizione*, in AA. VV., *Teatri antiche nell’area del mediterraneo*, Atti del II Convegno internazionale di studi, Siracusa 13-17 ottobre 2004, Palermo 2007, pp. 20-23.

⁸ 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 antiche nell’area del mediterraneo*, Atti del II Convegno internazionale di studi, Siracusa 13-17 ottobre 2004, Palermo 2007, pp. 72-80.

⁹ G. Voza, F. Santalucia, F. Mannuccia, *Studio sull’impatto delle rappresentazioni classiche sul materiale lapideo del teatro greco di Siracusa*, in “Dal sito archeologico all’archeologia del costruito”, Atti del Convegno Scienza e Beni Culturali, Bressanone 1996, pp. 651-657.

¹⁰ G. Voza, *op. cit.*, p. 22.

¹¹ F. Sear, *Il teatro di Taormina*, in AA. VV., *Teatri antiche nell’area del mediterraneo*, Atti del II Convegno internazionale di studi, Siracusa 13-17 ottobre 2004, Palermo 2007, pp. 38-43.

¹² Questa è una richiesta che venne espressamente portata avanti dal soprintendente alle Antichità di Agrigento Pietro Griffo e in questo senso per i primi anni di vita della struttura di copertura in *perspex* ciò fu possibile, successivamente questa attività venne interrotta per motivi di sicurezza.

¹³ L. Vlad Borrelli, *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.

¹⁴ P. Griffo, *Il museo archeologico nazionale di Agrigento*, Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Centro Meridionale, Agrigento 1967, pp. 23-24.

¹⁵ P. Griffo, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶ 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 venne realizzato le foto dello stesso Minissi e del suo allievo Ranellucci.

¹⁷ F. Minissi, S. Ranellucci, *Museografia*, Roma 1992, p. 92.

1974-1985
Il Parco archeologico di Selinunte

La natura e la storia del sito archeologico di Selinunte

La colonia greca di Selinunte venne fondata sopra un lungo terrazzo costiero che si protende verso il mare, fra due insenature della foce del Modione (l'antico "Selinon") ad ovest e quella della depressione del Gorgo Cottone a est, sulla cui foce si trovava l'antico porto. A Nord nella parte più interna dell'altura si trova la città antica, mentre a sud l'acropoli si affaccia a picco sul mare; ad est della depressione di Gorgo Cottone, il complesso dei Templi domina il margine di un altro terrazzo costiero, mentre una vasta necropoli e un santuario (Malophoros) si trovano a ovest del Modione. La città venne fondata dai coloni di Megara Hiblea nel 628 a.C. e costituì la punta avanzata della colonizzazione greca verso la Sicilia occidentale; nel V sec. a.C. raggiunse il massimo sviluppo, testimoniato anche dai suoi grandiosi monumenti. Fino alla battaglia di Himera la città mantenne buoni rapporti con Cartagine, poi strinse alleanza con Siracusa ed ebbe frequenti contese con Segesta. Fu distrutta nel 409 a. C. dai Cartaginesi giunti in aiuto di Segesta, poi tornò a vivere sull'acropoli per 150 anni sotto il dominio di questi ultimi fino a quando, dopo la seconda guerra punica, venne abbandonata definitivamente. Un terremoto, avvenuto probabilmente in epoca bizantina, ridusse la città di Selinunte ad un cumulo di macerie: i templi orientali vennero usati nei secoli successivi come cava di pietre.

L'individuazione del sito nelle suggestioni dei viaggiatori della fine del XVII secolo

Già fin dalla seconda metà del '700, in seguito all'identificazione di Tommaso Fazello che nel 1558 scriveva «*dopo la bocca del Belice circa tre miglia (...) si veggono tre Templi d'architettura dorica magnifica, dove sono grossissime pietre, ancor che siano ruinati, e se fussero in piedi non soltanto sarebbero degni d'essere paragonati con tutti i maggiori Tempi d'Europa, ma forse d'essere anteposti (...) a questi è vicina la rovinata e antica città di Seline, di cui si veggono stupende rovine*»¹, molti viaggiatori arrivati in Sicilia per il "Grand Tour" (D'Orville, Saint-Non, Houel, ecc) vennero attirati dalle rovine greche comunicando le loro suggestioni con rappresentazioni e con accurate descrizioni: «*da Selinunte si scorgono rovine di questa città che rassomigliano a due vasti cantieri dove siano esposti tutti i materiali atti a costruirne una. Al primo colpo d'occhio non si distingue alcuna pianta chiara; vi sono qua e là fusti di colonne, alcuni scanalati altri no, capitelli, trabeazioni, si crede allora che i cittadini di Selinunte abitassero solo dei templi o che fosse solo un popolo di preti*»².



1776. Le rovine dei Templi di Selinunte in un'incisione di Jean Houel (foto da J. Houel, *Voyage pittoresque des îles de Sicilie, de Malte et de Lipari*, Parigi 1782-87).

Le campagne di scavo dal XIX secolo

Le rovine dell'antica Selinunte rimasero sepolte fin quando due architetti inglesi, Harris e Angell, scoprirono le famose metope del tempio "C" (1822-23). Scavi archeologici furono ripresi nel 1831 dal Duca di Serradifalco (1783-1863), membro della Commissione per le Antichità e Belle Arti, in collaborazione con l'architetto Francesco Cavallari (che vi condurrà una campagna anche nel 1875) e lo scultore Valerio Villareale, poi furono continuati sull'acropoli da Antonio Salinas e Giuseppe Patricolo. Ettore Gabrici, convinto che dell'antica Selinunte si conoscesse ancora troppo poco, diede un impulso agli scavi operando sia sull'acropoli, dove vennero scoperti i templi "A" e "C", che nel santuario della Malophoros: i suoi studi permisero l'individuazione delle geometrie del timpano e quindi la collocazione della ceramica policroma posta a decorazione del tempio "C".

Ad ogni modo fino ai primi anni del XX secolo l'immagine dei templi nel sito dell'antica Selinunte che si offriva ai viaggiatori era quella di un cumulo di rovine, fin quando l'architetto Francesco Valenti inizia nel 1928 l'anastilosi delle colonne, per la gran parte dissotterrate con lo scavo del cumulo di macerie in cui era ridotto il tempio forse a causa di un terremoto, oltre a quelle di un tratto della trabeazione del Tempio C. Successivamente tra il 1978 ed il 1980 il tempio venne consolidato e restaurato dal Soprintendente Vincenzo Tusa, con barre di acciaio inossidabile e resine epossidiche, su indicazione dell'Istituto Centrale per il Restauro.

Gli scavi condotti da Jole Bovio Marconi metteranno in luce la rete viaria dell'acropoli, costituita da dodici strade in direzione est-ovest che incrociano ad angolo retto la strada principale nord-sud, formando così le varie *insulae*. Sulla collina orientale sorgevano i Templi "E", "F" ed il Tempio "G" che rimase incompiuto, come testimoniano le colonne non scanalate. Al contrario il tempio "F" presenta pochi resti poiché saccheggiato e utilizzato come cava. Inoltre tra il 1960 ed il 1965 sotto la direzione di Jole Bovio Marconi venne ricomposto il tempio "E" (Hera), la cui costruzione risaliva alla prima metà del V secolo a. C.. L'intervento ricostruttivo si servì di mezzi moderni per rialzare le colonne e la trabeazione ma furono necessarie numerose integrazioni ed interventi di consolidamento per compensare ciò che della materia antica era andato perduto a causa dell'erosione del tempo. Integrazioni che vennero effettuate con abbondante uso di cemento armato: *«il cemento che è materiale schiettamente moderno, ha trovato il suo posto anche nei restauri archeologici, caratterizzando il periodo dell'ultimo dopoguerra, per la maggiore facilità del suo impiego e per la sua materia inconfondibile con gli antichi materiali»*³.

Questi due interventi, che vennero ritenuti eccessivi, non necessari ed antistorici, di fatto hanno stravolto l'immagine storicizzata del sito di Selinunte tramandata dalle pagine dei taccuini dei viaggiatori ottocenteschi, sostituendo ai titanici cumuli di pietra calcarenitica i simulacri di templi risuscitati. Sulla legittimità della ricomposizione del Tempio "E", Cesare Brandi nel suo noto saggio "Archeologia siciliana", scrive nel 1957: *«ad un certo punto è sembrato che non ci fosse opera più utile che rialzare un tempio di Selinunte. (...) Posto che attraverso i secoli non ci fossero state perdite o manomissioni, lo stato di invecchiamento, di logoramento, di patina dei rocchi delle colonne precipitate a terra da più di venti secoli è troppo differente da quello che hanno subito le colonne rimaste in piedi. Per chi sa lo spettacolo immane rappresentato dai cumuli ciclopici dei Templi di Selinunte, non ci vuol molto a riconoscere che nessuna ricostruzione al mondo potrà mai equivalere a quella che fantomaticamente risorgeva nella mente di ognuno, da rovine così leggibili, così chiare, nei blocchi enormi, nei capitelli grandi come cupole. Il Tempio E di Selinunte non ritornerà mai come era, arrestiamoci finché c'è tempo, non rivaleggerà mai con i suoi fratelli rimasti al suolo e che al suolo resteranno dopo questa costosa e inutile impresa. (...) Ora che i rocchi sono stati allineati, il Tempio E non è più un tempio in rovina ma in costruzione, è assurdamente un cantiere retroattivo di un tempio greco»*⁴. Ma in questo caso fu più forte la pulsione ricostruttiva di chi ad un "restauro mentale" rispettoso della storia e del tempo trascorso, ha ritenuto di potere riconfigurare il sito

archeologico di Selinunte per il diletto del turista e forse anche di quegli studiosi che attribuiscono all'opera dell'uomo un potere retroattivo nel cambiare il corso della storia scritta sulla pagine di pietra, nel distruttivo desiderio del ritorno ad un antico splendore.



2007. Il Tempio "E" come appare in seguito alla "ricostruzione". Le critiche riguardarono sia l'uso del cemento armato, sia l'etica dell'intervento che ha irreversibilmente mutato l'aspetto delle rovine e del sito.



2007. Veduta dello stato attuale del Tempio "C" localizzato sull'acropoli di Selinunte. Il Tempio è stato restaurato da Valenti nel 1924-26 e consolidato da Tusa nel 1978-80.



2007. Veduta della spiaggia e dell'abitato di Marinella. La spiaggia occupa il sito dell'antico porto greco, oggi interrato. Sulla sinistra il Tempio "E" ricostruito.



2007. Veduta sulle dune della foce del Fiume Modione. In primo piano i ruderi dell'acropoli, sullo sfondo l'abitato di Triscina.

Le ragioni culturali alla base del costituendo Parco Archeologico di Selinunte

Il Parco archeologico di Selinunte nasce negli anni Ottanta grazie all'impegno dell'archeologo Vincenzo Tusa, Soprintendente ai Beni Archeologici della Sicilia occidentale (province di Trapani e Palermo) dal 12 marzo 1963 fino al 31 dicembre 1985⁵. Come studioso delle antichità, Tusa riteneva fino ad allora che l'archeologia fosse «*solo una disciplina che studia le testimonianze del passato arrivate sino a noi*»⁶, ma con il tempo l'esigenza di salvare la zona archeologica di Selinunte dai furti e dalla speculazione edilizia, divenne per lui una missione, una ragione di vita: «*lo studio dell'antico può essere uno dei mezzi migliori per la conoscenza dell'uomo, fuori dal tempo e dallo spazio*»⁷. I problemi più urgenti che egli si trovò ad affrontare furono la presenza di numerosi scavatori clandestini che operavano prevalentemente nelle necropoli selinuntine. Tusa fu costretto alla conoscenza diretta di questa persone, laddove la denuncia alle autorità giudiziarie era divenuta un "fucile scarico" nelle mani della Soprintendenza archeologica, per comprendere le ragioni di questo traffico illecito che negli anni '60 era divenuta la maggiore fonte di sostentamento per gli abitanti della borgata di

Marinella. Tusa si rese conto che l'unico modo per arrestare la dispersione dei preziosi reperti era quello di promuovere per le necropoli una campagna di scavo da parte della Soprintendenza. Il finanziamento per lo scavo venne concesso dalla Fondazione del Banco di Sicilia Vincenzo Mormino.

Ma vi era un altro grave problema che Tusa dovette affrontare: «*l'invasione edilizia da Marinella e da Triscina, minacciava di invadere la zona archeologica e le rovine (...)*». Egli ricorda come allora si trovò di fronte a numerose difficoltà: «*affrontai contemporaneamente il problema della conservazione delle rovine e dell'ambiente in cui esse debbono "vivere" e "operare", vita e opera intese come possibilità di comunicazione e di espressione di questi monumenti verso l'uomo di oggi, che cerca in essi fonte di conoscenza dell'uomo che lo ha preceduto e quindi fonte di storia e di conoscenza di se stesso*»⁸.

Alla fine degli anni Sessanta Tusa sottopose il problema che lo assillava a Cesare Brandi, assiduo frequentatore dell'acropoli di Selinunte durante gli anni in cui era docente di Storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università di Palermo. Anche Brandi allora riteneva che «*bisognasse preservare le rovine dall'assalto del cemento*» onde garantire la conservazione della vasta area archeologica. Brandi affida il suo pensiero alle colonne del Corriere della Sera del 15 febbraio del 1966: «*Selinunte si pone come il luogo antico meno volgarizzato dal nostro tempo. Purtroppo però il futuro non si ripromette così benigno. Per capire la minaccia bisogna, per un momento, rifarsi all'eccezionale attrazione dell'Acropoli di Selinunte e degli altri templi. Tanto l'Acropoli che questi ultimi si trovano su terreno pianeggiante che finisce con declivio più o meno ripido, al mare; l'Acropoli in particolar modo è fiancheggiata di qua e di là da vallate dove scorrono due piccoli torrentelli il Modione (il greco Selino) e il Gorgo Cottone alla cui foce c'era l'antico porto di Selinunte. Queste due brevi vallate sono verdi e tenere come grandi orti e naturalmente rappresentano delle miniere archeologiche. Per quanto, difatti, da quasi un secolo si scavi a Selinunte il territorio e tutt'altro che esaurito: vaste necropoli si susseguono qua e là, ora individuate da clandestini, ora sapientemente scavate dallo Stato. Ma ce n'è per parecchie decine d'anni almeno. Sicuramente il fascino di queste colossali rovine, e della città scavata sull'Acropoli, sarebbe assai più che dimezzato, se l'ampia veduta che si apre di là, come dal ricostruito Tempio E, non si presentasse come ancora si mostra, priva di strade, priva di abitazioni, sorridente nel sole e nell'aria, non così vasta ma non meno pura della distesa del mare con cui confina. D'altronde l'accesso all'Acropoli e al Tempio è assicurato da comode strade che non rovinano nulla e che sono in diretta connessione con la statale di Castelvetro.*



1994. Foto zenitale della costa selinuntina con l'acropoli fra la foce del Fiume Modione e la spiaggia di Marinella. I percorsi sono stati riconfigurati in seguito alla realizzazione del Parco Archeologico, su progetto di Franco Minissi, Piero Porcinai e Matteo Arena, nel 1978-80. In particolare dall'alto è perfettamente leggibile la duna artificiale attraversata dal tridente che determina le visuali sui Templi "G", "E" e sull'acropoli: questa "geniale intuizione" nel progetto era prevista come ingresso al Parco (foto da AA. VV., *Linee guida del Piano Territoriale Paesistico Regionale*, Palermo 1996).

Naturalmente questi terreni che sono come uno scrigno, tante antichità ancora fanno prevedere, sono coperti dal vincolo archeologico: ma noi siamo, per amara esperienza, poco fiduciosi nel vincolo. Troppi ne abbiamo visti annullati dal Consiglio di Stato. Ed ora ventila nell'aria la proposta di lottizzazione proprio della vallata del Modione, fra l'Acropoli e le misteriose rovine della Malophoros; ventila nell'aria la proposta di tua strada che attraverserebbe la valle, magari lungo il Modione, e si congiungerebbe alla strada, che non è un'ipotesi, ma, ahimè una presenza in corso di realizzazione, che dall'alto della collina di Triscina si appresta a scendere al piano. E si sente anche di cose peggiori: dovrebbe infatti continuare addirittura lungo la spiaggia, resecando il mare dalla verdissima pendice di Triscina. La valle del Modione si riempirebbe di case e villini, l'ampia visuale dell'Acropoli andrebbe distrutta; un suolo archeologico, per la massima parte ancora vergine, andrebbe sconvolto. E' chiaro che, quali che siano gli interessi che la zona sobilla, uno strazio simile non può, non deve essere permesso.

Certo, se l'Amministrazione delle Antichità e delle Arti non fosse sempre la Cenerentola, bastava, ancora dieci anni or sono, addivenire all'esproprio di tutta la zona: con poca spesa e probabilmente, allora, con universale soddisfazione anche dei proprietari.

Ora, indubbiamente, per quanto il luogo sia intatto e coperto dal vincolo, un esproprio costerebbe di più. Ma è tanto più indispensabile, perché, dieci anni or sono, ben poca gente si sarebbe mossa per andare ad abitare in luoghi così solitari, troppo sublimi per cibarsene ad ogni ora del giorno. Ora il mare, le rovine, la spiaggia ancora spoglia, veramente rubile, come verrebbe voglia di chiamarla, esercitano un'attrazione magica e pericolosa. D'altronde, oltre questi luoghi intangibili, appesa mezzo chilometro più in là, c'è spiaggia da vendere; non è questo di Selinunte l'unico approdo. E allora che farne? Bisogna farne un grande Parco archeologico⁹, Parco perfettamente e meravigliosamente realizzabile, i cui percorsi da compiere i saranno i più ameni e bucolici che si possono desiderare. Perché non c'è solo da vedere i templi a Selinunte: il giro delle fortificazioni dell'Acropoli, quando il tenace soprintendente Tusa avrà finito gli scavi che le rivelano alte, possenti nelle file di conci regolari come tagliati nel cristallo, sarà una passeggiata lunga e magnifica: e non in un terreno spoglio ma ricco d'una vegetazione ancor più esplosiva che rigogliosa, con le cupole di bronzo dei lentischi, le lance delle agavi, i ciuffi di acanto e di erba bianca che profuma l'aria come di incenso.

Passeggiata meravigliosa di giorno, magnifica di notte con la luna, che qua rivela ogni colore, crea anfratti d'ombra limpidissima, mentre contro il cielo si disegna l'alta muraglia. E c'è il silenzio alitato dal leggero fruscio delle foglie, il senso di trovarsi in una natura che ci riporta, come i templi, allo stesso tempo dei greci e dei cartaginesi.

Selinunte, d'altronde, può sicuramente divenire — se lasciata in questa fascia di verde di azzurro e di silenzio — uno dei punti di maggiore attrazione turistica della Sicilia: ma non solo turistica anche culturale. Il fascino delle memorie, l'invito alle antiche umanità, uniti alla possibilità di una vita marina con un clima stupendo, neppure, mi si dice, troppo caldo d'estate, predispongono questo luogo senza inverno come un punto d'incontro e di ritrovo. Prima che succeda qua, come a Pesto, come ad Agrigento: questo parco della Grecia antica, come sull'Appia, il parco dell'antica Roma»¹⁰.

Brandi allora pone l'accento sulla necessità che le rovine e il contesto in cui esse si trovavano costituissero un Parco archeologico, per essere realmente salvaguardate come “intero” e non come “totale”, per poter continuare a vivere e a operare laddove «vita e opere siano intese come possibilità di comunicazione ed espressione di questi monumenti verso l'uomo di oggi, che cerca i essi fonte di conoscenza dell'uomo che li ha preceduto e quindi fonte di storia e conoscenza di se stesso»¹¹.

Ricordiamo che già allora le posizioni raggiunte dalla “moderna” cultura del restauro archeologico, e che si possono ritrovare nelle Carte del Restauro sia Internazionali (1964) che Italiana (1972) si era da tempo sostituita alla tutela delle singole “cose” di interesse storico-artistico e naturalistico (leggi Bottai del 1939) l'esigenza di salvaguardare l'ambiente ed il

contesto nel quale esse sono inserite al fine di garantirne la permanenza *in situ*, condizione che consente di incrementarne la valenza culturale e didattica.

Il paesaggio dei siti archeologici è un paesaggio culturale, nel quale il patrimonio archeologico è intrinsecamente connesso con il patrimonio naturalistico. La sua valorizzazione si realizza ampliando l'attenzione dal singolo manufatto al contesto che viene percepito dal fruitore come luogo carico di emozioni come quelle descritte da Giancarlo De Carlo nel suo scritto "Appunti da un breve viaggio in Morea" e che riferiscono di una sua visita presso un sito archeologico: «(...) una grande distesa di colonne, ronchi, piedistalli, basi, capitelli, trabeazioni, timpani, precipitati dal cielo sulla terra. Le figure che formano sono ancora più tese di quelle che esistevano in origine, quando vari pezzi componevano spazi architettonici. Si ha il senso che la tensione sia stata moltiplicata dallo svelamento della competenza tecnica degli artefici e della corrispondenza simbiotica tra artefatti natura (...). Il crollo ha disgiunto le parti e nei giunti tornati alla luce del sole sono riapparsi i segni della competenza di chi aveva progettato e della forza intellettuale e fisica di chi aveva lavorato, sollevato, montato, ed unito i vari pezzi tra di loro. Tra un pezzo e l'altro, dove prima c'era spazio architettonico, si sono insinuate piante, cespugli, fiori, che intrecciano le loro ombre con quelle delle rovine. L'esperienza dello spazio passa attraverso il fruscio dei propri passi sulla terra battuta, gli odori dei cespugli che si fondono (...) Nella cognizione sincronica dei sensi e del pensiero il luogo si svincola dalle cadenze del tempo, il passato diventa proiezione all'indietro del presente, la memoria schiva i meandri letterari della nostalgia ed utilizza creativamente l'energia delle immagini che associa, la rovina appare come una delle configurazioni possibili, anzi probabili, di ogni evento architettonico»¹².

Franco Minissi, architetto che allora aveva già lavorato alla realizzazione e musealizzazione del Parco della Valle dei Templi di Agrigento a fianco prima di Pietro Griffo e poi di Ernesto De Miro, fornisce un importante contributo nell'ambito del dibattito del tempo sulla costituzione dei Parchi archeologici, con interventi a convegni e articoli sulle più importanti riviste scientifiche come "Museum". Minissi riteneva infatti che: «nell'ambito della conservazione attiva si colloca la politica dei parchi archeologici. Si ritiene che la via da seguire affinché il patrimonio archeologico possa essere correttamente utilizzato nel campo della ricerca scientifica e correttamente compreso dal pubblico, debba essere quella della "conservazione in loco". Una tale prassi si pone come esigenza non solo di natura museale ma come esigenza diretta a consentire ed incentivare la ricerca scientifica "sul campo". Soltanto una tale disponibilità permetterà che dalla traccia, anche minima, della prima scoperta, si possa giungere alla conoscenza del sito archeologico e ad una diversa valutazione dei fatti storici. Un parco archeologico consente:

- di condurre con metodo scientifico scavi che permettano la verifica tra le ipotesi teoriche e la documentazione reale dei ritrovamenti;
- di conservare "in situ" ogni reperto per ricostruire teoricamente contesti originari, sulla base della corretta lettura delle modificazioni subite dalle strutture superstiti e dalla dislocazione degli oggetti mobili.

Un parco archeologico è un campo di ricerca scientifica in continuo divenire: il parco archeologico così concepito, sarà generatore di un grande museo nel quale, pur senza escludere la componente emotiva nella contemplazione di valori estetici e formali del rudere o del monumento o del paesaggio, i visitatori potranno riconnettere ciò che vedono nel reciproco rapporto di interdipendenza, ricomponendone idealmente i contesti originari. Tutto ciò ovviamente se i risultati della ricerca verranno messi a disposizione di tutti stimolando così una sorta di fantasia "ricostruttiva", non già solo di forme per se stesse, ma come espressioni tangibili di una società e della sua cultura. Quest'ultima capacità del parco, appare una esigenza fondamentale affinché nella visita di un complesso archeologico, come in un museo, il visitatore acquisti la capacità di formulare un proprio autonomo giudizio critico e quindi tragga un effettivo arricchimento culturale e spirituale dalla conoscenza del passato»¹³. Il Parco

archeologico quindi, che si genera attraverso la musealizzazione attiva del sito archeologico, è finalizzato ad assicurare la conservazione dei manufatti in esso presenti, a valorizzarlo nel suo contesto di scavo, a proteggerlo con strutture idonee e nello stesso tempo a creare le condizioni di fruizione da parte della collettività sotto l'aspetto culturale, formativo, educativo e di conoscenza.¹⁴

Il Soprintendente Tusa decise di portare avanti l'opera di demanializzazione del sito archeologico di Selinunte già iniziata da Antonio Salinas che, incaricato della direzione degli scavi della Sicilia Occidentale e del Museo di Palermo, per oltre quaranta anni (dal 1873 al 1914) operò le prime acquisizioni di terreno (50 ettari), avendo già allora lanciato l'idea della realizzazione di un parco archeologico ad Agrigento. Questa demanializzazione fu possibile grazie a quanto stabilito dalla Legge Bottai n. 1089 del 1939, che all'articolo 55 prescrive che *«possono essere espropriate per causa di pubblica utilità aree ed edifici quando il Ministro per l'Educazione Nazionale ravvisi ciò necessario per isolare o restaurare monumenti, assicurarne la luce e la prospettiva, garantirne o accrescerne il decoro o il godimento da parte del pubblico»*. Questa legge introduce anche il concetto di "godimento", mediante la fruizione al pubblico, azione che diventa alla base dell'azione che devono svolgere proprio le Soprintendenze. Nasce così il concetto di Parco archeologico quale luogo nel quale la natura, il reperto archeologico e la stessa indagine specialistica e scientifica divengono una organica con testualità: *«in rapporto alla congestione urbana e al degrado dell'habitat rurale i parchi archeologici assumono il valore di nodi territoriali di primaria importanza, atti non solo a contrapporsi al generale deterioramento dell'ambiente naturale ma anche ad indicare una dimensione d'uso del suolo, positiva ed attiva, finalizzata come in passato alla fruizione umana e reinterpretata in termini corrispondenti alle esigenze dell'attuale struttura di civiltà»*¹⁵.

Tusa in quegli anni, nonostante le difficoltà burocratiche ed amministrative, porta avanti con ostinazione l'impegno per la realizzazione del Parco archeologico, come una sfida all'immobilismo e all'indifferenza collettiva, per fare di Selinunte una città della storia ma allo stesso tempo una città viva nella realtà del presente: *«forte delle mie convinzioni, dei supporti legali, dell'approvazione dell'allora Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, dell'Assessorato regionale ai Beni Culturali, della stampa più qualificata e di varie ed illustri personalità della cultura e dell'arte, diedi inizio alle operazioni per l'acquisizione al pubblico demanio del terreno e la conseguente costituzione del parco. (...) Parco la cui superficie comprende tutti i monumenti di Selinunte: il santuario della Malophoros, la città antica sulla collina di Manuzza, l'acropoli e la zona sacra della collina orientale costituita dai tre templi E, F, G (Tempio di Zeus). Unitamente al terreno è stato acquisito al pubblico demanio un complesso edificato dai principi Pignatelli Aragona y Cortes, ceduto poi alla nota famiglia Florio e quindi ai Saporito di Castelvetrano. Esso verrà destinato ad "Antiquarium" e costituirà un fattore indispensabile per la comprensione e la lettura del complesso archeologico selinuntino in quanto conterrà tutto quanto sarà necessario per introdurre ad una visita culturalmente valida di Selinunte»*¹⁶.

Il progetto di Franco Minissi per la musealizzazione del sito archeologico di Selinunte

I lavori per la realizzazione del Parco e per la trasformazione della fattoria "Florio" in "Antiquarium" verranno finanziati dall'Assessorato regionale al Turismo: il progetto, redatto dall'architetto Franco Minissi insieme con Matteo Arena e con il paesaggista Pietro Porcinai, venne approvato da tutti gli organi competenti a livello regionale e nazionale. Ancora una volta Minissi, assiduo collaboratore delle Soprintendenze siciliane, viene chiamato ad interpretare i suggerimenti e le suggestioni del suo mentore, Cesare Brandi: *«per quanto possa essere distratto il visitatore che va a Selinunte, è impossibile che non ceda a un moto di soddisfazione, constatando l'augusta solitudine in cui ancora si trovano le più belle rovine che esistano al*

mondo. Certo, qualcosa c'è che stona anche là: i piccoli plotoni avanzati del villaggio di Marinella, sormontati dall'exasperante fungo di cemento del serbatoio d'acqua, da qualsiasi parte si guardi vengono fuori sempre. Ma cosa sono quei casotti e anche quel lamentevole fungo a paragone dei grattacieli che issano una cresta volgare fino al grottesco all'orizzonte di Agrigento?»¹⁷.

Ma in quel periodo non mancarono le opposizioni da parte dei rappresentanti politici della comunità locale all'idea del costituendo parco. Vi furono interrogazioni parlamentari nelle quali si affermava che le cosiddette "dune" previste da Minissi per fermare: «*i plotoni avanzati di Marinella*» (Brandi), sarebbero state costituite di sabbia e cemento. Ma in realtà lo schermo costituito dalle nuove dune, che si sommano a quelle che già caratterizzavano il territorio di Selinunte, doveva essere costituito da terreno naturale che sarebbe stato presto ricoperto dalla vegetazione spontanea. Tra le opposizioni eminenti ricordiamo quella dell'archeologo Nicola Bonacasa che, in una lettera indirizzata al Presidente della Regione Siciliana, considera "assurde" le dune concepite da Franco Minissi poiché creano l'obbligo di obbedire a delle vedute fisse nel primo "Parco archeologico" realizzato.

Ma Bonacasa non contesta il progetto del Parco redatto dagli architetti Minissi e Arena e da Porcinai che ritiene: «*meditato e qualificato e sostanzialmente idoneo alle molteplici finalità dell'iniziativa*»¹⁸. L'archeologo piuttosto lamenta lo scollamento e le dissonanze prodottesi nel tempo tra ideazione e i lavori in corso d'opera. Infatti riferisce Bonacasa come ad un certo punto: «*in seguito alla decisione del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti di sopprimere il tridente con i suoi tre canali visuali*», che poi invece verranno realizzati, «*la duna alla fase attuale, si presenta per un lungo tratto davanti ai tre templi della collina est, come un'alta cortina uniforme, massiccia, inutile*»¹⁹.

Nel progetto di Minissi la posizione delle dune artificiali avveniva in maniera strategica rispetto alla conformazione del territorio al fine di creare dei confini "naturali" al Parco archeologico. Dalla relazione che Minissi presenta per le opere costitutive del Parco archeologico, opere programmate con la Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Occidentale, è possibile individuare i criteri e gli obiettivi progettuali che tengono presenti gli interessi contenuti nel parco stesso e la natura dei servizi ad essi connessi. In seguito ad un approfondito studio dei luoghi (...) il programma di interventi, definito da Franco Minissi, viene articolato secondo i seguenti punti fondamentali:

« - *eliminazione dell'accesso incontrollato all'interno del parco mediante recinzioni perimetrali (...)*;

- *creazione di una viabilità interna al parco, differenziata in traffici pedonali e carrabili, turistici o di servizio;*

- *creazione di parcheggi defilati alla vista dei visitatori del parco;*

- *creazione di rilevati in terra atti a costituire schermo visuale tra il parco e l'abitato di Marinella;*



1978. Disegno prospettico di progetto del piazzale d'ingresso al Parco con le visuali direzionali (foto da V. Tusa, 1981).



1978. Disegno prospettico del progetto del piazzale di ingresso al Parco. Sullo sfondo la hall ricavata nella duna (foto da V. Tusa, 1981).

- *utilizzazione dei fabbricati rurali esistenti nel territorio, mediante restauri, al fine di ricavarne depositi, magazzini, uffici, posti di ristoro, foresterie;*
- *messa a dimora di nuovo verde, sia superficiale sia arboreo sui rilevati di terra ed a completamento delle recinzioni perimetrali per renderle maggiormente impenetrabili;*
- *creazione di un sistema di recinzione presso l'accesso al parco con funzione sia di controllo dell'accesso stesso sia di servizio d'informazione per i visitatori;*
- *dotazione al parco di un impianto elettrico, sia per il funzionamento dei servizi, sia per la fruizione serale del parco;*
- *ricostruzione di laghetti alle foci dei fiumi Modione e Cottone ai fini di ristabilire gli equilibri ecologici preesistenti, attualmente compromessi»²⁰.*

Minissi, attraverso un primo studio progettuale, si rende conto di come risultasse impossibile affrontare tutti i problemi contenendone la spesa entro i limiti del finanziamento disponibile. Quindi egli è costretto ad attribuire una graduatoria d'importanza alle varie opere al fine di progettare esecutivamente quelle che dovevano e potevano entrare in questa prima fase di intervento. Vengono pertanto rinviate a tempi e a finanziamenti futuri, i seguenti interventi:

- *il restauro e l'adattamento ad altre funzioni delle costruzioni esistenti;*
- *la ricostruzione dei laghetti ecologici;*
- *il completamento della rete viaria interna;*
- *il completamento della rete elettrica (per la parte relativa agli immobili);*
- *il completamento delle integrazioni arboree.*

Sulla base di tali rinunce, il progetto esecutivo presentato da Minissi nel 1980, ma elaborato a partire dal 1974 con la collaborazione di Pietro Porcinai e Matteo Arena, dotava l'area del Parco archeologico di:

«a) Servizi di ingresso: il sistema di recinzione è stato studiato in maniera da garantire il controllo delle entrate e delle uscite, pedonali e automobilistiche. Una vasta hall inserita all'interno di un rilevato artificiale, priva di una volumetria emergente, contiene le biglietterie e i servizi utili al pubblico (...)

b) Viabilità interna: dal piazzale antistante la hall si diparte il sistema viario sia carrabile sia pedonale. Il primo, che nel presente progetto è limitato ai lati sud ed ovest del parco, raggiunge l'Acropoli ed è corredato di ampi parcheggi defilati alla vista. Il secondo, (anche se la transitabilità pedonale del parco è integrale) segue un percorso che intende fornire al visitatore, prima ancora che questi vi si addentri, una visione sintetica del parco, facendogli concentrare l'attenzione, mediante l'utilizzazione dei rilevati (tunnel visuali passanti attraverso le dune e passeggiata sul colmo) sugli episodi dominanti: templi diruti, tempio ricostruito, acropoli. Un'opera che nel complesso della viabilità è risultata di grande importanza funzionale è stata il ponte per l'attraversamento del Modione, attraversamento indispensabile per consentire gli scavi, le ricerche archeologiche e la visita nella zona del complesso della Malophoros. Tale struttura, che ha costituito uno dei maggiori impegni progettuali, è stata risolta con un unico elemento (doppia trave in cemento armato precompresso) appoggiato agli argini del fiume e sagomato nella sezione trasversale in maniera da costituire il minimo ingombro visuale nel paesaggio.

c) Recinzione: le recinzioni del parco sono state differenziate a seconda della situazione paesistica e della morfologia del terreno. Lungo i perimetri esterni la recinzione è costituita da rete metallica zincata su paletti di ferro e completata da filo spinato e piante spinose. Lungo un tratto del lato nord è stata incassata in un fossato al fine di non interrompere la continuità dell'esistente uliveto. Lungo i due argini del fiume Modione, affinché questo non costituisse facile accesso al parco, è stato previsto un tipo diverso di recinzione incassata mediante la creazione di un secondo rilevato cui è stata attribuita la funzione di passeggiata pedonale.

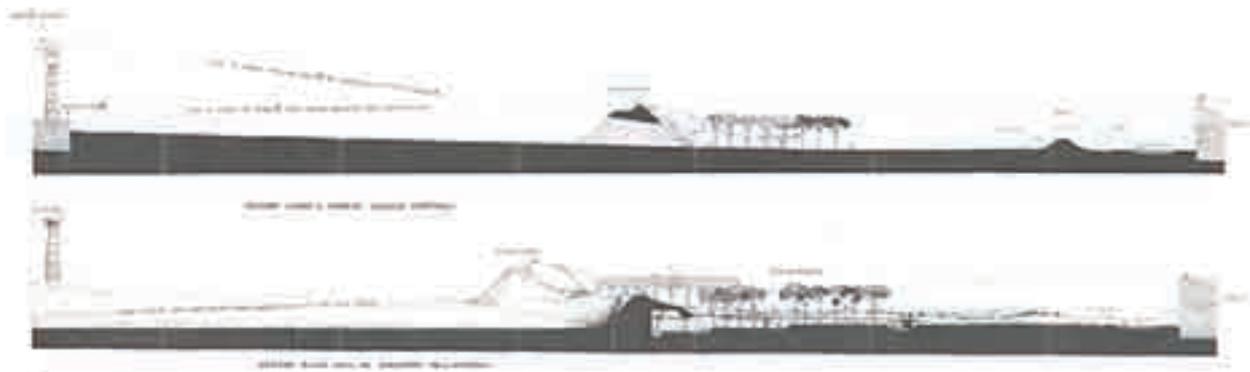
d) Impianti: a garanzia della conservazione del verde esistente e di quello di nuova messa a dimora è stato studiato un impianto generale di irrigazione, mediante sfruttamento

dell'acqua del Modione. Nel presente progetto è stato inoltre previsto l'impianto di illuminazione della viabilità principale e dei complessi archeologici»²¹.

La formazione di un parco archeologico non viene intesa da Franco Minissi come un provvedimento di carattere difensivo contro chi potrebbe danneggiare le strutture in esso contenute, né solo come un laboratorio di ricerca per specialisti; egli la considera un'operazione tendente a conservare, rivitalizzandolo, un complesso monumentale di un lontano passato mediante interventi restaurativi specificatamente museologici e museografici.

Il 1 gennaio del 1987, in adempimento alle leggi Regionali n. 80 e n. 116 del 1977 in materia di Beni Culturali, veniva istituita la Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali di Trapani, articolata nelle Sezioni rispettivamente: Beni Archeologici, Beni Paesaggistici, Architettonici ed Urbanistici, Beni Storico-Artistici. A quel tempo il processo di demanializzazione dell'area del Parco Archeologico, portato avanti da Tusa grazie ai finanziamenti ottenuti dalla Cassa del Mezzogiorno e dal Ministero, aveva assicurato, con il vincolo derivante dalla legge 1497 del 1939 e dalla successiva legge Galasso n. 481 del 1985 oltre 260 ettari di suolo pubblico del sito di Selinunte, sebbene :*«erano allora ancora rimaste fuori le aree delle necropoli di Manicalunga, Buffa e Timpone Nero»²²*. A quella data gran parte dei lavori di sistemazione dell'area del Parco, secondo il progetto redatto da Minissi con il paesaggista Porcinai erano già stati realizzati. Si trattava della recinzione dell'area con una rete metallica e paletti zincati in modo da risultare quasi invisibile essendo sistemata delle zone di avvallamento, del diaframma costituito dalla duna artificiale sul lato orientale del Parco e della hall di accesso con la documentazione per l'introduzione al sito, la biglietteria ed i servizi.

In via di realizzazione erano ancora la zona di parcheggio antistante l'ingresso, la viabilità interna pedonale e carrabile, la sistemazione a verde della duna e la piantumazione lungo la recinzione, l'impianto di irrigazione e l'impianto elettrico. I lavori, già stati realizzati per l'80%, erano stati sospesi alla fine del 1985 in attesa di un ulteriore finanziamento, in seguito alla redazione di una perizia di variante e suppletiva che venne inoltrata alla Cassa per il Mezzogiorno l'1 luglio del 1987. Nel frattempo venne effettuato un censimento delle fabbriche esistenti all'interno dell'area archeologica, tra cui il complesso delle Case Agoglitta di cui la Soprintendenza prevedeva la destinazione a servizi ed infrastrutture per la fruizione al pubblico (Bar, Ristorante, rivendita, sala didattica con proiezione di audiovisivi illustranti l'Acropoli e la Collina Orientale). Il Parco di Selinunte, risultato dell'impegno e della tenacia dei protagonisti di questa sua travagliata nascita, si pone come esempio di una progettazione complessiva ed unitaria nel più assoluto rispetto delle numerose testimonianze delle civiltà del passato in esso presenti, rovine di incommensurabile bellezza e di alto valore storico – artistico – archeologico. La sua presenza, come museo all'aperto per la conservazione in situ della preesistenze e laboratorio di studio e ricerca storica, si pone oggi come baluardo all'aggressione della speculazione e dell'abusivismo edilizio nei confronti di un luogo che nonostante tutto rimane ancora integro e, grazie alla sua sistemazione, conserva lo "spirito" dell'antico efficacemente colto e descritto da Cesare Brandi.



1978. Sezione della duna lungo il canale visuale centrale con l'indicazione della vista del Tempio "E" (in alto) e sulla hall in direzione dell'acropoli (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).



1980. Interno del "canale visuale". I muri in cemento armato contengono il terrapieno della duna artificiale, ancora in fase di realizzazione. Questo accorgimento di natura "museografica", guida il visitatore verso il Tempio E (foto da D. Bernini, *Colloqui con Franco Minissi sul museo*, Roma 1998).



2007. La duna artificiale forata dalle tre "visuali direzionali", ormai rinverdata, vista dal piazzale che era stato progettato come ingresso al Parco.

NOTE

¹ T. Fazello, *De rebus siculis*, Palermo 1558

² D. V. Denon, *Voyage in Sicilie*, Paris 1782-1787.

³ C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Roma 1970, p. 131.

⁴ C. Brandi, *Archeologia siciliana*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1957, p. 98.

⁵ V. Tusa, *Selinunte nella mia vita*, Palermo 1990, p. 94.

⁶ V. Tusa, *op. cit.*, p. 17.

⁷ Ivi, p. 18.

⁸ 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.

⁹ Il Parco di Selinunte può essere considerato antesignano rispetto a quelli istituiti dalla Legge Regionale n. 20 del 2000 che recepisce la definizione di Parco Archeologico introdotta in Italia nel 1999 dalla Carta di Losanna per la gestione del patrimonio archeologico. Carta con la quale si afferma che il contesto paesaggistico costituisce parte integrante del valore dei siti archeologici e della possibilità della loro comprensione e godimento. Successivamente nel 2000 l'ICCROM promuoverà la Carta Internazionale di Riga sull'autenticità e sulla ricostruzione storica relativa al patrimonio culturale, nella quale si sottolinea che il paesaggio dei siti archeologici va conservato, restaurato e valorizzato in modo da assicurare la possibilità di interpretare i significati che esso è in grado di comunicare.

¹⁰ C. Brandi, *Persino Selinunte fa gola ai maniaci della lottizzazione*, in "Corriere della Sera", 15 febbraio 1966.

¹¹ V. Tusa, *op. cit.*, p. 155.

¹² G. De Carlo, *Appunti da un breve viaggio in Morea*,

¹³ F. Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma 1988.

¹⁴ 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, p. 150.

¹⁵ L. Natoli, *Un parco archeologico come occasione di Loisir e di cultura*, Palermo 1973.

¹⁶ V. Tusa, *Il Parco ...*, p.

¹⁷ C. Brandi, *op. cit.*, 1966.

¹⁸ N. Bonacasa, *Lettera aperta al Presidente della Regione Siciliana. Oggetto la collina di Selinunte*, in "in "Beni Culturali e Ambientali, Sicilia", n. 1-2, maggio 1981.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ F. Minissi, P. Porcinai, M. Arena, *Progetto per il Parco Archeologico di Selinunte*, ACS, Archivi privati, Fondo Arch. Minissi, busta 35.

²¹ Ibidem.

²² 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.

1988

Progetto di protezione e fruizione dell'area dei Tophet a Mothya

Storia del sito archeologico

Presso l'estrema punta nord-occidentale della Sicilia, nei pressi di Marsala, il mare forma una grande laguna chiamata Stagnone, delimitata chiusa ad ovest dall'Isola Lunga e ad est dalla terraferma. Al centro della laguna si trova l'isola di San Pantaleo, sede della colonia fenicia di Mozia, e le altre due piccole isole di Santa Maria e Scuola. La città di Mozia (dall'etimo orientale "acqua stagnante"), presentava i requisiti tipici di molti stanziamenti fenici: era situata su di una piccola isola in prossimità della costa, circondata da bassi fondali, quindi in grado di garantirsi sia una buona difesa dagli attacchi nemici, sia di offrire un sicuro attracco per le navi. Mozia, fondata alla fine dell'VIII sec. a. C., per la sua posizione felice e per la sua vicinanza con l'Africa, punto di transito obbligato per le rotte commerciali, divenne ben presto una delle più floride colonie fenicie del Mediterraneo. La presenza in Sicilia dei Greci, con cui i Fenici avevano scambi commerciali ma anche contatti non sempre amichevoli, provocò numerose guerre che, dopo alterne vicende portarono alla distruzione di Mothia ad opera di Dionisio di Siracusa nel 397 a. C.: in quella occasione le numerose case realizzate con mattoni di argilla cruda, di cui parla Diodoro Siculo, vennero rase al suolo. Oggi il suolo su cui si cammina percorrendo i sentieri dell'isola è infatti costituito da questo materiale ormai completamente polverizzato. Dopo la distruzione dell'insediamento fenicio i superstiti si trasferirono sulla costa siciliana, fondando la città di Lilibeo (Marsala). L'isola non rimase però disabitata, come dimostrano numerose evidenze archeologiche riscontrate nel corso degli scavi. Il sito venne frequentato fino al periodo medievale, quando i monaci basiliani fondarono sull'isola un piccolo insediamento con il nome di San Pantaleo.

I primi studi sul sito vennero compiuti nel XVI secolo dallo storico Claudio Mario Arezzo e successivamente dal geografo olandese Cluverio che, nella sua opera "Sicilia antiqua", identifica sull'isolotto antistante Marsala l'insediamento fenicio di Mothia. I reperti più significativi degli scavi di Mozia sono esposti nel piccolo Museo Archeologico ivi creato da Joseph Whitaker, commerciante inglese ed uomo di raffinata cultura, erudito in scienze naturali, storia e archeologia, che nei primi anni del '900 acquistò l'isola e vi condusse i primi scavi sistematici¹. A lui si deve il primo fondamentale impulso per la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio archeologico di Mozia. Oltre che per le testimonianze fenicie, il fascino di questi luoghi è esaltato dalle saline, ancora oggi utilizzate per la tradizionale produzione del sale marino. Altri scavi sull'isola vennero intrapresi da una missione britannica condotta da B. Isserlin, sulla Porta Nord, porta sud e nel *Kothon*. Mentre la missione italiana della Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Occidentale diretta da Vincenzo Tusa, Sabatino Moscati e Antonia Ciasca, insieme con l'Istituto di Studi del Vicino Oriente dell'Università di Roma, portò alla luce dal 1964 l'area dei *Tophet* e proseguì gli studi dell'area sacra di "Cappiduzzo", della necropoli e dell'antico centro abitato.

L'isola San Pantaleo, cuore della Riserva Naturale orientata "Isole dello Stagnone" è un esempio emblematico di equilibrio perfetto tra paesaggio lagunare ed evidenze archeologiche. Questa condizione privilegiata inizia ad essere conosciuta con Giuseppe Whitaker, appassionato cultore di archeologia e scienze naturali, che nei primi anni di questo secolo acquistò l'isola dai pochi contadini che l'abitavano, per eseguire scavi archeologici e dedicarsi ai suoi *otia* naturalistici. Le modifiche da lui introdotte nel contesto paesaggistico consistono essenzialmente nell'impianto di una pineta, nell'espansione dei vigneti preesistenti e nella costruzione di una palazzina che oggi ospita un piccolo museo archeologico, nella località dell'isola in cui già esisteva un edificio rurale. Oggi San Pantaleo è di proprietà della Fondazione Culturale "G. Whitaker" ed è protetta dal vincolo archeologico e paesaggistico, oltre che dalla costituzione

della Riserva naturale orientata dello Stagnone di Marsala. Per tutti questi motivi l'isola si è conservata inviolata a dispetto dei cambiamenti sociali ed economici del nostro tempo.

Testimonianze di civiltà scomparse presenti sull'isola

Le principali aree sacre finora messe in luce sull'isola sono due: il "Capiddazzu" e il *Tophet*. La prima costituisce le necropoli dell'antica Mozia, sorta tra la fine dell'VIII e la metà circa del VI sec. a.C., ed è caratterizzata da tombe ad incinerazione e da alcune inumazioni riservate ai seppellimenti infantili. I cinerari erano generalmente alloggiati dentro piccole fosse scavate nella roccia o nella terra ed i corredi funerari, costituiti da vasellame fenicio e vasi importati da Corinto che contenevano armi in ferro o gioielli, erano posti all'esterno. Nella seconda metà del VI sec. a.C., la costruzione delle mura determina sia la riduzione dello spazio per le tombe in questa zona della necropoli, sia un notevole cambiamento nella distribuzione dei seppellimenti.

In coincidenza con il mutamento del rito funerario dall'incinerazione all'inumazione, sono stati documentati vari sarcofagi, la maggior parte dei quali si distribuisce lungo la fascia costiera inclusa tra le fortificazioni e la battigia. Un gruppo di dodici sarcofagi con inumazione si trova nei pressi della Porta Nord, mentre altri sono stati scoperti in vari punti della costa, tra il *tophet* e la grande torre orientale con scala, per una estensione complessiva di circa mezzo chilometro.

Il centro religioso di maggior fascino è sicuramente l'area sacra dei *Tophet*, ubicata in una zona periferica dell'abitato; il santuario, circondato da alti muri frutto di successive stratificazioni, occupa un'area di circa 800 mq prevalentemente pianeggiante, tranne che a settentrione dove il terreno presenta un ripido pendio verso la spiaggia. Il *Tophet* era un luogo all'aperto dove i fenici sacrificavano i figli primogeniti maschi: in esso si trovano ancora oggi i vasi con le ceneri dei sacrifici di individui umani e di animali, ricoperti a volte con maschere in terracotta; inoltre vi è una zona ristretta riservata al culto. Le deposizioni erano contrassegnate da stele votive (ne sono state rinvenute un migliaio nel corso degli scavi) che testimoniano l'attività di diverse botteghe locali. Come si rileva dalle iscrizioni votive, l'area sacra ed i sacrifici erano dedicati al dio Baal Hammon. Gli scavi archeologici hanno consentito di individuare la sequenza di tre principali fasi, cui corrispondono numerose e considerevoli modifiche del terreno, spesso connesse a ristrutturazioni architettoniche o restauri: i riti sacrificali furono in uso dall'inizio del V secolo fino al 480 a.C. quando dopo la battaglia di Himera i Greci imposero ai Cartaginesi il divieto di sacrifici umani².



2008. Foto aerea dell'isola di San Pantaleo, Mozia (da Google Earth, 2008)



2007 Veduta della costa dell'isola di Mothia dalla grande laguna che circonda l'isola.

Dallo scavo al progetto di un museo archeologico

San Pantaleo fu quindi oggetto di numerose campagne di scavo archeologico fin dall'inizio del '900 ad opera del suo proprietario Giuseppe Whitaker e presso la sua dimora, sorta su di una preesistente abitazione rurale, si trovano resti di varie costruzioni e numerosi manufatti un tempo disseminati sull'isola. Naturalmente con le successive campagne di scavo ed in particolare con quella condotta da Vincenzo Tusa dal 1964, tale materiale aumentò a dismisura come attesta quanto emerge dagli scritti del Soprintendente: *«lo scavo della necropoli arcaica ha permesso di aggiungere alla ceramica punica già esistente molti altri esemplari facenti parte di corredi tombali, resti di ceramica varia (...) soprattutto dal tophet però è venuta fuori una quantità considerevole di steli di pietra, oltre settecento, per la maggior parte figurate (...) a queste si aggiunge un gruppo di maschere di terracotta di cui finora non possedevamo alcun esemplare in Sicilia»*³.

Negli anni Settanta, con il prosieguo delle ricerche e l'ulteriore incremento del materiale di notevole valore storico-archeologico rinvenuto, si pose quindi la necessità di realizzare un nuovo museo, visto che non solo i locali ma anche i magazzini dell'antica dimora Whitaker erano ormai saturi e non consentivano né la visione né lo studio del materiale ritrovato. Inoltre, come emerge dalla relazione del Soprintendente Tusa, all'esigenza di nuovi locali espositivi o per l'immagazzinamento del materiale di minor pregio (o di seconda scelta) si aggiungeva quella di: *«studiare il sistema migliore per conservare e nello stesso tempo rendere agibile e visitabile l'area dei tophet (...). Data la particolare conformazione di questo tipo di area sacra, non ha alcun senso spogiarla di tutte le urne, è necessario piuttosto lasciarla così com'era quand'era funzionante, al fine di offrire ancora oggi una "lettura" tale da permetterne la comprensione»*⁴.

I vasi e i resti che contenevano vennero quindi lasciati *in situ* e lo scavo, diretto nelle ultime fasi da Antonia Ciasca, nel 1975 venne ultimato in modo da lasciare visibili le successive stratificazioni legate all'uso dell'area sacra (VII-III secolo a. C.). Il problema della protezione dell'area sacra, come di consuetudine durante uno scavo archeologico, era stato in un primo momento risolto con delle "coperture provvisorie" in lastre ondulate di eternit, ma ultimato lo scavo si doveva realizzare una sistemazione definitiva del sito. Inoltre, data la particolare condizione dell'isola, un lembo di terra piatto e di modeste dimensioni, il cui profilo sull'orizzonte si delinea solo con qualche antico manufatto rurale che comunque raggiungono altezze modeste e alcuni pini e vigne, qualsiasi struttura avrebbe dovuto fare i conti con il particolare contesto paesaggistico dell'isola e non avere su di esso alcun impatto negativo; come afferma lo stesso Tusa: *«è molto difficile "costruire" a Mozia senza alterare negativamente il paesaggio»*⁵.



1989. La casa di Joseph Whitaker con le Steli ritrovate nell'area dei Tophet e collocate sulla parete e intorno alla dimora (foto da R. Camerata Scovazzo, *La provincia di Trapani: un museo archeologico a scala territoriale*, in B. Amendolea, *I siti archeologici, un problema di musealizzazione all'aperto*, Atti del I Seminario di Studi, Roma 1989, pp. 154-158).

*Il progetto per la musealizzazione dell'area dei Tophet
e per la realizzazione del nuovo museo archeologico*

Il Soprintendente alle Antichità Vincenzo Tusa, a proposito delle esigenze di fornire una efficace e duratura protezione per l'area dei Tophet e di fornire di un nuovo museo archeologico l'isola di Mozia, interpella primo tra tutti l'architetto Franco Minissi, a quel tempo già considerato uno dei maggiori esperti nell'ambito della musealizzazione di complessi e siti archeologici, i cui principali esempi si trovano proprio in Sicilia. Al suo appello Minissi risponde solerte, mettendo in campo non solo l'esperienza acquisita in questo campo ma soprattutto dimostrando una particolare sensibilità nei confronti delle esigenze del luogo che definisce un "vassoio multicolore": *«la realizzazione di un museo nell'isola di Mothia costituisce un problema la cui complessità va molto al di là del campo strettamente museografico, investito com'è, in maniera determinante, dal duplice problema della contemporanea conservazione, assoluta inalterabilità e protezione sia del paesaggio sia dei siti archeologici»*⁶. Il questo senso già aveva scritto Brandi nel 1970, viaggiatore dotato di profonda sensibilità che lo portava a essere interprete del *genius loci*, elevando a monumento l'intera isola: *«in questo miscuglio di laguna veneta, di sole africano, di mucchi di neve e di mulini a vento olandesi, Mothia sta come un monumento velato prima della scopertura. E monumento è, solo che si ricordi che Mothia fu città punica, il più importante forse, se non anche il primo, degli insediamenti punici in Sicilia (...)»*⁷.

Nel dilemma che pone l'istanza conservativa gli studiosi si posero ancora una volta il problema dell'opportunità di continuare gli scavi o piuttosto non sottrarre terreno all'attività agricola lasciando scoperti i radi manufatti dissepoliti, cosa che avrebbe significato l'abbandono di queste strutture agli agenti meteorici e quindi la loro rovina: *«quello che sarebbe da augurarsi, è appunto una fondazione che fosse luogo di ricerca, di studi e di meditazione, una centrale di studi punici, in cui via via fosse possibile attuare un piano di ricerca accurato senza divenire sconvolgente, scientifico, senza pretendere di ridurre questo luogo amenissimo ad una radura invasa dalle erbacce»*⁸.



1974. Particolare del sito archeologico dei Tophet e di, una stele figurata ritrovata nell'area dei Tophet e conservata presso il Museo Whitaker di Mothia (da V. Tusa, F. Minissi, 1974).

Ma allo stesso tempo era necessario valorizzare le risorse già scoperte ed in particolare l'area dei *tophet* scoperta dal Soprintendente Tusa per cui Brandi scrive: «*gli scavi sistematici condotti con rigore scientifico a partire dal 1963 in poi, stanno mettendo in luce (...) la complessa area sacrificale dei Tophet che pone numerosi problemi in relazione alla sua conservazione (...) e alla protezione al fine di permetterne la visita e comprenderne valori e significati*»⁹.

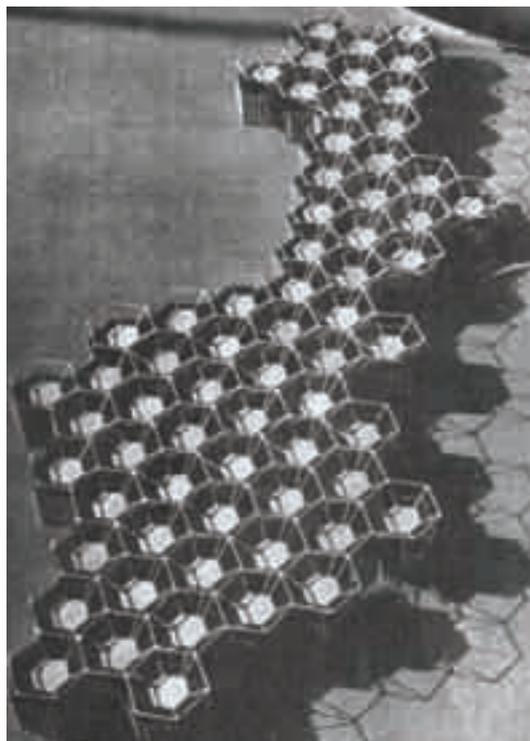
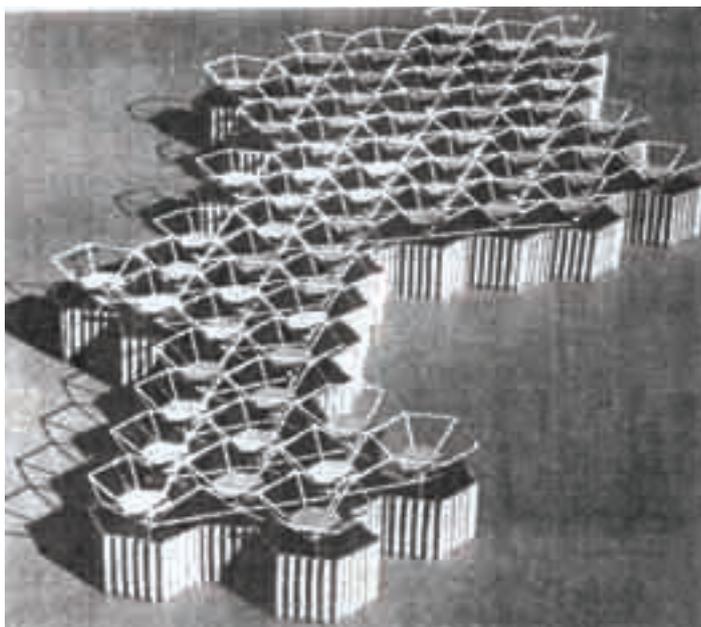
A questo proposito Minissi, grazie alla solerzia dello staff a sua disposizione, in grado di esporre e valorizzare le sue idee attraverso grafici e prospettive che più delle rappresentazioni in prospettiva ortogonale potessero restituire l'idea del risultato finale, mette a punto un progetto che non intende sovrapporre "oggetti architettonici" (Minissi) sul territorio, cosa che avrebbe comportato, nella realizzazione del piano fondale, la distruzione inevitabile di parte delle testimonianze storiche. Propone dunque un sistema modulare indefinito predisposto per future espansioni, che si sarebbe adattato al suolo lasciando al visitatore la possibilità di guardare il terreno con le urne e le maschere di terracotta in quanto esso è il vero protagonista del programma museografico. Questi padiglioni di modeste dimensioni (3,50 metri s.l.m.) sarebbero stati realizzati con struttura spaziale in acciaio Korten, in modo da lasciare ampie luci tra i pilastri di sostegno cosicché: «*lo spazio fruibile risulta contenuto e delimitato tra una depressione dislivellata del terreno ed una superficie di copertura corrugata, di poco elevata dal suo livello naturale*»¹⁰.

Gli obiettivi che Minissi persegue con questa struttura, su indicazione di Vincenzo Tusa, sono dal punto di vista museografico: «*la possibilità di creazione di uno spazio cavo conformato in piena libertà plano-volumetrica – (120 mq di superficie libera utile per ogni padiglione) - in relazione (...) con le zone di scavo da proteggere e rendere visitabili mediante dislivelli di profondità variabile; riduzione al minimo degli elementi portanti verticali e libera scelta della loro ubicazione, con possibilità di escluderli dalle zone di scavo; abbondanza e polivalenza della luce naturale proveniente dalle superfici piane trasparenti dai poliedri formati dalla struttura della copertura, variamente trattabili con schermi fissi o mobili; totale flessibilità interna (...); possibilità di ampliamenti modulari (...) senza la minima manomissione di quanto realizzato*»¹¹. Dunque il progetto di Minissi pone al centro dei suoi obiettivi non solo la conservazione dei manufatti archeologici nel sito del loro ritrovamento ma anche e soprattutto il contesto paesaggistico in cui tali resti sono inseriti e che sono storicamente legati ad esso: «*l'inserimento di un museo in un tale straordinario insediamento archeologico avrebbe provocato gravi squilibri paesaggistici per cui, scartata l'ipotesi di riutilizzo delle modeste costruzioni agricole esistenti, assolutamente inidonee, la proposta progettuale si è orientata all'ideazione di un insieme di padiglioni di modeste dimensioni, su palafitte, da localizzare lungo la costa in prossimità di una ricca vegetazione arborea*»¹². A questo proposito il museo sull'area dei *Tophet*, localizzato lungo la costa in prossimità di una ricca vegetazione arborea, per la salvaguardia dei valori paesaggistici, si pone come obiettivi: «*la negazione di una volumetria precostituita, statica e formalmente definita (...); la minima incidenza sulla morfologia naturale del territorio, data la modesta altezza dal terreno del piano ideale tangente alla sommità della copertura; l'ideale continuazione dell'ambiente naturale esterno anche all'interno dello spazio museografico (...) in modo da evitare la consueta netta frattura tra interno ed esterno*»¹³.

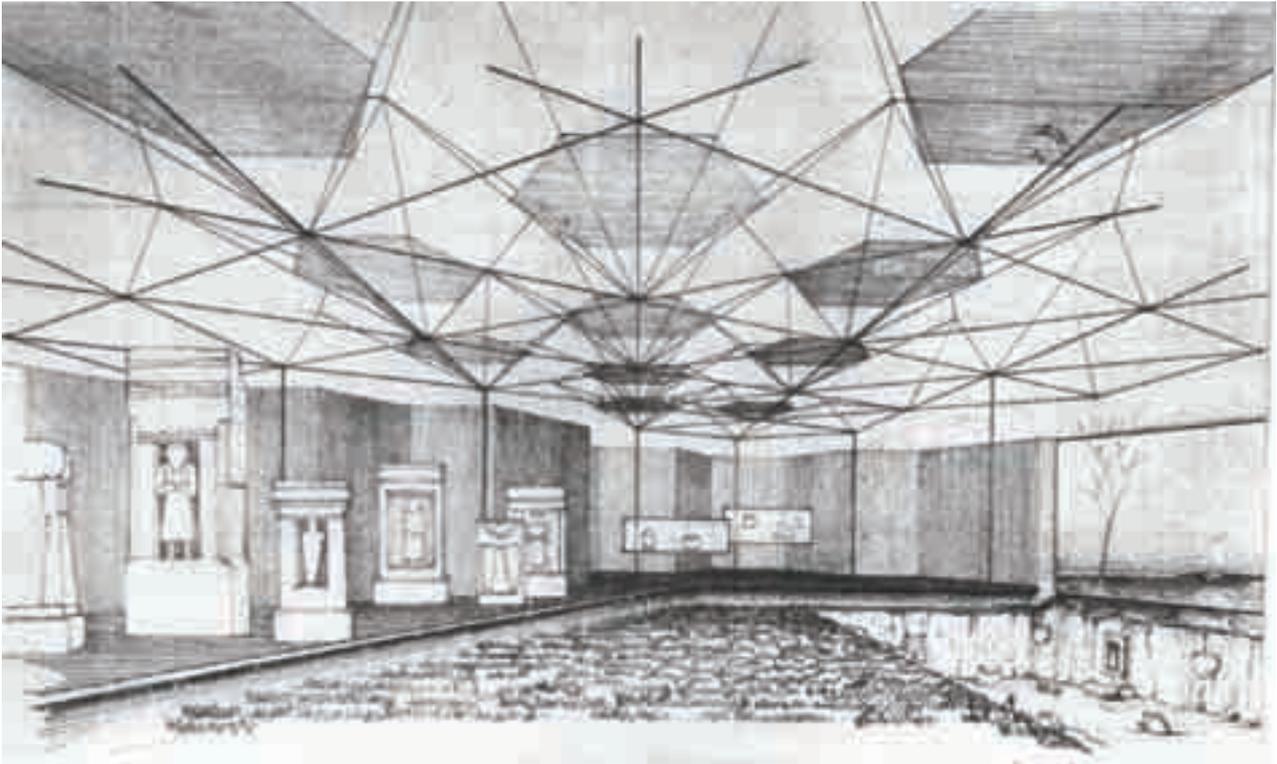
Minissi prevede inoltre che per definire e sostenere i dislivelli si realizzino dei muri in pietra a vista, che le zone di libero transito del pubblico siano sistemate a prato e che delle grandi aperture nei padiglioni o verso il mare o verso il paesaggio consentano il continuo scambio tra scavi e contesto paesaggistico. La continuità percettiva interno - esterno sembra essere la chiave di lettura di questo progetto. Egli cerca di far sì che l'ingresso al museo e la visita dei *Tophet* sia come continuare a percorrere l'isola: «*la possibilità di convivenza in un unico contesto l'astrazione museografica e la realtà operativa dell'archeologia, la loro reciproca integrazione ed il loro mutuo arricchimento, nonché l'aderenza dell'espressione formale dell'intervento alla natura particolare dei luoghi, sono i problemi fondamentali che hanno informato concettualmente l'idea progettuale*»¹⁴.

Sebbene i grafici di progetto appaiano un po' datati, tenendo conto che un progetto risulta spesso lontano dall'effettiva sua realizzazione a causa di varianti che si rendono necessarie in sede di cantiere, ciò che va apprezzato di questa proposta è la ricerca del minimo impatto con il contesto, il tentativo di ridurre al minimo la struttura del nuovo museo che come una palafitta è appoggiata solo a pochi sostegni e quindi minimizza l'interferenza con il suolo archeologico: *«le ragioni di tale scelta sono, sul piano della salvaguardia dei valori ambientali: integrale conservazione delle caratteristiche naturalistiche dell'isola; modestissima incidenza della nuova inserzione data la limitata altezza dei padiglioni (metri 3,50 sul livello del mare) e la loro distribuzione frastagliata; totale svincolo del nuovo costruito dal contesto archeologico»*¹⁵. Allo stesso tempo l'idea di Tusa e di Minissi è frutto di una ricerca che si pone l'obiettivo di non diminuire i valori storici e paesaggistici del luogo ma al contrario di valorizzarli per quanto possibile con accorgimenti di carattere museografico: *«sul piano di natura museografica: possibilità di crescita graduale del complesso museografico in rapporto all'ordinamento scientifico a seguito dei nuovi rinvenimenti; creazione di spazi espositivi liberi da elementi strutturali e quindi totalmente flessibili ed adattabili ad ogni possibile esigenza (ogni padiglione ha una superficie libera utile di circa 120 mq.); libera scelta di itinerari di visita grazie alle gallerie di collegamento dei singoli spazi espositivi; distribuzione della luce naturale dall'alto con possibilità di una sua gradazione ed orientamento mediante l'uso di opportune soffittature interne; continuo alternarsi di interno ed esterno lungo gli itinerari di visita quale mezzo per evidenziare lo stretto rapporto diretto tra i reperti archeologici esposti ed il contesto ambientale del loro rinvenimento; mantenimento del continuo contatto con la natura circostante mediante la possibile sosta, in ogni padiglione, nelle terrazze pensili di cui sono dotati»*¹⁶.

Sull'idea progettuale di Minissi per il nuovo museo archeologico di Mothia, Tusa scrive: *«se come io spero, si dovesse fare un nuovo museo a Mothia, sarebbe molto opportuno tenere in considerazione, per una eventuale realizzazione, il progetto Minissi (...) che contempera le esigenze museografiche e ambientali»*¹⁷. Questo progetto non venne mai realizzato e ancora oggi l'area dei *Tophet* non ha trovato una sistemazione in grado di valorizzare le potenzialità culturali e consentire la fruizione del sito. Al contrario l'area sacra risulta nascosta al di sotto di una struttura "provvisoria" in attesa di una soluzione che tarda a venire.



1988. Due foto del plastico del progetto di Franco Minissi per il nuovo Museo Archeologico di Mothia sull'area dei *Tophet* (da V. Tusa, F. Minissi, 1974).



Schizzo prospettico di progetto indicativo di un interno del Museo di Mothia che avrebbe dovuto essere realizzato inglobando l'area dei *Tophet* (da V. Tusa, F. Minissi, 1974).



2007. L'attuale copertura del sito archeologico dei *Tophet* sull'isola di Mozia (da R. Camerata Scovazzo, *op. cit.*, p. 154).

NOTE

¹ J. Whitaker, *Motya: a phoenician Colony in Sicily*, London 1921.

² R. Giglio, *Mozia fenicia e poi greca nel cuore del Mediterraneo*, in “*Beni culturali e ambientali Sicilia*”, nn. 1-4, 1980.

³ V. Tusa, F. Minissi, *Idee per un museo a Motia*, in “*Musei e Gallerie d’Italia*”, anno XIX, n. 53, maggio agosto 1974, pp. 3-11.

⁴ V. Tusa, F. Minissi, *op. cit.*, p. 4.

⁵ *Ibidem*.

⁶ V. Tusa, F. Minissi, *op. cit.*, p. 7.

⁷ C. Brandi, *Sicilia mia*, Palermo 1989, p. 92.

⁸ V. Tusa, F. Minissi, *op. cit.*, p. 8.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 10.

¹¹ *Ibidem*.

¹² D. Bernini, *Colloqui con Franco Minissi sul museo*, Roma 1998, p. 137.

¹³ V. Tusa, F. Minissi, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ D. Bernini, *op. cit.*, p. 137.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ V. Tusa, F. Minissi, *op. cit.*, p. 13.

Il restauro del proprio restauro.

Le opere manutenzione eseguite da Franco Minissi sui suoi precedenti interventi nella chiesa di San Nicolò Regale di Mazara del Vallo (1973-74), nella Villa del Casale di Piazza Armerina (1978-86) e nel Teatro greco di Eraclea Minoa presso Agrigento (1979)

Nei secoli scorsi è stato coltivato l'interesse per la conoscenza e la conservazione dei monumenti. In questo senso le Carte del restauro, i dibattiti, i convegni sul tema hanno proposto modalità operative e interventi di volta in volta interpreti delle teorie e della cultura conservativa del proprio tempo. Alcuni di questi restauri hanno finito per far parte del monumento, appartengono alla sua immagine storicizzata e per questo sono divenuti anch'essi oggetto di tutela, manutenzione, restauro. Ma ciò è avvenuto solo quando non è stato interrotto il percorso culturale compiuto fino a quel momento e tali interventi, piuttosto che essere rimossi, sono stati riconosciuti come esempi a cui far riferimento per progredire verso una più consapevole cultura della conservazione.

I tre casi studio riportati sono testimonianza di una temporanea distrazione da parte delle Istituzioni che sta portando al disfacimento ed alla rimozione di interventi di restauro riconosciuti validi sotto il profilo teorico, culturale ed etico. In occasione di vari convegni Minissi sottolinea proprio l'importanza di effettuare una costante manutenzione non solo sulle opere d'arte e sugli apparati decorativi oggetto dell'intervento protettivo e conservativo ma anche sulla strutture museografiche o architettoniche funzionali a garantirne la conservazione nel tempo. Egli avrà infatti l'opportunità di effettuare, grazie ai fondi stanziati dal Ministero o dalla Cassa per il Mezzogiorno e con l'aiuto di tecnici specializzati, gli interventi di manutenzione di alcune sue sistemazioni museografiche, relative alle Coperture della Chiesa di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo nel 1973-74, alle Coperture protettive dei mosaici della Villa romana del Casale nel 1980 e nel 1986, alle opere poste a protezione del Teatro greco di Eraclea Minoa. Questi interventi ci hanno lasciato un importante insegnamento ovvero che nessun restauro è definitivo e che ad ognuno di noi, in particolare se possediamo una specializzazione nell'ambito della conservazione dei beni architettonici, spetta la responsabilità di vigilare sulle testimonianze del nostro passato e di impedirne la perdita e l'abbandono.

Il restauro del restauro, secondo Franco Minissi che interviene sulle proprie opere a distanza di alcuni decenni, deve invece essere considerato un momento di riflessione, un modo per riesaminare, mantenere ed aggiornare le scelte precedenti, al fine di garantire la conservazione e la funzionalità di ogni intervento culturalmente fondato. La rimozione di precedenti interventi invece è quasi sempre un'azione distruttiva che non documenta se stessa ma che cancella opere che sono a loro volta diventate messaggi e testimonianze culturali da trasmettere alle generazioni future. Potremmo un giorno con rammarico scoprire che è venuta meno la possibilità di conoscere e di fare esperienza di tali restauri che a loro volta costituiscono una ulteriore stratificazione nella vita nel monumento e nella memoria collettiva. Così facendo si rischia di consegnare alla storia solo antistorici ripristini correttivi o de-restauri che consumano lentamente frammenti di materia autentica e ne rendono più arduo il riconoscimento.

L'intervento di manutenzione ovvero di "restauro del proprio restauro" realizzato da Franco Minissi per le coperture della chiesa di San Nicolò Regale (1973-1974)

Nel gennaio del 1973, a causa di difetti nella realizzazione e posa in opera della struttura di copertura, che era stata ultimata da maestranze locali¹, Giuseppe Giaccone, Soprintendente ai Monumenti della Sicilia Occidentale, incarica Franco Minissi di progettare le "Opere di completamento dei restauri della chiesa di San Nicolò Regale in Mazara del Vallo". In realtà in questa perizia l'esigenza di provvedere alla revisione delle strutture di copertura viene sottaciuta

e messa in secondo piano rispetto a quella «*del completamento dei restauri della Chiesa normanna di San Nicolò Regale che riguarda contemporaneamente sia le opere murarie della chiesa vera e propria sia le opere di restauro, consolidamento e pulitura dei reperti archeologici conservati sotto il suo sagrato*» poiché, come scrive Giuseppe Giaccone in una lettera indirizzata a Franco Minissi «*i fondi destinati al completamento dei restauri di San Nicolò sono regolati dalla legge n. 1089 del 1939 e quindi sono impiegabili esclusivamente in lavori di restauro e di consolidamento d'indifferibile urgenza per opere di rilevante interesse artistico e storico*»². L'ulteriore intervento condotto da Minissi nel febbraio del 1973, pur prevedendo quindi il consolidamento puntuale del paramento murario della chiesa, la conservazione e sistemazione dei reperti archeologici, fu rivolto soprattutto a porre rimedio al rapido deperimento delle strutture della copertura, la cui funzionalità doveva essere garantita per la protezione e la fruizione del monumento. Egli infatti denuncia come, visto «*il lungo tempo di abbandono in cui è stato lasciato il monumento dopo aver effettuato l'intervento restaurativo del 1968-69*»³, si fosse reso necessario un nuovo intervento di “restauro preventivo”: «*a titolo precauzionale si prevede una revisione delle coperture ricostruite in ferro e plastica, revisione che pur non comportando notevoli interventi sul piano quantitativo richiede tuttavia l'opera di maestranze e attrezzature tecniche specializzate e qualificate*»⁴.

Il “restauro del proprio restauro” effettuato da Minissi nel 1974, si svolse come un intervento di manutenzione straordinaria che prevedeva:

- la revisione totale delle formelle in *perspex* con l'eventuale sostituzione di quelle rotte con nuove formelle prestampate e colorate dello spessore di 3,2 mm, prodotte dalla ditta OMAR di Roma e rifinite in cantiere mediante smerigliatura nell'intradosso;

- la sigillatura di tutte le giunture dei vari elementi della copertura che: «*saranno realizzate mediante fascetta di perspex dello stesso spessore e della larghezza di 2 cm, saldata sui due lembi delle scatole contigue*»⁵, al fine di evitare le infiltrazioni d'acqua;

- la pulitura e la protezione mediante verniciatura di tutta la struttura reticolare in metallo;

- il rifacimento degli archi in struttura metallica e la sostituzione delle formelle scolorite in *perspex* le quali, a causa della non corretta posa in opera, si presentavano in stato di degrado avanzato.

Per queste categorie di lavori di manutenzione, computate al metro quadro e riferite allo sviluppo della superficie di copertura di ferro e *perspex*, poiché esse non erano presenti nel Capitolato Speciale d'Appalto in uso allora presso l'Assessorato alla Pubblica Istruzione, venne eseguita l'analisi dei prezzi. Inoltre, onde evitare ulteriori errori in sede di cantiere, l'intervento di manutenzione delle coperture venne puntualmente precisato nei grafici di progetto con l'indicazione della spesa prevista: «*per revisione generale della struttura metallica e delle formelle di plastica, comprendente la pulitura delle stucature ed il rifacimento delle stesse, la pulitura delle formelle ed ogni altra opera di ripristino*»⁶.

Al fine di garantire nel tempo la corretta musealizzazione ovvero la “conservazione attiva” del sito e dei manufatti in esso presenti, Minissi riteneva indispensabile: «*provvedere non soltanto alla protezione dei ruderi delle murature romane e dei pavimenti a mosaico ancora ben conservati, ma soprattutto alla loro messa in valore, affinché possano essere resi visitabili in comode condizioni*»⁷. La conservazione in situ si realizza infatti attraverso: «*l'attribuzione di una funzione sociale e culturale d'interesse locale che ne garantirà la vitalità e la continua manutenzione*»⁸.

Il restauro della chiesa di San Nicolò Regale e il successivo “restauro del restauro”, rappresentavano un'innovazione tecnologica ed una testimonianza concreta di una cultura del restauro che mirava a proteggere il monumento e a renderlo fruibile senza manometterlo. Afferma Roberto Pane nella relazione tenuta al II Congresso Internazionale del Restauro di Venezia nel maggio del 1964: «*la distinzione tra il restauro e la manutenzione è puramente quantitativa e non qualitativa, dato che entrambi si pongono il compito della conservazione e*

che lo spolverare un quadro o una pietra incisa è opera che esige una tecnica, per quanto semplice essa sia; e sarà anzi la ininterrotta continuità della manutenzione a rendere meno compromettente o sostanziale l'opera del restauratore poiché consentirà interventi parziali e distanziati nel tempo e non il rifacimento di vaste parti che il lungo abbandono ha cancellato o reso vaghe ed incerte»⁹. Se con il tempo le strutture della copertura si sono andate degradando, ciò è stato provocato dalla mancanza di periodici interventi manutentivi e dal disinteresse collettivo, anche se ancora oggi non è venuto meno il valore culturale riconosciuto dei principi teorici ed etici su cui si basava il progetto originario.

L'intervento di manutenzione ovvero di "restauro del proprio restauro" realizzato da Franco Minissi per le coperture della Villa romana del Casale (1980, 1986)

La Villa romana del Casale, le cui coperture vennero ultimate nel 1958¹⁰, da subito divenne uno dei siti archeologici più visitati della Sicilia, andando così incontro ad un notevole grado di uso e di stress a causa del gran numero di visitatori. Come avviene per qualsiasi manufatto e, per qualsiasi intervento che di esso garantisca la funzionalità e la conservazione, nell'arco di alcuni anni si resero necessari interventi manutentivi per le strutture di copertura e fruizione del sito. Con l'approvazione della Legge regionale n. 80 del 1977, la competenza per il sito della Villa romana del Casale passò dalla Soprintendenza di Siracusa a quella di Agrigento, all'epoca diretta dall'archeologo Ernesto De Miro.

In seguito ad alcuni articoli pubblicati da Antonio Cederna su Italia Nostra nel febbraio del 1978, si decise di predisporre le opere di manutenzione delle strutture di copertura della Villa romana del Casale. Tale manutenzione avrebbe dovuto non solo garantire la permanenza in uso della copertura di ferro zincato verniciato e perspex che proteggeva gli apparati decorativi, ma anche consentire alle strutture di continuare a svolgere la loro funzione museografica e didattica.

Nel 1979 il Soprintendente De Miro incaricò Minissi del "*Progetto di restauro e integrazione delle opere protettive della Villa romana del Casale in Piazza Armerina (Enna), Padiglioni "A, S, T, U, V e il complesso delle Terme"*, progetto di "restauro del proprio restauro" che venne elaborato alla fine del 1980¹¹. Nella relazione e nelle tavole di progetto Minissi indicava come fosse possibile, procedendo per aggiornamenti tecnologici, miglioramenti e sostituzioni puntuali, mantenere le strutture di copertura realizzate vent'anni prima. La scelta del Soprintendente De Miro di dare incarico a Minissi di effettuare il "restauro del proprio restauro", derivava dal riconoscimento del valore culturale dell'opera e dalla constatazione che le strutture erano ancora valide tecnicamente e funzionali alla protezione e musealizzazione del sito: *«tali opere, eseguite a suo tempo con tecnologie nuove e estremamente lontane dalla tradizione, hanno dimostrato tutta la loro efficienza nell'assolvere pienamente sia alla funzione protettiva sia a quella museografica. A distanza di oltre venti anni dall'esecuzione e malgrado la continuità dell'esercizio e le modeste opere di manutenzione, l'intervento originario risulta perfettamente efficiente»¹².*

Nell'ottobre del 1980, Minissi prevedeva per i padiglioni delle Terme, del Vestibolo, della Palestra e per le strutture di raccordo tra questi ultimi ed il peristilio: *«interventi riferiti al rifacimento di alcune parti che pur ricalcando i concetti del progetto originario, ne migliorano il comportamento e la funzionalità. (...) Tutte le opere sommariamente descritte costituiscono un notevole miglioramento delle condizioni ambientali dell'intero complesso, nonché una garanzia di durata ed efficienza della protezione dei preziosi mosaici»¹³.* Nella relazione Minissi scriveva:

« -per il manto di copertura è stata studiata una sagoma che, senza alterare la fisionomia preesistente, risulta meno soggetta alle sollecitazioni del vento o quindi al sollevamento;

- i travicelli secondari di fissaggio, sia delle coperture, sia dei soffitti, sono stati previsti tutti in lamiera di ferro da mm 2 con sagome diverse;

- le pareti esterne, originariamente in perspex a lamelle, sono, nel presente progetto, previste in cristallo di sicurezza tipo VISARM da mm 12 onde evitare i rischi per il pubblico e aumentare al massimo la luminosità interna;

- le intelaiature esterne con vetrate sono previste tutte in profilati di lamiera, in sostituzione di quelle attuali lignee¹⁴;

- le pareti esterne in cristallo di sicurezza sono previste in gran parte con apertura superiore a vasistas per garantire una sufficiente aerazione interna;

- accanto alle opere principali sono ovviamente previsti i ripristini delle verniciature delle strutture esistenti che si conservano, le puliture e ogni altra opera di rifinitura¹⁵.

Per i padiglioni delle Terme, per il Vestibolo e per la Palestra, veniva previsto il rifacimento dei controsoffitti in *ondulux* (*perspex* color grigio fumo) laddove mancanti, poiché essi assicuravano la permanenza della camera d'aria, dunque erano fondamentali per garantire il confort termoigrometrico e la ventilazione, oltre che per diffondere la luce naturale, consentendo la "corretta lettura" e la visione uniforme degli apparati decorativi. La copertura in *perspex* aveva inoltre la capacità di filtrare efficacemente i raggi ultravioletti ritenuti già allora dannosi perché causa dell'alterazione dei pigmenti in superficie, come risultava da studi condotti dal 1949 dall'ICOM dell'UNESCO¹⁶ per valutare gli effetti prodotti dalla luce sulle opere d'arte.

Ancora nel maggio 1986 Ernesto De Miro affidò a Minissi l'incarico del progetto e della direzione dei "Lavori di restauro delle coperture di protezione dei mosaici pavimentali della Villa romana del Casale", lavori che verranno svolti a partire dal mese di ottobre¹⁷. Questa serie di interventi: «alcuni riferiti ad opere di finitura (controsoffitto), altri ad opere complementari alle coperture (vetrate) ed altri ancora ad opere di manutenzione (verniciature)», vennero estesi in questa occasione all'intero complesso delle coperture della Villa poiché: «per fini estetici, si rende indispensabile la sostituzione dei controsoffitto degradati dal tempo e per fini di manutenzione, riprendere tutte le verniciature delle parti metalliche previa scartavetratura e mano di antiruggine a ossido di piombo»¹⁸.

In questo secondo intervento di "restauro del proprio restauro" vennero dismesse le chiusure laterali dei vari padiglioni, realizzate nel 1958 con telai lignei agganciati alla struttura metallica portante e persiane orientabili di *perspex*, che vennero sostituite con telai metallici e cristalli di sicurezza tipo VISARM, parzialmente apribili nella parte superiore a vasistas per consentire la ventilazione naturale. In quella occasione vennero sostituiti i travicelli in legno, a cui erano agganciati i laminati plastici della copertura, con profilati metallici a "C", sia per motivi di sicurezza sia per alleggerire la struttura nel complesso. I laminati plastici sia della copertura che dei controsoffitti vennero puliti ed integrati nelle parti mancanti o ammalorate. Per quanto riguarda le vetrate del peristilio, Minissi scelse di non cambiare nulla della configurazione precedente ma solo di sostituire agli infissi in ferro verniciato: «nuovi infissi in acciaio nei vari idonei profilati e muniti di cristallo antiurto tipo VISARM da 12 mm di spessore»¹⁹. I montanti delle vetrate, che si prevedevano scorrevoli in corrispondenza degli intercolunni centrali sui lati del peristilio per consentire la ventilazione, vennero nascosti dietro le colonne in modo da causare il minimo disturbo visivo alla fruizione del complesso archeologico²⁰.

Per trent'anni Minissi è stato l'unico architetto incaricato di intervenire per la manutenzione delle strutture di copertura dei mosaici della Villa romana del Casale. Nei successivi quindici anni la gestione del "Museo della Villa" è stata carente, consentendo che la manutenzione ordinaria venisse eseguita da tecnici non specializzati. Tra il 1999 ed il 2003 vengono infatti dismessi i controsoffitti, fondamentali per garantire il *confort* microclimatico all'interno. Inoltre sono stati inseriti in maniera disinvolta impianti ed altri elementi estranei al linguaggio progettuale, i quali hanno arrecato danni materiali ed estetici al sito e alle strutture di

copertura. Questi atti hanno compromesso la funzionalità delle strutture di protezione dei mosaici ed il programma museografico di un restauro archeologico, apprezzato come manifesto del cosiddetto “restauro critico”, su cui ancora oggi sarebbe stato possibile intervenire con le modalità indicate da Minissi, piuttosto che optare per un definitivo de-restauro, come purtroppo sembra non possa essere evitato.

Minissi vive l'esperienza di essere allo stesso tempo autore e restauratore della propria opera nel 1980 che prevede non tanto la permanenza della materia, che lui ammette essere deperibile e sostituibile, ma affinché le coperture del sito possano continuare a svolgere la loro funzione protettiva e didattica: «*migliorando le condizioni ambientali dell'intero complesso, nonché garantendo la durata ed l'efficienza della protezione dei preziosi mosaici*». Solo chi non è a conoscenza del loro valore storico e culturale può definirle “orrenda ferraglia”, che comunque, nonostante le manomissioni, l'incuria, gli atti vandalici e i ripetuti tradimenti del programma di musealizzazione messo a punto da Minissi, hanno comunque consentito finora la fruizione dei mosaici al pubblico: «*e, mettendoli al sicuro da ogni possibile danno, potrebbero continuare a svolgere il loro compito – ritiene Soprintendente Pietro Griffo in un convegno del 1979 – ancora per generazioni e generazioni avvenire*»²¹.

Il restauro del proprio restauro eseguito da Franco Minissi per la manutenzione delle opere protettive del Teatro greco di Eraclea Minoa (1979).

Da fonti orali e da documentazioni fotografiche conservate presso la Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali della provincia di Agrigento, si è appreso che l'involucro protettivo in perspex realizzato su progetto di Franco Minissi nel 1960-1963 a protezione del Teatro greco di Eraclea Minoa era oggetto di interventi manutentivi, su indicazione di Franco Minissi, che venivano realizzati da tecnici specializzati inviati direttamente sul posto dal Ministero della Pubblica Istruzione con cadenza quinquennale. Tale intervento di manutenzione, svolto da un gruppo di tecnici specializzati, consisteva nello smontaggio dei singoli profilati in *perspex* sagomati a rievocare le forme e le dimensioni dell'antico teatro greco, che venivano puliti con acqua e riparati laddove fratturati o venivano sostituiti quando non erano più recuperabili. L'intervento di manutenzione prevedeva la pulitura del calcare marnoso²² su cui nel frattempo erano cresciute piante infestanti che avevano assunto la forma dei gradini del teatro, utilizzando diserbanti e biocidi. Ciò avvenne fino all'istituzione delle Soprintendenze Provinciali Unificate avvenuta in attuazione della Legge Regionale n. 80 del 1977.

In particolare la documentazione raccolta attesta che l'ultima manutenzione svolta sull'involucro protettivo del teatro di Eraclea Minoa risale al 1979. In seguito, pur constatando la necessità di un intervento manutentivo globale, si procedette con rarissimi interventi fortuiti, che consistevano nella riparazione con il fil di ferro dei laminati plastici spaccati dal sole. Interventi che possono essere considerati peggiorativi piuttosto che migliorativi, in quanto eseguiti da tecnici non specializzati senza un corretto approccio metodologico al problema. La mancata manutenzione vanificò in poco tempo gli obiettivi ed i risultati dell'intervento di Minissi e cioè quelli di protezione del monumento consentendone allo stesso tempo la fruizione e la corretta lettura, nel permettere la visione dei ruderi ed evocare le forme erose dal tempo. Ciò fu causato anche dall'opacizzazione del materiale plastico che di fatto sempre di più occultava la materia antica. A causa degli sbalzi termici inoltre, laddove i laminati plastici si spaccavano aumentavano le infiltrazioni, che finirono per provocare l'ossidazione dei profilati di ferro di sostegno della struttura (sostegni che erano stati inseriti nella cavea per sostenere l'involucro di materiale plastico creando al contempo la necessaria camera d'aria). Le infiltrazioni e la condensa inoltre favorivano, in assenza di una regolare manutenzione, la presenza di vegetazione

che, crescendo, occupava progressivamente la camera d'aria, sagomandosi secondo la forma dei gradini.

L'involucro in *perspex* venne definitivamente smontato nel corso del 1999 in seguito ad un progetto pilota del 1995 coordinato da Pietro Meli per conto del Centro Regionale per la progettazione e il Restauro di Palermo. In quella occasione: «*nel corso della realizzazione delle opere di restauro del progetto definitivo, ci si rese conto che la pietra non avrebbe potuto sopportare il calpestio degli operatori a causa dell'estremo degrado in cui versava l'intera superficie del teatro e tutte le operazioni vennero eseguite sempre dall'alto di piattaforme sospese*»²³.

La vicenda del teatro di Eraclea ritengo sia emblematica di come a volte il desiderio umano di possedere e conoscere l'antico, sia la causa prima della sua stessa distruzione. La chiave di lettura di questa vicenda irrisolta, laddove del teatro rimane ormai ben poco e sempre di meno ne rimarrà, è da ricercare nelle parole di colui che lo portò alla luce e che se vogliamo ne ha determinato, consapevolmente, il destino: «*il teatro ellenistico di Eraclea Minoa, costruito (non scavato) con appoggio ad una collinetta, di materiale friabilissimo che, molto deteriorato nel passato, ancor si sarebbe più deteriorato dopo i nostri scavi di poco oltre il 1950. Volerlo conservare era anch'essa un'impresa disperata. Ci fu chi propose (il prof. Pietro Romanelli, del Consiglio Superiore) che addirittura si interrassero. Ma un monumento scavato si può portare sottoterra soltanto se si tratta di strutture murarie disposte in orizzontale. Come si sarebbe potuto riempire di terra un antico teatro, con la sua forma semicircolare sviluppatesi in altezza a mò di parziale imbuto cavo? come ricostruire le condizioni da cui si era partiti? era ovvio che, una volta scavato, il teatro di Eraclea andasse lasciato all'aperto, nello stupendo scenario naturale di cui esso fa parte. Per preservarlo da sicuri altri danni, ancora il Minissi è ricorso ad un'idea nuovissima e quanto mai originale. La cavea del teatro è stata ricoperta da strutture di materiale plastico trasparente (...). Trattati con particolari sostanze consolidanti, i gradini sono stati lasciati intatti, nello stato in cui erano venuti alla luce (...) il moderno rivestimento – visto a distanza – dà quasi l'impressione che si ha quando una ricostruzione grafica su carta lucida di un antico monumento si sovrappone al rilievo archeologico accurato del monumento medesimo. Il sistema adottato è certamente criticabile (...) ma sta di fatto che il monumento è ancora lì. Da raccomandare se mai, che non ci si dimentichi di un'assidua manutenzione, qual è quella che un'opera così delicata certamente richiede*»²⁴.



1957-1963. Teatro greco di Eraclea Minoa. La foto a sinistra documenta una delle fasi dello scavo archeologico. In un primo momento si tentò di consolidare il calcare marnoso con cui era stata scolpita la cavea, utilizzando resine acriliche e viniliche applicate *in situ*, sulla base degli esiti positivi delle prove di laboratorio svolte presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma. Non avendo avuto esito positivo tale consolidamento, Minissi era stato chiamato a risolvere un problema conservativo che altrimenti avrebbe avuto come alternativa il seppellimento del reperto. La foto a destra mostra il risultato dell'intervento di protezione e musealizzazione realizzato da Minissi, con il teatro perfettamente "raccontato", inserito nel paesaggio agricolo costiero e sovrastato dal pendio inerbato, così come era stato previsto dal progetto. Negli anni in cui la sistemazione di Minissi era oggetto di cura manutentive, il teatro, secondo le fonti orali e documentarie raccolte, era divenuto il principale documento dell'identità locale per gli abitanti della vicina cittadina di Cattolica Eraclea (foto da P. Meli, *op. cit.*, p. 131).



1995-1999. Il Teatro greco di Eraclea Minoa. Foto che documentano quali possano essere gli esiti della mancata manutenzione non solo sui monumenti ma anche su quelle strutture che, nate con il compito di consentire la conservazione in situ, la fruizione del monumento proteggendolo al tempo stesso dagli agenti atmosferici, degradandosi diventano dannose per la materia antica. Vigilare sui monumenti dovrebbe essere compito delle amministrazioni competenti e a loro è da imputare la perdita di quantità di materia autentica del monumento-documento, laddove non intervengano tempestivamente o addirittura prevenivano l'insorgere delle possibili cause di degrado e dissesto (foto da P. Meli, op. cit., p. 131).

Riflessioni sull'importanza della manutenzione per la conservazione del patrimonio monumentale

Un corretto intervento museografico in ambito archeologico deve essere distinguibile, per non compromettere l'autenticità materica che sussiste allo stesso tempo come *substantiam* e *genius loci*, deve essere minimo pur consentendo la fruizione del sito monumentale e deve essere infine reversibile, in modo da consentire azioni manutentive come riparazioni, miglioramenti funzionali, sostituzione di piccole parti ammalorate dall'usura o dagli agenti atmosferici, finalizzate a «*garantire la conservazione e utilizzare il bene come strumento di diffusione di cultura*»²⁵. Minissi, in occasione di molti convegni, ribadisce l'importanza del suo: «*continuo impegno alla manutenzione, perché ambedue le operazioni erano finalizzate, prima di tutto, alla conservazione, senza però trascurare la componente museale intesa come lettura del messaggio attraverso la visione*»²⁶. Il progetto di "restauro del proprio restauro" viene sempre illustrato da Minissi attraverso dettagliati elaborati grafici (scala 1:50 - 1:2), computi metrici e analisi dei prezzi.

Il restauro è solo il momento operativo della conservazione, che si realizza invece attraverso una costante attenzione verso il patrimonio culturale e verso le strutture di protezione e fruizione che ne consentono la conservazione in situ. L'esigenza del restauro si pone nel momento in cui non si riesce a garantire tale conservazione. Una corretta e responsabile cultura della manutenzione rientra a pieno titolo nell'ambito della musealizzazione dei siti archeologici: «*se ci fosse manutenzione non si dovrebbe mai ricostruire niente, mai fare restauri profondi che comunque alterano la preesistenza*»²⁷. Un'affermazione di Minissi che viene ampliata da

Massimo Pallottino quando scrive: «*la difesa del “passato”, cioè la tutela archeologica e la difesa del “futuro”, cioè la tutela ecologica contro le stupide e criminali speculazioni distruttive del “presente” hanno molti aspetti in comune*»²⁸. Oggi più che mai riteniamo che essi abbiano ancora ragione.

NOTE

-
- ¹ Minissi impiegava la manodopera della ditta OMAR (ex ALMEM) di Roma. F. Minissi, *Lettera all'architetto Guglielmo Orlandi*, ACS, Archivi privati, Fondo arch. Minissi, Busta 8.
- ² G. Giaccone, *Lettera al Prof. Franco Minissi*, Palermo 1972, ACS, Archivi privati, Fondo arch. Minissi, Busta 8.
- ³ F. Minissi, *Opere di completamento dei restauri della chiesa di San Nicolò Regale in Mazara del Vallo. Relazione*, Regione Siciliana, Assessorato Pubblica Istruzione, Soprintendenza ai monumenti della Sicilia Occidentale, gennaio 1973, ACS, Archivi privati, Fondo arch. Minissi, Busta 8.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ F. Minissi, Perizia relativa alle opere di sistemazione delle volte in ferro e perspex della chiesa di San Nicolò Regale – Mazara del Vallo, Roma 28 gennaio 1973, ACS, Archivi privati, Fondo arch. Minissi, Busta 8.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ R. Pane, *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze 1967, pp. 9-24.
- ¹⁰ Il Consiglio Superiore nella seduta del 25 luglio 1958, al termine del I lotto di coperture (peristilio, *cubicula*, corridoio della Caccia) esprimerà il proprio plauso: «*per i tempi e i modi con cui sono stati eseguiti da Minissi, Brandi e Bernabò Brea i lavori per la copertura e la fruizione della Villa del Casale*». ACS, Ministero P. I., Dir. Gen. AA. BB. AA, Div. II, Busta 28, Scavi Enna.
- ¹¹ F. Minissi, *Progetto di restauro ed integrazione delle opere protettive della villa romana del Casale in Piazza Armerina (Enna). Padiglioni A, S, T, U, V e il complesso delle Terme*, Regione Siciliana, Assessorato Turismo e Trasporti, Soprintendenza Archeologica di Agrigento, ottobre 1980, ACS, Archivi privati, Fondo arch. Minissi, Busta 5.
- ¹² *Ivi*, p. 1.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ La decisione di sostituire i travicelli lignei della struttura e del telaio delle persiane costituenti le pareti laterali venne imposta dal soprintendente Ernesto De Miro per ridurre il rischio di incendi e adeguarsi così alla normativa vigente.
- ¹⁵ Il costo delle opere di manutenzione, per questo primo lotto di lavori, ammontava a 250.000.000 lire. *Ivi*, p. 2.
- ¹⁶ Dalle ricerche condotte si dedusse inoltre che: «*il grado di decomposizione dipende sensibilmente dalla temperatura del materiale e dalla presenza o meno dell'ossigeno e del vapor acqueo. I materiali degli oggetti di museo sono vari, e ossigeno e vapor d'acqua sono presenti in quantità variabile durante l'esposizione al pubblico*». Se ne dedusse ancora che: «*per rendere accettabile l'illuminazione naturale occorre ridurre la radiazione visibile e infrarossa ed eliminare quella ultravioletta*». I risultati dello studio condotto in America, approfonditi presso l'Istituto Centrale del Restauro nel 1953, furono che in relazione alle sorgenti luminose naturali ed artificiali nei musei, i filtri in grado di schermare le radiazioni luminose dannose (ultravioletti) sono: «*il plexiglass LPC-578K che trasmette comparativamente ad altri filtri meno energia ultravioletta.(...) Tutte le gallerie che usufruiscono della luce naturale debbono essere equipaggiate in modo da potere schermare l'eventuale luce solare diretta con filtri di plexiglass*». M. Santini, *Luce naturale e luce artificiale in relazione alle opere d'arte*, in “Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro”, n. 3, 1953, p. 191.
- ¹⁷ Regione Siciliana, Assessorato Regionale Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Agrigento, Sezione Archeologica, *Disciplinare d'incarico per direzione, misurazione e contabilità lavori*, Agrigento 21 maggio 1986. ACS, Archivi privati, Fondo arch. Minissi, Busta 5.
- ¹⁸ F. Minissi, *Lavori di completamento del restauro ed integrazione delle coperture di protezione dei mosaici della Villa romana del Casale in Piazza Armerina (Enna). Relazione*, Regione Siciliana, Assessorato Regionale BB. CC. AA. e P. I., Soprintendenza Archeologica di Agrigento, luglio 1986. ACS, Archivi privati, Fondo arch. Minissi, Busta 5.
- ¹⁹ *Ivi*, p. 1.
- ²⁰ Al prezzo di 395.229.431 lire il montaggio effettuato a regola d'arte delle forniture a piè d'opera viene realizzato dall'impresa OMAR di Roma che fornisce: «*laminato plastico stampato a tegola (tetto), laminato stampato a greca (velette), laminato stampato semicircolare (colmo), acciaio, infissi con cristallo, ripristino della verniciatura*». Regione Siciliana, Assessorato Regionale Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Soprintendenza BB. CC. AA. Agrigento, *Stato d'avanzamento lavori*, Roma 29 ottobre 1986, ACS, Archivi privati, Fondo arch. Minissi, Busta 5.
- ²¹ P. Griffo, *Intervento*, in AA. VV., *Problemi della conservazione del patrimonio monumentale e ambientale*, Atti del Convegno Nazionale di Studi dei Lions Club, Agrigento, 7-8 luglio 1979, Agrigento 1985, pp. 117-125.
- ²² Secondo recenti studi la pietra che costituisce il Teatro greco risulta essere un'arenite calcareo gessosa facilmente solubile e di scarsa resistenza all'azione eolica. P. Meli, *Il restauro del restauro*, in Centro Regionale per la Progettazione ed il Restauro (a cura di), *Teatri antichi nell'area del Mediterraneo. Conservazione programmata e*

fruizione sostenibile, in Atti del II convegno internazionale di studi “La materia e i segni della storia”, Siracusa 13-17 ottobre 2004, pp. 131-135.

²³ Ivi, p. 133.

²⁴ P. Griffo, *op. cit.*, pp. 123-124.

²⁵ F. Minissi, *Introduzione alla seconda giornata*, in B. Amendolea (a cura di), *I siti archeologici, un problema di musealizzazione all'aperto*, Atti del I Seminario di Studi, Roma 1989, pp. 118-120.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ M. Pallottino, *Introduzione*, in B. Amendolea (a cura di), *op. cit.*, pp. 13-14.

PARTE III

L'OPERA DI FRANCO MINISSI NELLA STORIA DEL RESTAURO
E LA SUA VALUTAZIONE STORIOGRAFICA NEL TEMPO

***Il contributo di Franco Minissi alla redazione
della Carta Internazionale del Restauro di Venezia (1964)***

La Carta Internazionale del Restauro di Venezia viene considerata, soprattutto da coloro che ne furono gli estensori, un punto di arrivo che documenta un cambiamento già in atto nella cultura del restauro, innescato dagli interventi di ricostruzione post bellici. Altri invece (come Marco Dezzi Bardeschi) la considerano uno spartiacque o meglio ancora una svolta metodologica all'interno del dibattito italiano sul restauro architettonico. Sicuramente, leggendo le relazioni introduttive di Pane, Gazzola e di De Angelis d'Ossat, la Carta di Venezia del 1964 nasce dall'esigenza di aggiornare e incrementare, senza cancellarle, le conquiste della cultura del restauro ratificate dalla Carta Italiana del Restauro del 1932. L'esigenza della revisione di quest'ultima, elaborata da Gustavo Giovannoni sulla scorta della Carta del Restauro di Atene del 1931, si presenta a partire dal 1945 ovvero da quando si pone il problema della ricostruzione post-bellica: *«il restauro scientifico rivela la propria inadeguatezza nel 1943-45, allorché si devono affrontare le conseguenze delle distruzioni dovute alla guerra; l'entità dei danni ne rende inapplicabile il metodo ed origina un ripensamento dei motivi spirituali e dei moventi culturali relativi al complesso di operazioni rese necessarie»*¹.

Pietro Gazzola e Roberto Pane, insieme a De Angelis d'Ossat, promotore della organizzazione del II Congresso Internazionale del Restauro di Venezia, nel proporre la necessità della nuova Carta Internazionale del Restauro, ritengono pur sempre valida la Carta Italiana del Restauro del 1932, quindi ne propongono un aggiornamento, affinché i concetti dei vari articoli vengano emendati alla luce delle recenti esperienze culturali postbelliche. Ed è per questo che ogni articolo della Carta del 1932 viene commentato, spiegando ciò che rimane valido e ciò che va modificato ed emendato, al fine della redazione di una Carta le cui raccomandazioni, nel rispecchiare il pensiero del tempo, avessero valore nazionale ed internazionale. Nella Carta di Venezia, senza più le ambiguità che è possibile riscontrare nella lettura attenta delle sette massime di Boito ancora legate alle istanze del restauro filologico, in maniera più radicale rispetto alla Carta Italiana del Restauro del 1932, si afferma che in nessun caso sono consentiti ripristini o ricostruzioni nello stile dovuto, nemmeno quando si basino su dati assolutamente certi. Sulla scorta della consapevolezza dell'irriproducibilità dell'opera d'arte, concetto portato avanti da Giulio Carlo Argan e da Walter Benjamin², ogni tentativo di risuscitare forme e apparati architettonici perduti "com'erano e dov'erano" viene visto come realizzazione di una copia quindi di un falso ideologico e materiale: *«l'adagio nostalgico: "come era, dove era" è la negazione del principio stesso del restauro, è un'offesa alla storia e un oltraggio all'Estetica, ponendo il tempo reversibile e riproducibile l'opera d'arte a volontà»*³. Questa drastica asserzione confluirà successivamente nella Carta Italiana del Restauro del 1972, scritta da Brandi, dove all'articolo 6 si affermerà che: *«sono proibiti indistintamente tutti i completamenti in stile o analogici, anche in forme semplificate e se pur vi siano documenti grafici o plastici che possano indicare quale fosse stato o dovesse apparire l'aspetto dell'opera finita»*⁴.

Due eventi avevano preceduto la stesura della Carta Internazionale del Restauro di Venezia del 1964. Il primo consiste nella pubblicazione nel 1956, ad opera del Poligrafico dello Stato, del testo di Alfredo Barbacci (il "soprintendente di ferro" di Bologna), *"Il restauro dei monumenti in Italia"*, testo in cui il restauro veniva identificato ancora con i termini derivanti dalla traduzione dei vocaboli latini *instaurare, restituire, reintegrare, renovare, reficere*, il quale quindi legittimava la pratica del restauro stilistico ottocentesco. Il secondo si manifesta un anno prima della ratifica della Carta di Venezia nel 1963, quando sull'Enciclopedia Universale dell'Arte la voce "restauro" viene scritta a più mani da Cesare Brandi, Giovanni Urbani, Licia Vlad Borrelli, Renato Bonelli e Paul Philippot, ognuno per gli aspetti disciplinari che gli competono, dove si affermava che ormai il restauro non era più attività di competenza di artisti o

che potesse essere risolto con improvvisazioni empiriche e insufficienti (“tinte neutre”). Il restauro era ormai diventato un’attività che imponeva rigore disciplinare e metodologico per garantire la qualità del risultato: *«come attività svolta per prolungare la vita dell’opera d’arte e parzialmente reintegrarne la visione e il godimento (...) nei tempi moderni, con lo sviluppo della critica e della tecnica, il restauro ha acquistato un’assai più definita consapevolezza dei propri scopi e mezzi, fondandosi in gran parte su basi tecnico scientifiche, oltre che, come è ovvio, sopra una metodologia critico-estetica, anche connessa con gli ideali e le cognizioni dei vari movimenti culturali. A ciò hanno contribuito musei, istituti specializzati, organi preposti alla tutela dei monumenti, la cui opera in questo settore ha assunto un’ampiezza determinante»*⁵. Non era data più la possibilità di sbagliare, perché per ogni errore si sarebbe persa una quantità di materia che invece, in quanto patrimonio dell’umanità, era impegno comune trasmettere e far conoscere alle generazioni presenti e future.

Nello stesso anno viene edita, a cura di Licia Vlad Borrelli, Giovanni Urbani e Joselita Raspi Serra, la raccolta di saggi e lezioni di Brandi che va sotto il titolo di *“Teoria del restauro”* e che costituisce *«un ben più organico e raffinato castello di riferimento metodologico»*⁶, teoria che dal 1939 veniva concretamente applicata all’interno dell’Istituto Centrale del Restauro di Roma.

Dezzi Bardeschi sostiene che la necessità della formulazione della Carta di Venezia derivò: *«dall’irriducibile contenzioso tra storici dell’Arte i quali, privilegiando la “reintegrazione dell’immagine”, rivendicavano il ristabilimento della compiuta unità dell’opera e architetti che reclamavano la dovuta attenzione alla consistenza materiale e alla permanenza di tutte le fasi per le quali la fabbrica era passata fino al suo storicizzato assetto testimoniale attuale»*⁷. Bersaglio delle critiche degli architetti che ratificano la Carta è soprattutto la posizione di Renato Bonelli, come si evince dalla lettura delle relazioni di Pane e Gazzola, che si esprimono contro *“il famigerato restauro creativo”*(Carbonara). A sua volta Bonelli risponderà un mese dopo dalle pagine di Italia Nostra, con un saggio dal titolo *“La “carta di Venezia” per il restauro architettonico”* in cui stroncava e delegittimava quando affermato dai redattori, scrivendo che essa rappresenta: *«un colpo di mano degli Architetti a spese degli Storici dell’Arte i quali, fino a quel momento, potevano a ragione ritenersi, anche per posizione istituzionale e per il ruolo ricoperto nelle Soprintendenze, i garanti privilegiati ed ufficiali della gestione della tutela del patrimonio artistico del Paese. E Brandi dovette intervenire per mitigare le stesse troppo evidenti aporie che si erano aperte tra il suo pensiero e quello di Bonelli, precisando a proposito del “restauro creativo” di doverne comunque escludere “la pertinenza dall’atto propriamente di restauro, ma non la legittimità”»*⁸.

Il concetto fondamentale, che per la prima volta viene introdotto in una Carta del Restauro, è quello di “autenticità materiale” poiché Gazzola e Pane, avversando ogni forma di ripristino, ribadiscono l’esigenza del rigoroso rispetto per l’autenticità storica del monumento e ciò per la prima volta diventa l’obiettivo stesso del restauro. Gli articoli della Carta si pongono quindi in linea con questo valore, la materia autentica da trasmettere alle generazioni future con qualsiasi mezzo a disposizione. Proprio sulla base delle esperienze di restauro archeologico compiute da Franco Minissi in Sicilia, che si pongono come casi limite di problemi di conservazione della materia autentica delle preesistenze storico artistiche ridotte allo stato di rudere, viene scritto e approvato dal Congresso di Venezia del 1964, l’articolo 2 della Carta in cui si afferma che: *«la conservazione e il restauro dei monumenti costituiscono una disciplina che si vale di tutte le scienze e di tutte le tecniche che possano contribuire allo studio e alla salvaguardia del patrimonio monumentale»*.

Il contributo delle esperienze condotte da Minissi nell’ambito del restauro archeologico in Sicilia diventa fondamentale soprattutto per la redazione dell’articolo 10 della Carta che così recita: *«Quando le tecniche tradizionali si rivelino inadeguate, il consolidamento di un monumento può essere assicurato, mediante l’ausilio di tutti i più moderni mezzi di struttura e di*

conservazione, quando la sua efficienza sia stata dimostrata da dati scientifici e sia garantita dall'esperienza»⁹. L'attività compiuta da Minissi in ambito archeologico soprattutto in Sicilia, si sviluppa sulla scorta dell'impegno alla conservazione *in situ* dei beni mobili e immobili e tale impegno viene ritenuto basilare per la salvaguardia e la conservazione del patrimonio culturale, come viene evidenziato all'articolo 7 della Carta che afferma: «Il Monumento non può essere separato dalla storia della quale è testimone, né dall'ambiente dove esso si trova. Lo spostamento di una parte o di tutto il monumento non può quindi essere tollerato che quando la salvaguardia di un monumento lo esiga o quando ciò sia giustificato da cause di notevole interesse nazionale o internazionale»¹⁰. L'impegno alla conservazione *in situ* viene ribadito anche nell'articolo 8 quando si afferma l'importanza che le opere d'arte vengano musealizzate nel loro contesto di appartenenza: «Gli elementi di scultura, di pittura o di decorazione che sono parte integrante del monumento non possono essere separati da esso che quando questo sia l'unico modo atto ad assicurarne la loro conservazione»¹¹.

Abbiamo più volte sottolineato (vedi Parte Seconda della Tesi) come gli interventi realizzati da Franco Minissi in Sicilia nell'ambito del restauro archeologico e in genere gli interventi museografici svolti durante i numerosi anni della sua attività (molti dei quali come funzionario dell'Istituto Centrale del Restauro), appartengano alla sfera del cosiddetto "restauro preventivo". Concetto questo formulato da Brandi che attiene alle condizioni in cui si trova l'opera d'arte e agli interventi che ne devono garantire la conservazione nel tempo attraverso cicli di prevenzione, di manutenzione e, laddove indispensabile, di restauro: «non meno che nel restauro effettivo, dovranno confluire nel restauro preventivo i risultati, le scoperte, le invenzioni scientifiche che abbiano riferimento ai campi che interessano la sussistenza dell'opera d'arte: dalle ricerche sulla luce e sugli effetti della luce alla scelta delle sorgenti luminose, e così per il calore, l'umidità, le vibrazioni, i sistemi di condizionamento, di imballaggio, di sospensione, di disinfezione. In tal senso l'elenco non potrà mai risultare definitivo, ma richiederà aggiornamenti continui»¹².

Franco Minissi nella sua relazione "Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti" sottolinea l'importanza di avvalersi per risolvere problemi di restauro, protezione e conservazione, di materiali e tecniche moderne che però siano state sperimentate e garantite nella loro efficacia e compatibilità mediante prove di laboratorio. Utilizzando le resine acriliche (*perspex*, ovvero metacrilato di polimetile) in laminati plastici, Minissi in varie occasioni farà fede ai risultati scientifici ottenuti presso i Laboratori di Fisica e di Chimica dell'Istituto Centrale del Restauro di cui era funzionario. Ma allo stesso tempo i materiali moderni come il *perspex*¹³ gli consentivano di realizzare interventi che, accostandosi all'antico per consentirne la conservazione e la fruizione, risultavano distinguibili, reversibili, modesti e moderni, dunque in linea con la cultura del suo tempo: «Reputo pertanto che sia pienamente legittimo nonché utile anche nelle opere di restauro, sfruttare tecniche e materiali che la moderna industria è in grado di fornire, anche se la prima reazione di fronte all'impiego di essi possa per alcuni essere negativa»¹⁴.

Nel presentare al Congresso di Venezia del 1964 i suoi interventi di restauro e musealizzazione delle fortificazioni greche di Capo Soprano a Gela, della Villa del Casale di Piazza Armerina e della Chiesa di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo, Minissi mette in evidenza alcuni punti fondamentali, universalmente validi, che ritiene debbano essere tenuti presenti in qualsiasi intervento operato per la salvezza o per la migliore conoscenza e leggibilità di un monumento:

«- Ogni opera di restauro, di qualsiasi natura essa sia, comporta una notevole quantità di rischio e richiede perciò la capacità di assumere la piena responsabilità del risultato.

- Il risultato, anche se perfettamente soddisfacente rispetto ai fini che l'intervento si propone, comporta inevitabilmente uno o più compromessi sotto altri punti di vista.

- Il problema più importante da risolvere, soprattutto con la nostra coscienza di uomini, di studiosi e di tecnici, è quello di giungere alla convinzione della necessità di intervenire in quel determinato modo, valutando col massimo rigore ciò che il monumento andrà a guadagnare e ciò che esso andrà a perdere secondo una scala di valori concreti e obiettivi»¹⁵.

Queste affermazioni appaiono perfettamente in linea con quanto Pane e Gazzola scrivono nel preambolo della Carta ovvero che: «l'umanità che ogni giorno prende atto dei valori umani, considera le opere monumentali patrimonio comune, riconoscendosi responsabile della loro salvaguardia di fronte alle generazioni future. Essa si sente in dovere di trasmetterle nella loro completa autenticità»¹⁶. La Carta auspica e raccomanda da un lato la conservazione del monumento-documento con tutte le sue stratificazioni storiche, laddove la rimozione e l'oblio di parte di materia autentica grava sul "ripristinatore" come responsabilità di aver compiuto un atto contro la storia, dall'altro l'aggiunta del nuovo compatibile e di qualità ma di una modernità discreta ovvero funzionale a mantenere in efficienza la preesistenza. L'uso della preesistenza, che potrà cambiare rispetto a quello originario per assicurarne la migliore conservazione, dovrà essere compatibile con i caratteri e la "vocazione" dell'edificio, limitandosi al solo uso culturale, secondo Minissi, nel caso di edifici ridotti allo stato di rudere o di manufatti archeologici. Nella distinguibilità assicurata dall'uso di materiali moderni risiede la possibilità di far leggere correttamente e di non occultare nulla per la fruizione dell'opera d'arte, senza creare dei falsi storici e artistici e facendo sì che l'integrazione dell'immagine, sviluppando l'unità potenziale, si ponga solo come "ipotesi critica" (Philippot) passibile di revisioni e quindi reversibile: «in tutti questi casi, infatti, le parti ricostruite con i materiali di cui si parla, oltre a soddisfare integralmente l'esigenza di non occultare nessuna delle parti originali del monumento, presentano il vantaggio di differenziarsi nettamente da esse nella materia e nel tempo, evitando qualsiasi confusione o errore interpretativo e, ciò che più conta, la trasparenza del materiale tende idealmente a trasformare il restauro eseguito in una sovrapposizione grafica, realizzata nello spazio, dell'ipotesi integrativa o ricostruttiva sul Monumento. Quest'ultimo ritengo sia l'aspetto più positivo della tecnica esposta in quanto anche la più rigorosa e documentata certezza negli elementi che suggeriscono le proposte integrative di qualsiasi entità su un antico monumento è sempre suscettibile di evoluzione e pertanto l'opera di restauro dovrà il più possibile mantenersi sul piano teorico, evitare il falso di sovrastrutture definitive ed incrementare la possibilità di ulteriori studi e conseguenti nuove ipotesi e soluzioni di restauro»¹⁷.

Sicuramente il caso di restauro più complesso che Minissi si trova a dovere affrontare è quello della protezione, restauro e musealizzazione dei mosaici e delle murature superstiti della Villa romana del Casale di Piazza Armerina, progetto che di fatto è frutto dei suggerimenti di Brandi, consulente dell'opera incaricato dal Direttore Generale De Angelis d'Ossat. Presentando questo intervento al Congresso di Venezia, Minissi afferma: «una categoria di interventi tendenti alla conservazione di monumenti in cui l'uso di materiali plastici tipo perspex risulta particolarmente indicato è rappresentata da quelli in cui è necessario predisporre sovrastrutture atte a preservare i resti del monumento dal danneggiamento degli agenti atmosferici. In tali casi, prescindendo totalmente da intenti ricostruttivi di forme, volumi e spazi, è fondamentale che tali sovrastrutture risultino il più possibile differenziate dal monumento, che non le sopraffacciano con la loro consistenza e ingombro e che risolvano unitamente alla protezione gli altri numerosi problemi relativi alla visita del monumento stesso e alla messa in valore di sue eventuali particolari caratteristiche. A questa categoria di opere appartiene una realizzazione di grandissimo impegno quale quella della protezione dei mosaici della Villa Romana del Casale in Piazza Armerina. Con la consulenza, l'incoraggiamento e i preziosi autorevoli suggerimenti del prof. Cesare Brandi, nonché col valido sostegno del Soprintendente alle Antichità di Siracusa, ho potuto progettare e realizzare la protezione di oltre duemila metri quadrati di pavimento a mosaico e consentirne al pubblico la visione nelle migliori e più comode condizioni di visita. Si è

sostanzialmente trattato di costruire un museo rispettando l'ordinamento già preordinato ed inamovibile del materiale esposto. La distribuzione planimetrica della Villa e gli elementi architettonici superstiti hanno determinato una volumetria che, se per uno di quegli inevitabili compromessi cui si è accennato, ha sostituito alla visione suggestiva e romantica dei ruderi un aspetto nuovo ed inusitato dell'insieme, ha il pregio, oltre che di fornire una indicazione approssimativa della terza dimensione del monumento, di esprimere senza inopportune pretese formali e con la massima sincerità il proprio ruolo funzionale»¹⁸.

Luigi Crema, uno dei relatori del convegno, affronta l'argomento dei limiti dell'intervento di restauro, suggerendo quali debbano essere i modi del restauro monumentale: *«salvare e conservare il più possibile tutto quello che il passato ci ha trasmesso, anche in una sequenza di aggiunte e alterazioni, sempre con lo sguardo fisso a una visione conclusiva, nella quale il monumento stesso deve conservare un pieno equilibrio estetico dei suoi elementi, una delicatezza infinita nelle integrazioni e nei rifacimenti che dovranno al tempo stesso armonizzarsi con l'opera e distinguersi da essa. E in questo spirito avere anche il coraggio di inserire ove sia necessario il segno chiaro e sincero del nostro tempo»¹⁹.*

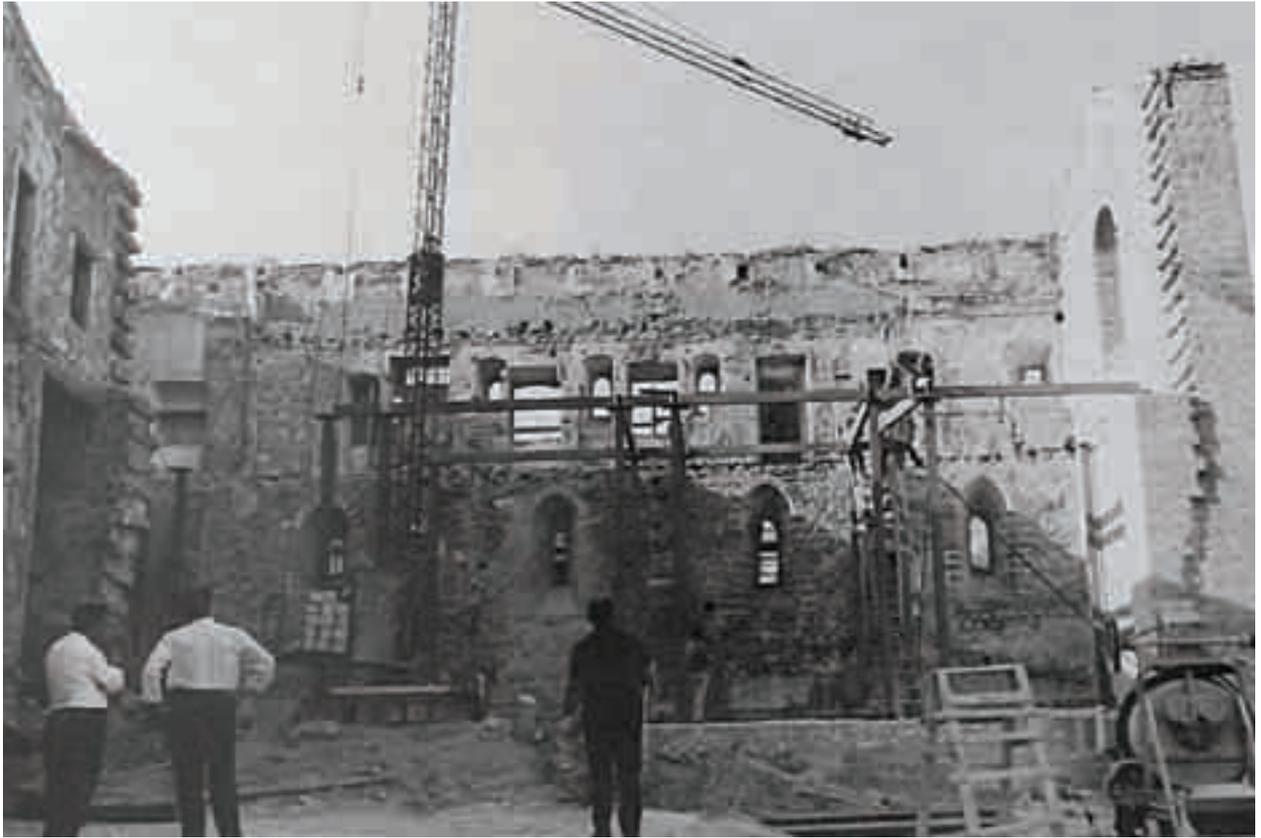
Al Congresso di Venezia vengono presentati altri due interventi realizzati da Minissi nell'ambito del restauro architettonico e in particolare viene illustrato il restauro della chiesa del SS. Salvatore da parte del Soprintendente ai monumenti Giuseppe Giaccone e il restauro del convento cistercense di San Nicola ad Agrigento da parte del Soprintendente alle Antichità Pietro Griffo. Ciò che accomuna questi interventi è l'uso di materiali e strutture moderne e distinguibili adoperati per la rifunzionalizzazione e l'adattamento di preesistenze architettoniche. Nel caso della chiesa del SS. Salvatore di Palermo, in seguito al restauro di consolidamento e integrazione delle decorazioni, è stato realizzato l'adattamento ad Auditorium: *«ricorrendo ai più moderni criteri ed ai materiali scientificamente più adatti realizzando un auditorium la cui acustica è stata giudicata perfetta (...). Si è provveduto alla correzione acustica, mediante la soluzione dello spostamento dell'asse e la sovrapposizione di acustical-plastic - comuni vernici variamente colorate aventi la funzione di fonoassorbenti per il controllo del riverbero acustico - alle superfici intonacate interessate (stucchi e pareti) oltre al largo impiego di materiali fonoassorbenti (velluti, moquette, poltrone) svolgenti il duplice compito di arredi e di correttivi acustici»²⁰.*



1964. Agrigento, ex Convento di San Nicola, veduta dei lati sud ed est dopo i restauri realizzati da Franco Minissi (foto da P. Griffo, *Impiego di strutture metalliche indipendenti nel riadattamento di antichi edifici. Il convento cistercense di San Nicola in Agrigento*, in ICOMOS, *Il monumento per l'uomo*, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia 25-31 maggio 1964, Padova 1971, pp. 538-544.



1964. Palermo, chiesa del SS. Salvatore adattata ad Auditorium dopo i restauri realizzati da Franco Minissi (foto da G. Giaccone, *Il restauro della chiesa del SS. Salvatore in Palermo e suo adattamento ad Auditorium per grandi orchestre*, in ICOMOS, *Il monumento per l'uomo*, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia 25-31 maggio 1964, Padova 1971, pp. 530-538.



1964. Agrigento, restauro dell'ex convento di San Nicola ed adattamento a sede della Biblioteca e della Sala Convegni. Sopra lo stato in cui si trovavano i ruderi del convento prima dell'intervento di restauro e sotto l'edificio dopo l'integrazione con materiali moderni e distinguibili per consentirne la rifunzionalizzazione (foto da S. Ranellucci, *Allestimento museale in edifici monumentali*, Roma 2005, p. 75).

Nei progetti di Minissi nulla è casuale, anche la scelta dei materiali per le integrazioni o l'adattamento a nuove funzioni d'uso è frutto di studi scientifici che vengono applicati durante l'intervento inteso sempre come ipotesi critica e atto di cultura, quindi espressione del proprio tempo: «*non forzando il restauro delle parti autentiche con integrazioni arbitrarie e lasciando sempre aperto il problema di una successiva possibile integrazione o completamento conseguente ad ulteriore rinvenimento di materiale, si è ottenuto un risultato che, oltre ad essere scientificamente corretto, ottiene un effetto armonico per una generale tonalità che viene bene valorizzata dai materiali moderni di rivestimento e arredamento*»²¹. Nel caso del restauro condotto da Minissi per il corpo di fabbrica rettangolare dell'ex convento di San Nicola ad Agrigento, Pietro Griffo descrive come di esso non rimaneva altro che: «*i resti fin quasi al culmine di tre dei quattro muri d'ambito. Con il quarto muro (quello di sud), mancavano altresì il solaio di divisione dei due piani e il tetto*»²². Mentre le strutture superstiti vengono lasciate sostanzialmente intatte e svincolate da ogni funzione portante, che viene affidata ad un sistema di pilastri in ferro a doppio T con fondazioni indipendenti in calcestruzzo armato, Griffo descrive che: «*al posto del muro del lato sud, proprio ad evitare rischi di erronee ricostruzioni e per una geniale idea di levità e di chiarezza, si è preferito collocare una bellissima griglia in ferro, regolarmente ripartita a rombi e interamente vetrata, che prende in altezza entrambi i piani dell'edificio*»²³.

L'attività, il pensiero e gli scritti di Minissi coincidono perfettamente con quanto viene sostenuto negli articoli della Carta del 1964, per cui si ribadisce che, chi ha dismesso o sta de-restaurando le sue opere, sta distruggendo altrettanti monumenti-documenti, testimonianze concrete della cultura italiana del restauro del XX secolo. Testimonianze che nel frattempo hanno maturato la condizione giuridica di Bene Culturale riconosciuta prima dal Testo Unico del 1999, i cui erano confluite le leggi di tutela del 1939, sostituito nel 2004 dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

La storiografia nell'ambito del restauro ha risolto l'attività e il pensiero di Franco Minissi sotto la denominazione del cosiddetto "restauro critico". Questa attribuzione appare verosimile laddove ci si riferisce alla posizione di Brandi, di De Angelis e dello stesso Pane per quanto riguarda il pensiero sulla città o quella di Argan e Ragghianti per quanto riguarda la sua idea di museo. Invece Minissi appare lontano dal cosiddetto "restauro critico" come definito da Bonelli, laddove nel restauro architettonico quest'ultimo dà la prevalenza all'istanza artistica sull'istanza storica e dunque legittima la libera creazione nelle integrazioni con segni che possono anche sopraffare la preesistenza per fare emergere il gesto creativo e vitalizzante. Minissi invece accosta nuovi materiali e strutture all'antico ma solo per il fine della loro conservazione *in situ*, laddove ciò non sarebbe possibile utilizzando materiali e tecniche tradizionali, perché in quel caso si realizzerebbe una mimesi e quindi una falsificazione del documento storico che deve apparire ben distinto da quanto viene aggiunto. Le aggiunte devono seguire i criteri dello sviluppo dell'unità potenziale e del restauro preventivo attraverso la museografia, disciplina che attiene ad un architetto specializzato in grado di esprimere, sentendone la responsabilità, un giudizio storico-critico non soggettivo ma culturalmente fondato e scientificamente e metodologicamente condiviso.

Infatti, quando Bonelli nella voce "restauro" (nell'Enciclopedia Universale dell'Arte) definisce il cosiddetto "restauro critico" attribuisce al valore artistico una prevalenza totalitaria rispetto al valore storico, una posizione distante da quella di Cesare Brandi che indica proprio nella dialettica tra le due istanze (estetica e storica a cui Pane aggiunge quella psicologica) il metodo di un corretto restauro. La posizione di Brandi, ponendo l'accento sull'importanza di restaurare la materia dell'opera, apre di fatto al concetto di autenticità, che si oppone al concetto di falso e che è alla base dei principi della Carta di Venezia. Il restauro architettonico, secondo Bonelli, viene legittimato da un giudizio di valore sull'artisticità dell'opera che ne determina il successivo intervento: «*il primo compito del restauratore dovrà essere quello di individuare il*

valore del monumento, e cioè di riconoscere in esso la presenza o meno della qualità artistica. Ma questo riconoscimento è un atto critico (...) ogni operazione dovrà essere subordinata allo scopo di reintegrare e conservare il valore espressivo dell'opera, poiché l'intento da raggiungere è la liberazione della sua vera forma»²⁴. Secondo Bonelli, laddove il ripercorrimto e la reintegrazione dell'immagine vengano interrotti da crolli o distruzioni, allora: «il processo critico è costretto a valersi della fantasia per ricomporre le parti mancanti o riprodurre quelle nascoste e ritrovare infine la compiuta unità dell'opera (...). In tal caso la fantasia da rievocatrice diventa produttrice, e si compie il primo passo per integrare il procedimento critico con la creazione artistica. (...) Restauro come processo critico e restauro come atto creativo sono legati da un rapporto dialettico. (...) questo sistema di concetti prende il nome di “restauro critico”»²⁵. Quindi Bonelli afferma che il restauro monumentale è un momento di attualizzazione e vitalizzazione dell'opera architettonica, adeguandone la forma: «nel restauro critico due diversi impulsi si contrappongono: quello di mantenere un atteggiamento di rispetto verso l'opera in esame, considerata nella sua conformazione attuale, e l'altro di assumere l'iniziativa e la responsabilità di un intervento diretto a modificare tale forma (...) per affermare la necessità di intervenire, sovrapponendo il presente al passato, nello sforzo di fondere in una vera unità l'antico e il nuovo»²⁶.

Secondo Roberto Pane, uno degli estensori della Carta di Venezia del 1964, l'obiettivo dell'intervento di restauro deve essere quello di garantire la permanenza della materia autentica. Pane è contrario alla posizione del “restauro critico” di Bonelli²⁷: «l'orientamento del moderno restauro è determinato dall'istanza estetica e da quella storica (...) le due istanze operano insieme simultaneamente in ogni intervento; anche se si dà il caso che di volta in volta il giudizio critico assegni la prevalenza ad una delle due»²⁸. Pane, riferendosi alla voce “Restauro” pubblicata dalla Enciclopedia Universale dell'Arte, individua una diversità se non addirittura una contraddizione tra la posizione di Brandi e la posizione di Bonelli laddove nella prima parte, a cura di Brandi, si legittima la conservazione delle aggiunte, dei rifacimenti e della patina, in quanto testimonianze del fare umano e del passaggio del tempo, sia per l'istanza storica che estetica (per la quale è legittima la rimozione solo laddove l'aggiunta “deturpa, snatura e offusca”, quindi danneggia, la preesistenza). Questa prima parte redatta da Cesare Brandi, annota Pane, è in linea con l'articolo 5 della Carta italiana del Restauro del 1932, mentre nella seconda parte, redatta da Renato Bonelli, questi principi vengono contraddetti: «il redattore della voce “Il restauro architettonico”, contraddice implicitamente le suddette enunciazioni assegnando “al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto ad altri aspetti e caratteri dell'opera, i quali debbono essere considerati solo in dipendenza e in funzione di quell'unico valore”. Come si vede, dunque, una nuova teoria viene qui tentata assegnando all'istanza estetica la prevalenza assoluta, anzi l'unico valore. (...) Qui come si vede, l'istanza storica è a tal punto negata da portare l'immagine che si dovrebbe liberare addirittura fuori dal tempo. (...) In altre parole l'autore non si accorge che la sua liberazione troverebbe perfettamente concorde Viollet le Duc, il quale però aveva almeno il merito di riconoscere che lo stato di integrità al quale l'operazione del restauro riconduceva il monumento “poteva non essere mai esistito”»²⁹.

Questo scritto è illuminante per comprendere la vera collocazione dell'opera di Franco Minissi, i cui interventi di reintegrazione dell'immagine come “ipotesi critiche” hanno una valenza didascalica, in quanto il segno lasciato dall'architetto sulla preesistenza è moderno e discreto, mantenendo (quasi sempre) le stratificazioni della preesistenza e consentendone l'uso anche solo culturale: «il restauro costituisce la prima e indispensabile fase della protezione delle preesistenze poiché finalizzato, tra l'altro, alla loro fisica sopravvivenza (...) i relativi interventi investono generalmente il campo di attività dell'architetto, un architetto però che, se pur particolarmente preparato nello specifico settore, sia capace, con quella umiltà che in questo caso è sinonimo di alta consapevolezza critica, di utilizzare la sua creatività per conservare ed esaltare, con il suo intervento, l'assoluto protagonismo della preesistenza. (...) L'intervento

finalizzato alla conservazione di tutte le testimonianze non potrà limitarsi alle indispensabili operazioni di natura tecnica, capaci di garantire l'integrale sopravvivenza di ciò che la scoperta ci consegna, ma dovrà evidenziare le "qualità" di tali testimonianze attraverso idonee soluzioni museografiche»³⁰.

Verifica e revisione della Carta Internazionale del Restauro di Venezia del 1964

Un primo momento di verifica per la Carta Internazionale del Restauro di Venezia è rappresentato dal Convegno ICOMOS (International Council of Monuments and Sites) svoltosi a Ravello nei pressi di Napoli tra il 28 settembre e il primo ottobre del 1977, con giornate di studio e di riflessione sulla problematica del restauro nella società contemporanea, i cui atti vengono raccolti e pubblicati a cura di Rosa Anna Genovese nei numeri 33 e 34 della rivista "Restauro". In questa occasione i protagonisti si interrogano sulla validità del documento redatto nel 1964 chiedendosi se sia necessario prevedere una sua revisione e/o integrazione, alla luce del divario, peraltro sempre esistente, tra la teoria e le riflessioni scientifico culturali rispetto alla prassi dei cantieri di restauro architettonico ma anche urbanistico. Nel 1976 la sezione francese dell'ICOMOS aveva organizzato un convegno per verificare se la Carta di Venezia venisse realmente applicata in Francia, Successivamente in Inghilterra Raymond Lemaire, all'epoca presidente dell'ICOMOS, era riuscito a mediare tutte le differenze derivanti dalle diverse posizioni culturali.

Nella relazione introduttiva al Convegno De Angelis d'Ossat considera che eventuali difficoltà interpretative derivano dalla necessità di realizzare un compromesso tra differenti istanze e differenti posizioni culturali dei vari paesi firmatari e ritiene che una revisione della Carta del 1964 sia possibile, pur trattandosi di: *«un documento di validità storica finora non vanificata (...) è un documento in cui noi ci riconosciamo, ma non per questo non lo riteniamo perfettibile (...). La Carta porta indubbiamente l'impronta della nostra cultura, che in questo campo è stata all'avanguardia, proseguendo remote tradizioni, puntualizzate dalle posizioni ideologiche sviluppate dalla scuola di Benedetto Croce»³¹.* Tra i concetti che secondo De Angelis d'Ossat bisognerebbe aggiornare troviamo in particolare sia l'esigenza di dare maggior peso alla portata gnoseologica insita nel monumento piuttosto che sul suo "valore d'arte", sia quella di passare da una "protezione selettiva" ad una "protezione globale", dal paesaggio antropizzato all'archeologia industriale, consentendo la tutela e la valorizzazione delle testimonianze del fare umano. Ricordiamo che negli anni successivi alla redazione della Carta di Venezia del 1964, l'attenzione si era di fatto spostata dall'ambito della tutela dal monumento alle problematiche della conservazione dei Centri Storici. In occasione del caso dei Sassi di Matera, denunciato da Adriano Olivetti e Ludovico Quadroni e che divenne emblema delle "vergogne nazionali", l'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU) promuove e organizza convegni per discutere sui temi dei centri storici. Già nel 1960 a Gubbio per iniziativa di Giovanni Astengo viene fondata l'ANCSA (Associazione nazionale per i Centri Storici e Artistici). Nel 1972 viene diramata la nuova Carta Italiana del Restauro (tuttora valida e operante) dal Ministero della Pubblica Istruzione, con la circolare n. 117 del 6 aprile 1972 inviata a tutti i Soprintendenti e Capi di Istituti autonomi, con la disposizione di attenersi scrupolosamente ed obbligatoriamente per ogni intervento di restauro su qualsiasi tipo di manufatto a quanto scritto nel documento, che da quel momento assume valore di norma. Ricordiamo ancora che dal 1975 la competenza in materia di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale in Italia non sarà più del Ministero della Pubblica Istruzione, perdendo forse così alcuni suoi tratti caratterizzanti, morali ed etici, poiché verrà fondato, sulla scorta dei lavori della Commissione Franceschini (1964-1967) il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, guidato da Spadolini.

Ricordiamo che a seguito dei danni provocati dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, per ragioni affettive, spirituali e “di memoria”, era stata legittimata la ricostruzione, intesa come anastilosi, di manufatti storici ridotti improvvisamente in frammenti. Ma a distanza di trent’anni dalla fine dell’emergenza della ricostruzione post-bellica, sul tema delle reintegrazioni e delle ricostruzioni, De Angelis d’Ossat scrive: *«La ricostruzione di edifici completamente distrutti è un altro problema che noi abbiamo risolto nella nostra coscienza in modo limpido e semplice, specialmente dopo la guerra. Soltanto per quelle parti di edifici monumentali che furono distrutte dalla furia bellica, ma di cui avevamo ancora viva l’immagine davanti ai nostri occhi e nella nostra memoria, era possibile una pronta ricostruzione, più o meno parziale secondo la consistenza delle parti superstiti. L’edificio si poteva infatti considerare scomposto nei suoi elementi, più che distrutto (...). È una naturale estensione dell’anastilosi, che cerca di ovviare ai danni causati da fatali eventi e da catastrofi naturali. Questa ammissione non può giustificare però le istanze che sorgono oggi (...) di poter ricostruire edifici distrutti da tempo, da molti decenni ed addirittura da secoli; gli architetti che ne studiano la ricostruzione su basi documentarie ed archivistiche, ma anche purtroppo su pochi frammenti, su scarsi ricordi e soprattutto su considerazioni analogiche, dovrebbero fermarsi al termine delle loro lodevoli esercitazioni grafiche che possono costituire un’importante documentazione, da non considerare come nuovi progetti per interi edifici, ormai cancellati dalla storia e che invece si vogliono fare artificiosamente risorgere ex-novo»*³².

De Angelis denuncia come nella prassi, nonostante l’esistenza di Carte del Restauro che si esprimono contro il ripristino e il “ritorno all’antico splendore” sia necessario: *«portare il nostro contributo critico alle esercitazioni ricostruttive di immobili che non possono avere il valore storico né il fascino dei monumenti autentici»*³³. De Angelis d’Ossat riconosce dunque alla Carta Internazionale del Restauro del 1964 ancora il valore di “legge quadro” che avrebbe bisogno forse di appendici per spiegare e regolare le questioni di dettaglio e sostiene che tale applicazione, nel rispetto delle tradizioni e della cultura delle diverse nazioni, debba essere flessibile e non troppo restrittiva: *«negli ambienti responsabili dell’ICOMOS internazionale si vorrebbe invece consolidare il valore della Carta di Venezia con la modifica di alcuni articoli ed accompagnandola se mai con commenti esplicativi di portata generale o specifica ai differenti linguaggi; emendamenti ed aggiunte che però non dovranno vanificare l’essenza delle norme»*³⁴.

In occasione del Convegno ICOMOS di Ravello del 1977, Roberto Pane punta il dito contro gli abusi perpetuati dalle Soprintendenze (organi periferici dell’allora Ministero per i Beni Culturali e Ambientali) nell’eliminare indifferentemente le stratificazioni storiche che esistono non soltanto nei rapporti spaziali e formali che compongono l’ambiente storico o urbano, ma anche nei singoli manufatti, nei quali la stratificazione stessa dovrebbe essere rispettata, qualora venissero ascoltate le raccomandazioni della Carta di Venezia: *«i restauri compiuti a partire dal dopoguerra nell’Italia meridionale non hanno tenuto conto di questa esigenza (...) lo scempio più spesso ricorrente, e cioè la cancellazione di tante immagini barocche, allo scopo di rimettere in luce, qua e là, le primitive strutture romaniche o gotiche, ricorrendo poi largamente alla loro falsificazione, dato che quasi sempre la continuità originaria era stata interrotta dalle successive stratificazioni»*³⁵. Quindi denuncia come le critiche di Italia Nostra e quelle di vari personaggi rappresentativi della cultura del restauro vengano ignorate e come vengano disattese nella prassi le indicazioni della Carta di Venezia e vengano compiuti continui atti di distruzione e falsificazione mistificati sotto il nome di restauri, come ad esempio nelle aree archeologiche di Ercolano e Pompei e in particolare, afferma Pane, negli anfiteatri di Capua e Pozzuoli, azioni sempre frutto di insensibilità ed ignoranza. Atti compiuti contro quell’ambiente che: *«in quanto prodotto da successive stratificazioni culturali, si configura come valore d’arte e, insieme, documento di storia»*³⁶. Pane individua essere alla base del dibattito del Convegno del 1977: *«un chiaro riconoscimento dei rapporti che intercorrono tra attività professionale ed impegno culturale. Chi crede che il suo compito sia quello di soddisfare il programma che gli è dettato*

dal potere (...) potrà magari ritenersi un abile professionista, ma certamente non un uomo di cultura»³⁷.

Nell'ambito dello stesso convegno Roberto Di Stefano sottolineava come, con la Carta di Venezia, fosse divenuto principio condiviso l'esigenza che la tutela non dovesse essere solo circoscritta al singolo manufatto ma dovesse comprendere l'ambiente urbano o paesistico, giungendo a sostenere che affinché si realizzasse il concetto di "protezione globale" ed aumentasse il patrimonio da salvaguardare: *«non basta più che la conservazione sia attiva (cioè esercitata con impegno e partecipazione da parte dei pubblici poteri) ma occorre che sia anche perfettamente integrata nella vita della collettività (...) deve costituire l'azione primaria e vitale della società stessa»³⁸.* Di Stefano avverte che con l'ampliamento del concetto di bene culturale, per il quale si postula la conservazione, concetto prima riferito alle "cose di notevole interesse pubblico" (nella Carta del 1932 e nelle leggi del 1939), poi ai "beni culturali" (nella Carta di Venezia del 1964) e, all'epoca del convegno, al comune "patrimonio culturale" (Carta italiana del Restauro del 1972, Convenzione di Parigi del 1972, Dichiarazione di Amsterdam del 1975), si rischia di arrivare a far coincidere, nella difficoltà della gestione dei sistemi, la "protezione globale" con la "non protezione". L'esigenza di un rigoroso giudizio storico-critico è fondamentale per attribuire alle cose il loro reale valore per combattere la tendenza all'appiattimento dei valori stessi. Di Stefano è quindi convinto sostenitore della validità della Carta di Venezia, poiché proprio all'articolo 5 della Carta si afferma l'importanza di una *«"conservazione attiva" che tende alla utilizzazione dei monumenti in funzioni utili alla società, a mezzo di adattamenti, i quali però, devono essere contenuti entro precisi limiti dettati dal rispetto dei caratteri architettonici»³⁹.* A fronte di queste riflessioni Di Stefano ritiene che *«i principi generali della conservazione contenuti nella Carta di Venezia (artt. da 4 a 8 e art. 14), a livello di indicazioni teoriche da valere per tutte le nazioni, restano pienamente validi. Eccezionalità dell'intervento di restauro ed esigenza di manutenzione sistematica; conservazione in situ dei monumenti e delle loro parti; limiti degli interventi di adattamento a nuovo uso; conservazione delle condizioni ambientali restano, infatti, punti di riferimento solidamente fondati e attuali»⁴⁰.*

Altro protagonista del dibattito del tempo, che interviene al Convegno ICOMOS di Ravello nel 1977, è Gaetano Miarelli Mariani, che sottolinea come erroneamente il restauro venga identificato con il riuso, mentre la posizione dei restauratori considera le attività del Restauro come assolutamente distinte dalla progettazione architettonica: *«questo diffusissimo atteggiamento trova un riscontro puntuale anche nella Carta di Venezia ove si può leggere che i lavori di completamento, riconosciuti indispensabili per ragioni tecniche ed estetiche, devono distinguersi dalla progettazione architettonica e devono altresì recare il segno della nostra epoca, pur integrandosi armoniosamente nell'insieme».* Per Miarelli Mariani progettare significa ideare e studiare un'azione e un'opera in rapporto alle possibilità ed ai modi di attuazione ed esecuzione: *«operazioni che consistono nel sistemare determinati elementi all'interno di una struttura già esistente, sia essa architettonica che più genericamente antropica»⁴¹.* Miarelli giunge ad affermare che la rifunzionalizzazione delle preesistenze architettoniche è il mezzo non il fine della conservazione, come dimostrano alcuni esempi, dal duomo di Siracusa al Teatro di Marcello, dal Tempio Malatestiano a Rimini ai templi della Concordia e del Partenone. Laddove, per adattare al nuovo uso, l'azione architettonica si è configurata come l'aggiunta di una nuova stratificazione che ingloba o si accosta alle strutture preesistenti, lì si è realizzata la vera e viva conservazione: *«non c'è alcun dubbio che, pur con modi molto diversificati tra loro, questa sia stata sempre l'operazione condotta dagli architetti sulle preesistenze; sia quando il rapporto con esse è stato caratterizzato da un legame di sostanziale continuità, sia dopo che – spezzandosi questo legame a partire dal XVIII secolo – gli interventi sulle preesistenze hanno imposto il possesso di una capacità critica consapevolmente fondata sulla storia e di procedure originali; ma pur sempre incluse – come è naturale – in un processo formativo»⁴².*

Egli vede quindi un'identità tra restauro e architettura, e in questo si evidenzia la vicinanza al pensiero di De Angelis D'Ossat esplicitato nel saggio *“Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo”*, alla base di tutte le formulazioni teoriche che sono premesse attuali della disciplina: *«chiunque abbia condotto esperienze dirette sa bene che anche gli interventi di più pura e semplice conservazione impongono scelte che si basano sul giudizio critico ma anche –al tempo stesso e indivisibilmente – sull’ideazione; vale a dire sopra operazioni di vera e propria progettazione. E questo non può non essere vero anche per quelle azioni cui si riferisce la Carta di Venezia, cioè ai lavori di completamento i quali dovranno sempre, e giustamente, recare il segno della nostra epoca»*⁴³. Sebbene quindi il restauro sia una disciplina con metodi e scopi propri, che opera per la difesa e la trasmissione delle preesistenze, non può prescindere dal progetto inteso come azione sulle preesistenze guidato da un giudizio critico, laddove ciò per Miarelli non significa negarne la specificità disciplinare: *«passando dai fini ai metodi, mi limito a osservare, sempre su questo punto, che il Restauro, diversamente dalle altre attività dell’Architettura, trae la propria legittimità da un riconoscimento di valori, pertanto si definisce come l’esito operativo di una azione critica (...) esso esige di fondare la propria operatività su un giudizio, cioè sopra una definizione oggettiva – demandata alla responsabilità collettiva – che colga il valore precipuo della preesistenza, vale a dire che ne operi il riconoscimento, attraverso criteri e metri interni all’opera stessa»*⁴⁴. Miarelli Mariani, a seguito di queste considerazioni, ritiene che non ci sia bisogno di una modifica della Carta di Venezia e sottolinea semplicemente come sia necessario che sotto il termine restauro entrino le azioni che si svolgono non solo verso le opere d’arte ma anche verso tutte le testimonianze significative del fare umano su cui costruiamo la nostra storia: *«il Restauro deve necessariamente avvalersi del contemporaneo e solidale apporto della formatività architettonica, cioè della progettazione architettonica e della riflessione critica cioè del Giudizio entrambi assunti come attività intenzionali e prevalenti. In altre parole il restauro deve avvalersi delle competenze che sono proprie dell’architetto e dello storico»*⁴⁵.

Tra queste posizioni che trattano e sviluppano aspetti diversi delle tematiche espresse nella Carta del 1964, si colloca la voce di Franco Minissi che al Convegno ICOMOS del 1977, in difesa del documento di cui è tra i relatori, afferma: *«la Carta di Venezia, sostanzialmente, va bene così com’è; è, in fondo, un riferimento obbligato. In sostanza, essa non ha bisogno di modifiche, di integrazioni profonde; però mi pare che alcuni aspetti vadano chiariti»*⁴⁶.

In relazione a quanto affermato da Miarelli Mariani, che riprendendo quanto viene detto nell’articolo 9 della Carta del 1964 distingue tra gli indispensabili completamenti e la progettazione architettonica, Minissi ritiene: *«giusto quanto ha detto Miarelli Mariani e mi associo in pieno a quello che lui ha affermato (...). L’identificazione del restauro con la progettazione architettonica è giustissima se è riferita “alle indispensabili ragioni estetiche e tecniche”; se invece si riferisce alle ragioni di uso, di riuso, di permanenza d’uso, allora il problema potrebbe diventare dispersivo (...). L’esigenza è quella di rivedere l’articolo 9 nel senso di escludere o prescindere da qualsiasi apparente identificazione con la progettazione architettonica; le aggiunte infatti non possono essere tollerate se non rispettano quei famosi quattro punti (artt. 9,12, 13, 14)»*⁴⁷. Questi sono i punti della Carta che sottolineano come il restauro debba avere un carattere di eccezionalità nel rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche, come l’intervento debba distinguersi dalla preesistenza che deve essere conservata nel contesto di appartenenza e infine come l’intervento debba divenire anch’esso oggetto di tutela. Minissi nella sua relazione cita quanto detto nelle relazioni di De Angelis d’Ossat e di Di Stefano, posizioni con cui si trova sostanzialmente d’accordo, tenendo presente che l’uso di una preesistenza architettonica, nella permanenza della destinazione originaria o nella trasformazione, dovrà perseguire il fine ultimo della conservazione del manufatto e non comportare la distruzione della sua consistenza fisica o dell’ambiente in cui essa è inserita: *«gli adattamenti alle necessità, alle esigenze di una vita attuale non devono alterare*

la distribuzione e l'aspetto dell'edificio»⁴⁸, per cui è legittimo anche inserire impianti, stando attenti a lasciare meno tracce possibili.

Minissi ritiene anche necessario fare una precisazione rispetto al problema dell'archeologia e degli scavi archeologici, rispetto a quanto viene affermato nell'articolo 15 della Carta di Venezia⁴⁹ in merito ai reperti mobili che, piuttosto che essere conservati *in situ*, vengono subito trasportati in un museo: *«propongo di prendere iniziative tali da facilitare la comprensione del monumento, senza mai snaturarne il significato, tenendo presente anche i tagli delle pareti affrescate, delle decorazioni parietali, dei pavimenti musivi che si operano molto spesso, snaturando completamente ed eliminano la possibilità di comprensione e di rilettura del monumento»*⁵⁰.

Un'altro momento di verifica storiografica dell'adozione della Carta del Restauro di Venezia è rappresentato dai lavori del Convegno internazionale ICOMOS di Roma svoltosi nel maggio 1981 dal titolo *“Nessun futuro senza passato”* poiché in quella occasione, secondo Dezzi Bardeschi, *«la sfasatura di pensiero tra Scuola italiana, che nella Carta fonda la motivazione teoretica della propria via, e la parallela riflessione sul restauro da parte degli uomini di cultura dei Paesi europei vicini, si manifesta in tutta la sua evidenza»*⁵¹. Ciò ad esempio emerge dalle differenti posizioni dello studioso francese Michel Parent e dell'ex Direttore Generale De Angelis d'Ossat, “gran Commis del restauro di Stato in Italia” (Dezzi Bardeschi). De Angelis d'Ossat non condivideva l'assioma che ogni intervento si pone in termini *“entre un certain passé et un certain avenir”*, con cui si legittimava di fatto possibili ripristini in stile sulla base di presunte analogie formali, poiché sosteneva fermamente che: *«il passato ci è stato tutto tramandato dal monumento, anche con le modifiche ed aggiunte ricevute che documentano la vita dell'edificio e sulle quali non dovremmo avere la presunzione di compiere le nostre scelte preventive: l'unica fondamentale scelta che si richiede da noi, è quella del modo migliore per assicurare la conservazione “dell'intero” bene architettonico, anche il più tormentato e composito (...) l'oggetto architettonico pervenutoci attraverso modifiche e aggiunte dovrebbe invece essere preso in considerazione in forza della sua autenticità storica, in tutte le parti ed a qualunque età appartengano»*⁵².

In questa occasione vengono ancora una volta chiariti alcuni aspetti della Carta di Venezia, mettendo l'accento sul fatto che istanze storiche ed estetiche passano in secondo piano rispetto all'esigenza di conservare la materia autentica in quanto unico valore da trasmettere alle generazioni future: *«ora gli architetti e gli ingegneri italiani che avevano contribuito alla grande svolta epocale del 1964 a Venezia (Gazzola, Pane, De Angelis d'Ossat, Sanpaolesi e le loro scuole a Roma, Firenze, Napoli e Venezia) lanciavano ben più lontano di quanto pretendessero gli storici dell'Arte autori delle grandi sintesi storiografiche tradizionali, la sfida della salvaguardia e del progetto di conservazione dell'esistente, introiettando il rispetto e la cura dell'intero processo evolutivo dell'edificio e dello stesso vissuto che in esso vi si svolgeva. Le parole pronunciate a Roma nel 1981 dall'equilibrato Padre della Scuola romana - cioè Guglielmo De Angelis d'Ossat - , acquistavano un significato liberatorio rispetto alla (falsa) ossessione dell'alternativa tra valore storico e valore estetico, fino a quel momento fin troppo esibita ed esasperata, peraltro a suo tempo già chiaramente denunciata (e brillantemente superata) dalla “teoria dei valori” di Alois Riegl e fin dal lontano 1904»*⁵³.

Minissi partecipa attivamente al dibattito sul restauro che si svolge in questa e in altre occasioni e i suoi scritti e il suo pensiero, oltre che naturalmente le sue esperienze professionali, vengono influenzati e a loro volta contribuiscono ad alimentare le riflessioni intorno alle tematiche del restauro e della conservazione. Anche per questa sua assidua partecipazione al dibattito Minissi ancora una volta può essere considerato specchio del proprio tempo e interprete di quelle istanze culturali, per la maggior parte ancora valide e attuali, che hanno segnato il lento cammino di maturazione nella coscienza della conservazione. Ciò che appare doveroso segnalare è che, mentre nei dibattiti e nei convegni di questi protagonisti della cultura del restauro si

scrivevano le ragioni e i principi che dovevano guidare un corretto intervento di restauro architettonico, le città storiche con i loro monumenti subivano purtroppo, spesso anche ad opera di Soprintendenze sprovviste di tecnici specializzati e culturalmente preparati, un'aggressione lenta e inesorabile, esaltata dalle autorità e dalla stampa come vanaglorioso "ritorno all'antico splendore". Recuperare e far conoscere la valenza didascalica dell'opera e degli scritti di coloro che, per formazione ed esperienza, possiamo definire maestri della cultura della conservazione, servirebbe ad evitare gli errori che quotidianamente leggiamo sui nostri monumenti architettonici i quali, privati delle stratificazioni e della loro materia autentica, diventano muti simulacri e specchio della nostra società consumistica, che ha perduto il significato del valore dell'antico e non sa più ascoltare il "*canto dei tamburi di pietra*" (Pane).



1977. Frontespizio del volume degli Atti del convegno ICOMOS svoltosi a Ravello sul tema del "Restauro in Italia e la Carta di Venezia".



1981. Frontespizio del volume degli Atti della sesta assemblea ICOMOS svoltasi a Roma nel maggio del 1981 (foto da ANANKH, nn. 50-51, p. 12).

NOTE

-
- ¹ R. Bonelli, *Restauro*, voce per l'Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. XI, Venezia - Roma 1963, c. 348.
- ² G. C. Argan, *Arte, Artigianato e Industria*, in "Comunità", n. 5, 1950, pp. 60-62 e di W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, Torino 1966.
- ³ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, p. 47.
- ⁴ C. Brandi, *op. cit.*, p. 135.
- ⁵ C. Brandi, G. Urbani, L. Vlad Borrelli, R. Bonelli, P. Philippot, *Restauro*, voce per l'Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. XI, Venezia - Roma 1963, cc. 322-353.
- ⁶ M. Dezzi Bardeschi, *Viaggio nell'Italia dei restauri. Promemoria per la storia e il futuro della conservazione*, in "ANAGKH", nn. 50-51, pp. 4-15.
- ⁷ Ivi, pp. 6-7.
- ⁸ Ivi, p. 8.
- ⁹ C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Roma 1970; G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997.
- ¹⁰ *Carta di Venezia (1964)*, in G. La Monica, *Ideologie e prassi del restauro*, Palermo 1974, pp. 183-186.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² C. Brandi, *op. cit.*, c. 332.
- ¹³ «Tenendo costantemente presenti questi tre punti, in varie occasioni, tutte di notevole importanza, ho ritenuto opportuno introdurre in opere di restauro e di protezione di monumenti l'uso di materiale plastico laminato, appartenente alle resine acriliche e particolarmente il metacrilato di polimetile, denominato commercialmente "perspex". Le caratteristiche fisiche e meccaniche di questo materiale, di totale adattabilità a qualsiasi forma mediante stampaggio a caldo, di assoluta trasparenza in una vastissima gamma di colori, di trascurabile deformabilità in relazione agli sbalzi termici, di lenta combustione, di totale impermeabilità, di quasi totale infrangibilità e di alta resistenza alle sollecitazioni di trazione, urto e rottura trasversale, lo rendono particolarmente adatto ad essere usato negli interventi protettivi ed integrativi di opere di restauro in cui risulti indispensabile mantenere completamente visibili le parti originali del monumento su cui viene operata l'integrazione, quali ad esempio: superfici corrose dal tempo, interno di strutture murarie, elementi architettonici testimonianti la validità dell'ipotesi ricostruttiva o integrativa». F. Minissi, *Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti*, in "Il monumento per l'uomo", Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, 25-31 maggio 1964 Venezia, Padova 1971, pp. 285-287.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Roma 1970.
- ¹⁷ F. Minissi, *Applicazione...*, p. 285.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ L. Crema, *Modi e limiti del restauro monumentale*, in "Il monumento per l'uomo", Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, 25-31 maggio 1964 Venezia, Padova 1971, p. 54.
- ²⁰ G. Giaccone, *Il restauro della chiesa del SS. Salvatore in Palermo e suo adattamento ad Auditorium per grandi orchestre*, in "Il monumento per l'uomo", Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, 25-31 maggio 1964 Venezia, Padova 1971, pp. 530-537.
- ²¹ Ivi, p. 534.
- ²² P. Griffo, *Impiego di strutture metalliche indipendenti nel riadattamento di antichi edifici. Il convento cistercense di San Nicola*, in "Il monumento per l'uomo", Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, 25-31 maggio 1964 Venezia, Padova 1971, pp. 538-544.
- ²³ Ivi, p. 542.
- ²⁴ R. Bonelli, *op. cit.*, c. 348.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ R. Pane, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, in Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, 25-31 maggio 1964 Venezia, Padova 1971; pubblicata in R. Pane, *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze 1967, pp. 9-24.
- ²⁸ Ivi, p. 11.
- ²⁹ Ivi, p. 13.
- ³⁰ F. Minissi, *Considerazioni introduttive sul tema*, in S. Ranellucci, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Roma 1988, pp. 12-14.
- ³¹ G. De Angelis d'Ossat, *Relazione introduttiva*, in R. A. Genovese (a cura di), *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia*, Atti del Convegno ICOMOS, 28 settembre-1 ottobre 1977, in "Restauro", n. 33-34, 1977, pp. 7-16.
- ³² G. De Angelis d'Ossat, *op. cit.*, p. 7.
- ³³ Ivi, p. 12.

³⁴ Ivi, p. 15.

³⁵ R. Pane, *Il restauro dei beni ambientali, la Carta di Venezia e l'illusione tecnologica*, in R. A. Genovese (a cura di), *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia*, Atti del Convegno ICOMOS, 28 settembre-1 ottobre 1977, in "Restauro", n. 33-34, 1977, pp. 17-29.

³⁶ Ivi, p. 23.

³⁷ Ivi, p. 21.

³⁸ Di Stefano precisa poi che il fine della conservazione, per la società, è l'utilizzazione dell'oggetto considerato come "bene", termine che, anche secondo Argan, riveste un'accezione economica. Tale utilità invece secondo Di Stefano è di tipo "sociale" poiché: «*l'insieme dei beni culturali costituisce il patrimonio comune di ogni nazione ed è, in definitiva, quel patrimonio culturale mondiale oggetto della Convenzione di Parigi del 1972 (ratificato anche dall'Italia con la legge n. 184 del 6 aprile 1977)*». in R. Di Stefano, *Sviluppo del concetto di conservazione*, in R. A. Genovese (a cura di), *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia*, Atti del Convegno ICOMOS, 28 settembre-1 ottobre 1977, in "Restauro", n. 33-34, 1977, pp. 30-36.

³⁹ Ivi, p. 35.

⁴⁰ Ivi, p. 36.

⁴¹ G. Miarelli Mariani, *Aspetti della conservazione tra restauro e progettazione*, in R. A. Genovese (a cura di), *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia*, Atti del Convegno ICOMOS, 28 settembre-1 ottobre 1977, in "Restauro", n. 33-34, 1977, pp. 61-71.

⁴² Ivi, p. 63.

⁴³ Ivi, p. 65.

⁴⁴ Ivi, p. 66.

⁴⁵ Ivi, p. 68.

⁴⁶ F. Minissi, *Intervento*, in R. A. Genovese (a cura di), *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia*, Atti del Convegno ICOMOS, 28 settembre-1 ottobre 1977, in "Restauro", n. 33-34, 1977, pp. 101-102.

⁴⁷ F. Minissi, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁸ Ivi, p. 102.

⁴⁹ Nell'articolo 15 della Carta del Restauro di Venezia si afferma: «*I lavori di scavo devono essere eseguiti conformemente a norme scientifiche ed alla "Raccomandazione che definisce i principi internazionali da applicare in materia di scavi archeologici", adottata dall'UNESCO nel 1956. saranno assicurate l'utilizzazione delle rovine e le misure necessarie e alla conservazione ed alla stabile protezione delle opere architettoniche e degli oggetti rinvenuti. Verranno inoltre prese tutte le iniziative che possano facilitare la comprensione del monumento messo in luce, senza mai snaturarne i significati. È da escludersi "a priori" qualsiasi lavoro di ricostruzione, mentre è da considerarsi solo l'anastilosi, cioè la ricomposizione di parti esistenti ma smembrate. Gli elementi di integrazione dovranno sempre essere riconoscibili e rappresentano il minimo necessario per assicurare le condizioni di conservazione del monumento e ristabilire la continuità delle sue forme*».

⁵⁰ F. Minissi, *Intervento*, in R. A. Genovese (a cura di), *op. cit.*, p. 102.

⁵¹ M. Dezzi Bardeschi, *op. cit.*, p. 10.

⁵² M. Dezzi Bardeschi, *op. cit.*, p. 12.

⁵³ Ivi, p. 13.

Il contributo di Franco Minissi al tema del restauro e musealizzazione dei siti archeologici nella seconda metà del XX secolo

Già nell'antichità era riconosciuto ai manufatti monumentali realizzati dalle generazioni precedenti il valore della memoria, senza che per questo venisse attribuito a questi manufatti il valore di documento storico quale fonte diretta ed autentica per la conoscenza. L'oggetto antico era fonte di diletto per eruditi, filosofi, esteti e soprattutto collezionisti ma si poneva nella continuità di un eterno presente e per questo nel presente poteva essere rinnovato e riedito con nuovi ed attuali significati. Ci sono stati momenti in cui, come nel Medioevo, l'atteggiamento verso le memorie del passato era di ordine pratico o ideologico o religioso e, nonostante persistesse ad esempio il mito dell'antica Roma, non ci si faceva alcuno scrupolo nel cancellare le pagine della storia scritte sui monumenti, affidando la conoscenza ad una tradizione orale che si basa sul sapere empirico presente ai vari livelli della società dell'epoca.

Nel dopoguerra, di fronte ad un incremento esponenziale delle campagne di scavo archeologico che contemporaneamente ha visto un arricchimento degli strumenti scientifico-metodologici ed un incremento dei finanziamenti, è nata una nuova consapevolezza del ruolo dell'archeologo, che non si identifica più con lo scopritore fortuito di resti delle antiche civiltà presenti sul territorio o con il collezionista erudito, ma diventa colui che si assume la responsabilità della ricognizione, studio e interpretazione delle scoperte fatte sul campo di scavo archeologico, contribuendo così alla ricostruzione dei tasselli della storia della civiltà. In particolare quando un archeologo, dotato di una specifica preparazione culturale, scientifica e professionale, viene incaricato di dirigere una Soprintendenza alle Antichità, è chiamato a compiere una serie di operazioni quali: *«la scelta degli strumenti, la programmazione e l'organizzazione del lavoro, l'inquadramento topografico e l'analisi del terreno e degli avanzi monumentali, i veri e propri scavi con tutte le osservazioni concomitanti, la raccolta, la conservazione, l'eventuale restauro e l'ordinamento dei resti e degli oggetti recuperati, infine la valutazione scientifica e la pubblicazione delle scoperte»*¹.

La scientificità delle scoperte archeologiche ed il progresso degli studi in questo campo derivano dall'applicazione di un nuovo metodo di ricerca fondato su una buona conoscenza della storia, adeguate esperienze di topografia, di condotta degli scavi (ricordiamo che dal dopoguerra viene applicato il metodo dello scavo stratigrafico che si basa sulla lettura e registrazione oggettiva dei rapporti tra strati contigui del sottosuolo ed i manufatti contenuti in essi assunti come indicatori cronologici diretti), di classificazione e schedatura delle strutture antiche e dei materiali costitutivi degli oggetti antichi. Fondamentale diventa il ragionamento induttivo dell'archeologo che, per la formulazione delle ipotesi sulla storia dei siti e dei manufatti si basa, a partire da questo momento, solo su dati oggettivi e su indizi concreti.

Il rigore metodologico della scienza archeologica che si sviluppa a partire dagli anni Cinquanta e che vede proprio la Sicilia protagonista, come luogo fertile per la sperimentazione sul campo, si incrementa laddove sul piano pratico dei singoli casi studio vede la collaborazione interdisciplinare sul campo tra diverse discipline, in particolare tra archeologo / museologo, architetto / museografo e in alcuni casi, come ad esempio per le mura di Gela o per il teatro di Eraclea Minoa, il coinvolgimento dei chimici, fisici, biologi dell'Istituto Centrale per il Restauro; ognuno contribuisce con le proprie competenze scientifico-disciplinari, ma tutti concorrono alla ricerca delle migliori condizioni per la conservazione e la fruizione dei siti archeologici.

Lo scavo archeologico di per sé viene riconosciuto come operazione distruttiva, perché presuppone la asportazione del terreno archeologico con l'enorme quantità di dati conoscitivi che vi sono contenuti, a favore della messa in luce di strutture quasi mai integre, dei loro apparati decorativi e dei reperti mobili, i quali raramente venivano conservati in sito ma che invece venivano ricoverati in istituti museali, quindi restaurati e reintegrati (materialmente o graficamente), al fine di renderne comprensibile il significato.

Dagli anni Cinquanta viene invece riconosciuta l'esigenza di conservare, nel luogo di appartenenza, le strutture e gli apparati artistici e monumentali portati alla luce con gli scavi archeologici, poiché ritenuti fonte di crescita civile e culturale, motore dello sviluppo e della ricerca scientifica e soprattutto calamita per i flussi turistici che a loro volta apportano finanziamenti e sviluppo economico. Questa volontà viene espressa nell'articolo 9 della Costituzione Italiana (1948): *«la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico ed artistico della Nazione»*. Questo testo indirizza l'operato del Ministero della Pubblica Istruzione, in particolare della Divisione II della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, verso la tutela e la valorizzazione in sito di quanto viene portato alla luce dalle numerose campagne di scavo sul territorio nazionale.

In quegli anni gli scavi archeologici nel meridione e soprattutto in Sicilia diventano particolarmente numerosi, grazie ai finanziamenti della Cassa per il Mezzogiorno e: *«alle grandi disponibilità di mezzi messi a disposizione dalla Regione alle tre Soprintendenze Archeologiche della Sicilia. Si tratta dal 1950 in poi di oltre due miliardi. Con questo denaro si sono fatti scavi un po' dappertutto, più o meno bene; la storia primitiva della Sicilia sta mutando completamente sotto i nostri occhi. Sicché tutto quello che era stato scritto finora in proposito da studiosi eminenti, dovrà essere sottoposto a profonda revisione. Questo risultato è di grande importanza culturale, e perciò l'opera non può essere lasciata a mezzo né abbandonata. Oggi si fanno ampie ricerche di scavo; ma poi, coi miseri fondi ordinari delle Soprintendenze, si dovrebbe provvedere al restauro ed alla manutenzione. Praticamente ciò è impossibile; e allora le documentazioni oggi poste in luce sono destinate al deperimento ed alla distruzione, dopo aver servito a fare un po' di "battage" elettorale»*².

Per le strutture archeologiche portate alla luce si poneva il dilemma della conservazione e protezione dei ruderi esposti agli agenti atmosferici, mentre diventava necessario consentirne la fruizione ad un pubblico sempre maggiore che, nella frequentazione dei contesti archeologici, potesse conoscere la propria storia e accrescere il senso di appartenenza all'identità culturale nazionale. Divenne quindi evidente la necessità di stanziare fondi non solo per lo scavo archeologico (spesso preceduto dall'esproprio del terreno interessato) ma anche soprattutto per il restauro, la protezione, la fruizione del sito rinvenuto. Come si è già detto i canali di provenienza di tali fondi erano, per la Sicilia, la Cassa per il Mezzogiorno, l'Assessorato Regionale per il Turismo e lo stesso Ministero della Pubblica Istruzione. Anche se troppo spesso tali finanziamenti consentivano di effettuare solo gli scavi, divenendo in tal modo distruttivi nei confronti di una documentazione non più recuperabile se non opportunamente conservata e valorizzata³.

L'interesse a valorizzare, a suscitare la curiosità, a diffondere la conoscenza, non riguarda più solo l'oggetto d'arte in se e per se, ma anche e soprattutto il contesto di appartenenza che è oggetto di studi e di ricerche finalizzati a documentare i valori espressi dalle antiche culture insediate e che quindi deve essere conservato. In ambito archeologico è proprio la volontà di musealizzare gli oggetti e i siti archeologici a promuovere l'esigenza degli interventi di conservazione e restauro. Per quanto riguarda i reperti archeologici, l'operazione più importante era considerata quella di provvedere alla conservazione delle strutture antiche, con il loro restauro (consolidamento, integrazioni, ecc) mentre diventava ormai fondamentale provvedere anche alla protezione dei manufatti architettonici e artistici rinvenuti, attraverso la realizzazione di strutture di copertura. Di fronte a necessità concrete ci si chiedeva come dovessero essere queste strutture e quali criteri progettuali dovessero rispettare. Naturalmente ogni caso presentava problemi diversi e le difficoltà aumentano laddove si trattava di aree archeologiche e non di un singolo manufatto: *«complessi problemi tecnici riguardano la conservazione nel tempo dei manufatti posti in luce attraverso gli scavi. Si tratta da un lato di problemi di restauro e di manutenzione, richiedenti metodiche specialistiche, precisa organizzazione del lavoro, alta*

qualificazione professionale degli architetti responsabili e delle maestranze, ed infine sufficienti mezzi finanziari»⁴.

L'incremento dei rinvenimenti era dunque direttamente connesso all'esigenza di creare strutture atte a proteggere e conservare questi resti. Inizialmente queste protezioni venivano quasi sempre realizzate dagli archeologi stessi subito dopo i rinvenimenti, creando delle semplici tettoie provvisorie con i materiali a disposizione sul posto e preferibilmente in totale economia. Ma nel dopoguerra e nei decenni successivi nasce l'esigenza che tali strutture siano il risultato di un progetto che consideri i vari aspetti del problema: l'aspetto tecnico e l'efficacia conservativa, oltre all'inserimento a diretto contatto con la materia antica. Dunque venivano considerati sia gli aspetti estetici in relazione all'immagine monumentale, frutto dell'idealismo crociano e dei nuovi studi sulla percezione dell'opera d'arte (Brandi, Pareyson, Ragghianti), sia gli aspetti paesaggistici, per contenere o porre rimedio all'inevitabile alterazione del paesaggio in cui l'area archeologica è inserita.

Il dibattito sulle strutture protettive per i siti archeologici, che si svolge in seno agli ambienti culturali, una volta chiarito il motivo per cui esse fossero necessarie per la trasmissione delle opere della civiltà dell'uomo alle generazioni future, verte sulle modalità costruttive, sui materiali, sull'interazione tra l'immagine storicizzata del sito archeologico e le nuove strutture protettive che interessano non solo il manufatto ma anche il contesto (ricordiamo che il dibattito si svolge a cavallo della ratificazione della Carta Internazionale del Restauro di Venezia del 1964 da cui prende spunto la fondazione dell'ICOMOS, International Council on Monuments and Sites). Questo dibattito avviene all'interno della cultura del restauro, non solo per l'inevitabile coinvolgimento della dialettica tra istanza storica (che impone a conservazione della materia) ed estetica (valori d'arte non solo del monumento ma riferiti all'ambiente paesaggistico ed archeologico), ma anche perché ancora una volta si ribadisce l'importanza della figura professionale dell'architetto specializzato nella conservazione e nel restauro, a tal fine specificatamente formato.

Un professionista dunque consapevole della responsabilità delle proprie azioni nei confronti della materia antica e che, attraverso un giudizio storico critico, sia in grado di creare le migliori condizioni per la conservazione del manufatto, facendo riferimento a quanto scritto nelle Carte del Restauro. L'architetto chiamato a realizzare queste strutture avrebbe dovuto anche affrontare il difficile compito di mediare le esigenze della conservazione con quelle della fruizione pubblica: *«è ben noto che il vero obiettivo degli sforzi che si compiono e dei gravi investimenti finanziari effettuati deve essere oggi quello di fornire un sostanziale beneficio di origine spirituale a coloro che si recano a visitare l'area archeologica, per accrescere la propria istruzione e per fruire di una condizione di benessere (fornita, innanzitutto dagli stimoli anche psicologici, indotti dai valori ambientali) che arricchisce l'educazione del singolo e quindi eleva il livello civile della società»⁵.*

A livello nazionale le prime esperienze sulle coperture a protezione di resti archeologici sono state effettuate a Pompei (1748) ed Ercolano (1709-16), dove per decenni gli scavi archeologici avevano interessato interi quartieri urbani, portati alla luce con i metodi dell'archeologia classica, senza le conoscenze topografiche e di rilievo e senza i metodi scientifici che si diffusero nella prassi dal dopoguerra in poi.

In un periodo di attività febbrile di scavo e di trasferimento dei reperti mobili presso le corti borboniche, i primi tipi di coperture sperimentati a Pompei consistono nell'apposizione di coppi sulle creste dei muri dal Settecento, per proteggere gli affreschi delle sottostanti pareti, e nelle prime opere di copertura in ferro, poste a proteggere elementi ritenuti di notevole importanza. Gli scavi nel XVIII e nel XIX secolo, come sappiamo, venivano condotti nell'intento antiquario di trovare opere d'arte e manufatti per i quali a priori era previsto il trasferimento ed il ricovero in un museo; gli affreschi, gli apparati decorativi, i mosaici venivano strappati e montati in cornici per le collezioni del Museo di Napoli.

Gli scavi condotti da Giuseppe Fiorelli utilizzarono criteri scientifici dal 1860, tuttavia: «l'eccessivo rigore nel suo atteggiamento di rispetto per il monumento gli impediva qualsiasi iniziativa di sovrapposizione all'antico, anche se fatta a fini di protezione»⁶. Per le strutture murarie il problema della conservazione si pose soltanto nel XX secolo: «tutto il resto, quello che oggi chiamiamo contesto, nel Settecento non interessò affatto, nell'Ottocento – con l'introdursi dello scavo a cielo aperto – venne considerato, ma come di scarso valore (...) si provvedeva a qualche piccola copertura a spiovente su pareti particolarmente ben conservate (...)»⁷. Una prima inversione di tendenza, come ha fatto notare in alcuni saggi Stefano De Caro, si nota solo alla fine dell'Ottocento, provocata da un cambiamento della sensibilità storica: l'interesse si manifestò anche per i complessi architettonici che, grazie alla consapevolezza sempre maggiore della frattura con il passato, venivano visti come testimonianze delle antiche civiltà scomparse. Inizialmente l'atteggiamento prevalente fu quello del ripristino filologico che prediligeva tecniche tradizionali e interventi mimetici, atteggiamento ancora lontano dal riconoscere l'importanza del contesto: si privilegiavano episodi isolati, tralasciando di valorizzare l'intero sito archeologico.

Ciò è testimoniato per esempio dal fatto che tra il 1911 ed il 1923 il soprintendente Vittorio Spinazzola conduce scavi archeologici nella "Via dell'Abbondanza" a Pompei secondo rigorosi metodi di scavo e di restauro. Egli riesce a riportare alla luce e soprattutto a conservare le parti superiori degli edifici, consentendo così una nuova visione dell'edilizia pompeiana, mentre per la prima volta apparati decorativi, affreschi e mosaici in buono stato di conservazione vengono lasciati in sito. Così si cercava di mantenere le coperture superstiti, mentre in altre situazioni si cominciavano a costruire delle coperture tradizionali a falde (legno e laterizi) per le case che ne erano sprovviste, cercando di configurare le antiche strutture secondo un atteggiamento filologico - scientifico⁸. In maniera simile e con materiali tradizionali operò sempre a Pompei Amedeo Maiuri, Soprintendente agli scavi dal 1924 al 1961, ricostruendo le coperture della Villa dei Misteri e della Casa del Menandro, mentre contemporaneamente ad Ercolano il Soprintendente De Franciscis intraprendeva una vasta opera di protezione dell'area archeologica, realizzata tra il 1961 ed il 1977. Le opere di protezione venivano realizzate anche per le aree che erano state abbandonate dopo gli scavi ottocenteschi, scavi che si erano incrementati negli anni '50 con i Cantieri Scuola ed i finanziamenti della Cassa per il Mezzogiorno. In questo caso gli interventi avevano seguito «il metodo del ripristino in loco degli elementi non interamente conservati, attuato dapprima con attenzione e con l'impiego di materiali quali legno soprattutto, è andato degenerando sempre nel deprecabile clima degli anni postbellici, con l'impiego di cementi non idonei. Una copertura di ricostruzione ha senso se fatta dopo uno scavo scientifico e moderno con ampiezza di documentazione. Altrimenti v'è, per quanto grande l'attenzione, una parte di arbitrio difficilmente accettabile»⁹. La funzione protettiva delle coperture dei manufatti archeologici diventa particolarmente richiesta soprattutto nella seconda metà del XX secolo, anche a causa dell'incrementarsi dell'inquinamento atmosferico che aveva reso particolarmente aggressivi gli agenti inquinanti, mettendo a rischio la possibilità di garantire la conservazione della materia antica. A partire dagli anni Cinquanta si comincia a riflettere sulle modalità in cui potessero essere realizzate per i siti archeologici strutture protettive aventi un carattere stabile e che allo stesso tempo riuscissero ad inserirsi nel contesto, in modo da soddisfare tutti gli aspetti del problema sopraelencati, ferma restando la possibilità di una loro eventuale sostituzione nel tempo.

Sulla coperture per la protezione e la musealizzazione dei siti archeologici

In questo contesto è possibile comprendere la portata sperimentale degli interventi realizzati nell'ambito del restauro archeologico e della protezione e valorizzazione dei siti archeologici in Sicilia dall'architetto Franco Minissi, interventi che si collocano tra il 1950 ed il

1985. I principi teorici e metodologici e i criteri progettuali che dovrebbero guidare questo tipo di interventi finalizzati alla protezione delle strutture antiche, per la trasmissione dei messaggi culturali e gnoseologici insiti nel patrimonio monumentale, verranno da lui sintetizzati su riviste specialistiche solo a partire dagli anni '80. Si potrebbe dire che egli andava imparando dalle proprie esperienze, le quali non hanno nulla di empirico, poiché sono il risultato delle influenze culturali di Argan, Ragghianti, Longhi, Brandi e dell'approccio metodologico appreso durante gli anni di militanza presso l'Istituto Centrale del Restauro. Dunque Minissi estrapola dalla prassi quanto può assurgere a criterio guida, a fondamento teorico per gli interventi di protezione dei siti archeologici, laddove quando viene meno l'astanza della materia, l'architettura si trova allo stato di "rudero". Egli soprattutto riconosce in tale patrimonio artistico ed architettonico valori di antichità, di storia, di cultura che devono essere resi comprensibili e goduti non solo dagli specialisti del settore ma da tutti, affinché rivivano nel presente come rinnovata occasione per la crescita civile e culturale della società.

Già nell'articolo 10 della Carta Italiana del Restauro del 1931, si raccomandava: «*che negli scavi e nelle esplorazioni, che rimettono in luce antiche opere, il lavoro di liberazione debba essere metodicamente e immediatamente seguito dalla sistemazione dei ruderi e dalla stabile protezione di quelle opere d'arte rinvenute che possano conservarsi "in situ"*». Il perché si sentisse l'esigenza della "conservazione *in situ*", che Minissi traduce in realizzazioni concrete, può essere desunto dagli scritti di Brandi quando, nella sua Teoria del Restauro, afferma che la materia dell'opera d'arte non si limita alla consistenza materiale a cui è affidata la trasmissione e l'estrinsecazione dell'immagine poiché «*l'immagine non limita la sua spazialità all'involucro della materia trasformata in immagine. (...) Anche una certa limpida atmosfera e una certa sfolgorante luce possono essere state assunte come il luogo stesso di manifestazione dell'immagine (...) sarebbe inesatto sostenere che per il Partenone è stato usato come mezzo fisico il solo pentelico, perché non meno del pentelico, è materia l'atmosfera e la luce in cui si trova* – da qui l'imperativo categorico e morale della conservazione *in situ* di quanto riconosciamo come materia del monumento – *la rimozione di un'opera d'arte dal suo luogo d'origine dovrà essere motivata per il solo e superiore motivo della sua conservazione*»¹⁰.

L'atto del coprire e del proteggere i luoghi, appartiene da sempre per l'uomo all'istinto dell'abitare (Heidegger); in ambito archeologico nel dopoguerra questa esigenza diventa fondamentale, insieme alla necessità della conservazione in sito dei reperti mobili ed inamovibili, «*conservandoli nel contesto se non originario, almeno in quello in cui la storia ce li ha consegnati*»¹¹. Proteggere, ovvero coprire qualcosa per ripararlo da pericoli esterni (atmosferici, antropici, geomorfologici), è una azione che segue il riconoscimento del valore di un oggetto, in questo caso di un sito archeologico che viene visto nel suo insieme, non più solo come insieme di opere d'arte che possono essere trasferite in istituti museali appositi, né come brandelli di mura che, ormai lontane dall'unità dell'opera d'arte e d'architettura, possono essere abbandonate alle intemperie condannandole al disfacimento, all'oblio, agli atti vandalici. Venuta meno la cultura privatistica del collezionismo Ottocentesco, i beni archeologici diventano patrimonio comune, testimonianza della storia e del fare delle civiltà passate, misura della nostra consapevolezza di agire ed esistere nel presente. Sono testimonianze materiali che concretamente ricordano e attualizzano quella storia che la seconda guerra mondiale ha definitivamente allontanato dal presente, inaugurando un atteggiamento culturale che all'indomani dell'evento, intende l'intervento su di esse come leggero, effimero, opera della modernità. Da qui il vasto impiego di materiali e tecniche non tradizionali nel restauro e conservazione dei siti archeologici nel dopoguerra¹², che tende ad evitare l'uso del cemento armato, e che, procede con la sperimentazione (anche da parte dell'Istituto Centrale del Restauro), di materiali plastici e di sintesi prodotti dalla moderna industria chimica, con l'intento di trovare soluzioni che fossero efficaci, durature, ma soprattutto distinguibili e reversibili.

Franco Minissi, dal 1947 architetto alle dipendenze dell'Istituto del Restauro di Roma, quando viene chiamato in Sicilia per la valorizzazione e fruizione dei manufatti archeologici,

applica materiali sperimentali in grado di coniugare le esigenze della modernità (strutture funzionali, leggere) con quelle del restauro critico (distinguibilità, reversibilità, minimo intervento). Interventi che vengono ritenuti esemplari in quanto, riguardando non solo l'opera d'arte ma soprattutto il suo contesto, realizzano quanto teorizzato da Cesare Brandi nella sua teoria sul "restauro preventivo". Nella prassi degli interventi di natura museografica, disciplina che ormai si afferma essere di stretta competenza di un architetto che abbia una preparazione specialistica scientifica e culturale nell'ambito del restauro, si manifesta: *«l'esigenza di proteggere perché si conservi più a lungo possibile – almeno per quanto dipende dalla volontà degli uomini – tutto ciò che fa parte del patrimonio dei beni culturali rientra indiscutibilmente nel campo del restauro. Si può anzi affermare che la protezione del bene culturale costituisce la fase conclusiva irrinunciabile di ogni intervento di restauro»*¹³. L'operazione della protezione è un atto che cronologicamente si pone al termine del cantiere di restauro, inteso come *«qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana»*¹⁴ ed è finalizzata a *«garantire sia la sopravvivenza fisica sia il permanere dell'efficienza delle operazioni di tecnica conservativa del restauro stesso»*¹⁵.

Come è stato ricordato precedentemente, le strutture di copertura, più o meno provvisorie, venivano realizzate già dalla fine dell'Ottocento presso i più importanti siti archeologici del territorio nazionale. In particolare le coperture protettive realizzate per i siti archeologici di Pompei ed Ercolano, a partire dalla fine dell'Ottocento fino ai nostri giorni, testimoniano i differenti modi nella storia di porsi culturalmente di fronte al problema. Tuttavia mentre a Pompei bisognerà attendere la fine degli anni '70 per la realizzazione coperture: *«leggere e reversibili, semplici ed economiche, con struttura metallica e manto superiore in fibrocemento, che dimostrano di inserirsi nel paesaggio con discrezione ed efficacia (...) coperture reversibili e leggere puntualmente collocate su ambienti che conservano ancora un corredo decorativo da salvare»*¹⁶, in Sicilia la sperimentazione di coperture realizzate con materiali moderni e distinguibili avrà inizio fin dagli anni Cinquanta. Proprio in Sicilia per la prima volta, con gli interventi realizzati da Franco Minissi, anche per la dimensione più ridotta dei manufatti da proteggere e musealizzare, le coperture coinvolgevano l'intero sito e non solo gli oggetti di notevole interesse artistico. Il progetto di restauro e musealizzazione si realizzava nella dialettica tra storia ed estetica, per cui le coperture erano funzionali alla protezione, creando le migliori condizioni per la conservazione, il godimento e la fruizione del manufatto archeologico. Allo stesso tempo veniva curato l'inserimento delle strutture protettive nel contesto paesaggistico, nella consapevolezza che anche i valori storici ed estetici del contesto dovevano essere conservati e valorizzati.

Consapevole della propria responsabilità di architetto, Minissi manifestava nei confronti della preesistenza un approccio critico che, attraverso il giudizio di valore derivante dalla conoscenza diretta del monumento, tendeva a restituire all'immagine monumentale (intesa come *Gesamtkunstwerk* ovvero opera d'arte totale, insieme di manufatti storici e contesto) la leggibilità perduta, suggerendone un'«*ipotesi critica, proposizione sempre modificabile, senza alterazione dell'originale, quando una critica più illuminata lo giudicherà necessario*»¹⁷. Per Minissi dunque l'intervento di restauro si concretizza in una riedizione critica del testo antico di cui egli vuole mantenere l'autenticità ed il significato, dimostrando come non basti proteggere e come sia soprattutto necessario creare le condizioni per mostrare e rendere più leggibili i significati connessi al monumento: *«nel campo delle preesistenze di valore culturale, caratterizzate da una fruizione soprattutto visiva non soltanto della loro immagine ma anche del rapporto che esse stabiliscono con il loro contesto ambientale originario o acquisito, il problema impone la ricerca di soluzioni protettive capaci di ridurre al minimo il processo di totale decontestualizzazione e nello stesso tempo essere altresì utilizzate come ausili alla loro corretta rilettura»*¹⁸.

Minissi riteneva che ogni processo conservativo comporta la musealizzazione del manufatto e ciò vale ancora di più nell'ambito del patrimonio archeologico laddove i processi di

musealizzazione sono molteplici, sia che si sviluppino nel sito di appartenenza o presso gli istituti museali: *«l'istanza conservativa quale esigenza scaturita dal giudizio storico critico di valore di una preesistenza, innesca per essa un processo di musealizzazione indipendentemente dal fatto che avvenga o no il suo trasferimento in un museo; all'interno di tale processo vanno garantiti vari livelli di utilizzazione culturale»*¹⁹. Il termine “musealizzazione” non si deve dunque intendere come “museificazione” ma come insieme di operazioni che, dalla protezione alla fruizione, assicurino la conservazione e diffondano la comprensione dei valori didascalici propri del patrimonio culturale: *«nei casi di “restauri archeologici” il processo di musealizzazione coincide con gli stessi interventi di restauro in quanto il fine ultimo di questi è quello oltre che di conservare e proteggere, di conferire alle preesistenze il massimo grado di leggibilità. Per questa ragione è talvolta ammissibile, con le opportune ed evidenziate differenziazioni, procedere a parziali ricostruzioni degli oggetti più significativi con finalità unicamente didattiche, atte a far meglio comprendere ciò che si conserva allo stato di rudere»*²⁰.

Minissi riteneva infatti che, mentre: *«da una lato le teorie e le tecniche del restauro si arricchiscono di continuo utilizzando al massimo le conquiste scientifiche ed il processo tecnologico al fine di assicurare a tale patrimonio una conservazione pressoché illimitata, dall'altro le discipline preposte alla crescita culturale della società sono impegnate in un continuo aggiornamento e perfezionamento degli strumenti della conservazione (dalle leggi di tutela al museo ed attraverso l'informazione didattica) al fine di conferire a questa e il massimo livello e la massima espansione del suo utilizzo sociale»*²¹.

L'operazione del trasferimento in un museo del reperto archeologico e soprattutto degli apparati decorativi, viene vista da Minissi come *estrema ratio*. Una volta che l'oggetto storico-artistico viene allontanato dal suo contesto di origine o da quello in cui la storia ce lo ha consegnato, non sarà poi possibile riscattare questo atto snaturante e decontestualizzante nemmeno con opportune soluzioni museografiche o attraverso corretti commenti didascalici. In più occasioni propone il superamento della tradizionale idea di museo quale: *«luogo architettonico per far godere in pieno, ma in se stesse, le opere d'arte che vi si allogano»*²². Egli ritiene che la conservazione attiva si realizzi attraverso il “museo fuori dal museo”, il “museo come concetto” che si genera laddove, attraverso la moderna museografia intesa come “restauro preventivo”, si riescano a *«predisporre le condizioni più felici per la conservazione, la visibilità, la trasmissione dell'opera al futuro»* e nello stesso tempo si realizzi la: *«salvaguardia delle esigenze figurative che la spazialità dell'opera produce nei riguardi della sua ambientazione»*²³. I manufatti archeologici, i cui valori e significati sono frutto della sintesi tra preesistenza e contesto, vanno conservati *in situ* e il museo dovrà essere creato intorno ad un materiale già predisposto e dalle civiltà del passato.

Minissi sottolinea l'importanza della creazione dei Parchi Archeologici per i siti extraurbani, poiché *«la stratificazione urbana identificandosi come processo storico irreversibile impedisce un'operazione di riscoperta e ricontestualizzazione in loco»*, al fine di mantenere inalterato il rapporto tra testimonianze e territorio come *«esigenza primaria diretta a consentire e ad incentivare la ricerca scientifica sul campo»*²⁴.

Va inoltre rispettata la “personalità” dei reperti, quella personalità che il processo di museificazione, in quanto comporta il trasferimento e dunque la perdita del rapporto con il proprio contesto ambientale, tende a snaturare non solo per gli oggetti d'arte, che possono anche essere apprezzati in se e per se, ma soprattutto per quegli apparati decorativi (affreschi, mosaici, pavimenti maiolicati) che nel museo, se per esempio esposti a parete, *«oltre a perdere la traccia della loro collocazione e della loro ragion d'essere originarie si esclude anche la possibilità di una loro lettura e fruizione reale, con le seguenti relative deformazioni prospettiche»*²⁵.

Questo non significa che per ogni sito archeologico si dovrà predisporre una copertura ma che tale intervento sarà giustificato per *«quei complessi architettonici ricchi di contenuti artistici, decorativi o di arredo allo scopo di mantenerli nel loro contesto ambientale e nel loro reciproco rapporto, (...) o per quei complessi archeologici di sole strutture murarie qualora*

queste fossero di materiali fragili e facilmente deteriorabili»²⁶. Stabilito quindi il “perché” è necessario coprire i siti archeologici, se si considerano queste esperienze nel dibattito della seconda metà del XX secolo, l’opera di Minissi risponde anche alla domanda di “come” ciò debba essere fatto, nel rispetto della cultura del restauro e della cultura del progetto. Egli individua quindi quattro modalità di intervento per le coperture a protezione dei siti archeologici, mettendone anche in luce pregi e difetti:

« 1. Pura e semplice protezione su singolo reperti, definita provvisoria – ma che poi diventa quasi sempre definitiva²⁷ -, uso di materiali vili e deteriorabili, localizzazione di puntelli e sostegni anche sugli stessi reperti, nessuna preoccupazione per l’immagine che risulta dall’associazione della sovrastruttura protettiva con la preesistenza protetta (...) inaccettabile, anche se circoscritto nel tempo, perché caratterizzato dal rifiuto di riconoscere alla preesistenza un valore di immagine, da chiunque godibile, per riservarne la fruizione agli specialisti del settore;

2. Copertura protettiva unitaria²⁸ di interi complessi archeologici priva di qualsiasi riferimento formale alla struttura sottostante protetta e al contrario caratterizzata da una fisionomia architettonica propria di pura invenzione (...) può trovare sufficiente giustificazione purché realizzi condizioni museali ottimali;

3. Copertura che (...), pur rispettando le esigenze museografiche, ricomponе arbitrariamente spazi e volumi di pura invenzione (...). Questo tipo di intervento protettivo è da ritenere il più pericoloso in quanto (...), propone un’immagine architettonica fine a se stessa e quindi svincolata da qualsiasi riferimento dimensionale e formale con la preesistenza;

4. Coperture protettive di particolari contenuti artistici del complesso archeologico che oltre a soddisfare le esigenze museografiche di quest’ultimo sfrutta ogni elemento superstito della preesistenza utile a riproporne forme e dimensioni originarie tentandone, sia pur con tecniche e tecnologie chiaramente databili al momento dell’intervento e integralmente reversibili, una riedizione di spazi e volumi escludendo ogni invenzione che non sia finalizzata ai due perché cui l’intervento deve rispondere, quello cioè protettivo e quello museale. Questa strada appare la più valida e corretta poiché pur senza rinunciare ad una ricerca di risultati positivi nella riedizione dell’immagine complessiva e di quelle parziali della preesistenza, non pretende di sovrapporre ad essa alcuna gratuita invenzione.

Concludendo si può affermare che le condizioni fondamentali, là dove risultassero indispensabili interventi protettivi di copertura di siti archeologici, sono sostanzialmente queste: a) Tangibile ed effettiva reversibilità; b) Materiali e tecniche totalmente dissociate da quelle originarie della preesistenza, e chiaramente databili; c) Rinuncia a gratuite ed ingiustificate invenzioni formali; d) Soluzione ottimale degli eventuali problemi museografici; e) massima cura nel controllo delle immagini parziali e di insieme prodotte dall’intervento»²⁹.

Minissi sottolinea come nella prassi corrente il patrimonio archeologico portato alla luce dalle campagne di scavo, diventi oggetto di due diverse logiche di conservazione: per i beni mobili o gli apparati decorativi resi mobili dal tempo o dall’azione dell’uomo, quando vengono trasferiti in un museo³⁰ e perdono il rapporto significativo con il contesto di appartenenza, «si fa di tutto per suggerire di nuovo e rievocare tale contesto attraverso gli accorgimenti più appropriati e la cosiddetta didattica nella sua esposizione museale»³¹; per le strutture inamovibili, che restano ancorate al luogo di origine, andando incontro ad un inevitabile processo di degrado, «nel caso felice in cui il loro grado di integrità o il suo ancora presente valore di immagine lo abbiano reputato idoneo ad essere definito monumento, si può aspirare ad una modesta e limitata opera di manutenzione ordinaria, limitata spesso alle pulizie delle erbacce più alte (...), quando non corre il rischio di essere reinterrato di nuovo scomparendo alla vista di tutti»³².

Minissi lamenta che, nella prassi degli interventi condotti sul campo (*field archaeology*, A. Melucco Vaccaro), anche quando le fasi preliminari e successive siano affidate ad un archeologo o ad un restauratore, «per ciò che resta in loco e che proprio per questa ragione

maggiormente esposto a tutte quelle innumerevoli offese provenienti dall'uomo, dagli agenti atmosferici, dall'inquinamento, dalla vegetazione parassitaria, dalla proprietà del suolo che molto di frequente resta privata, e soprattutto dal passare del tempo, spesso non si predispone la benché minima difesa»³³. Osserva inoltre che, per quanto riguarda le modalità con cui questi resti inamovibili dovrebbero essere protetti, si apre un divario incolmabile tra architetti (che operano sulla scorta dei principi del restauro critico e delle Carte del Restauro ritenendo che l'intervento di restauro debba mirare alla reintegrazione o almeno a suggerire l'immagine originaria perduta mediante l'uso di tecniche e materiali chiaramente riconoscibili e databili) e archeologi (per i quali tale tipo di operazioni, finalizzate alla conservazione e alla fruizione culturale delle strutture archeologiche, appaiono assolutamente sacrileghe)³⁴. Queste due diverse posizioni si rivelano difficilmente conciliabili perché proprio a partire dagli anni '70 sono legate alla rivendicazione dell'appartenenza ai rispettivi ambiti disciplinari di ogni azione sul patrimonio archeologico.

Per Minissi l'intervento museografico in ambito archeologico si intende come restauro preventivo: *«l'intervento sulla materia ma anche quale salvaguardia delle condizioni ambientali che assicurino il miglior godimento dell'opera e, dove necessario, come risoluzione del raccordo tra lo spazio fisico nel quale sia l'osservatore che l'opera stessa si collocano, e la spazialità propria dell'opera, accostandosi così, come è giusto che sia, alla museografia in linea con il pensiero brandiano»³⁵. Egli afferma quindi i seguenti fondamentali principi che devono essere posti in atto per qualsiasi intervento nell'ambito del restauro archeologico: «le preesistenze archeologiche vanno conservate in loco e vanno considerate sullo stesso piano scientifico e culturale di quelle mobili (...) si tratta in sostanza di sostituire al museo come luogo il museo come concetto: se il reperto non può andare al museo, il museo dovrà andare al reperto; i restauri dei reperti archeologici inamovibili, nei casi in cui ciò risulti scientificamente corretto, dovranno tendere a suggerire, o a reintegrare, l'immagine originaria delle preesistenze (...) evitando soluzioni formali sia arbitrariamente fantasiose che rinunciatarie (...) specialmente per ciò che si riferisce all'inevitabile incidenza che l'intervento viene a produrre nel rapporto spaziale venutosi a consolidare nel tempo tra il complesso archeologico e l'ambiente in cui è inserito; la progettazione degli interventi protettivi dei complessi archeologici va assimilata alla progettazione degli interventi di restauro in quanto il restauro costituisce la prima indispensabile fase della protezione delle preesistenze; tali interventi investono massimamente il campo di attività dell'architetto, un architetto però che, se pur particolarmente preparato nello specifico settore in cui si tratta, sia capace, con quella umiltà che in questo caso è sinonimo di alta consapevolezza critica, di utilizzare la sua genialità per conservare, con l'intervento, l'assoluto protagonismo della preesistenza»³⁶.*

Propone dunque interventi che mirino a far comprendere i valori insiti nelle testimonianze del passato, al fine di superare l'assoluto disinteresse che caratterizza l'atteggiamento ed il comportamento del pubblico di fronte al patrimonio culturale. In questo senso l'intervento di musealizzazione indirizzato alla conservazione attiva, non potrà limitarsi solo alle operazioni tecniche, atte alla trasmissione della materia, ma dovrà trovare idonee soluzioni museografiche: *«si potrà, ad esempio, far ripercorre ai visitatori le antiche strade oppure predisporre o sfruttare punti di visuale elevati per una lettura chiara e globale della planimetria, o si potrà indicare, in punti opportuni, la ipotetica sezione stradale o la ipotetica spazialità nelle tre dimensioni, di una corte interna, o si potrà indicare, l'ipotetica terza dimensione di un tempio che dagli archeologi viene spesso considerato integro anche quando esistono solo due filari di pietre»³⁷.*

Per quanto poi riguarda il metodo ed i mezzi scientifici e tecnologici con cui operare sulle preesistenze archeologiche al fine della loro musealizzazione e protezione, Minissi afferma la necessità di utilizzare *«tecnologie, materiali e linguaggi propri del momento in cui l'intervento si realizza – secondo quindi la moderna Kunstwollen (Riegl). L'intervento di restauro eticamente corretto in ogni suo aspetto e risultato, va collocato nel terzo tempo brandiano, per cui suggerisce*

- soprattutto adottare operazioni perfettamente reversibili, capaci cioè di essere facilmente rimovibili senza provocare alcun danno alle preesistenze, in qualsiasi momento in cui soluzioni diverse si presentassero più idonee o più corrette rispetto ad eventuali nuove esigenze di carattere scientifico e conservativo»³⁸. Effettivamente, considerando che la reversibilità non è un risultato teorico-pratico realizzabile completamente ma secondo gradi progressivi, gli interventi condotti da Minissi sul patrimonio archeologico realizzano in larga parte questo assunto (Piazza Armerina, San Nicolò Regale, Museo Archeologico di Agrigento), a meno di casi in cui la mancanza totale di interventi manutentivi o la manomissione e la dismissione di elementi fondamentali per la funzionalità dell'opera abbiano reso ciò impossibile (mura greche di Gela). Laddove il restauro non può essere considerato un'operazione completamente reversibile, l'intervento di "restauro preventivo", ovvero museografico, riesce a realizzare il più alto grado di reversibilità possibile grazie ai suoi assunti di partenza, tra cui la distinguibilità e l'integrazione dell'immagine con materiali e tecniche moderne per consentire la corretta lettura e la fruizione del bene culturale.

Minissi a questo proposito condanna ogni forma di restauro empirico, che cioè non sia fondato su un giudizio critico derivante dalla conoscenza del manufatto e del suo contesto, dalla risoluzione della dialettica tra storia ed estetica e da una profonda assunzione di responsabilità nei confronti della preesistenza da tramandare alle generazioni future, pur essendo consapevole che in questo campo «non esistono ricette per i vari possibili casi in cui l'esigenza conservativa si associ a quella museografica (...) le soluzioni vanno ricercate caso per caso (...) e seppure in tale autonomia è necessario avvalersi comunque di tutte le comuni risorse disponibili in campo scientifico, tecnologico e impiantistico in vario modo utilizzabili in relazione alle caratteristiche e potenzialità fisiche morfologiche e materiche che ciascuna preesistenza può presentare, la cui conoscenza approfondita dovrà essere sempre alla base di qualsiasi ipotesi progettuale»³⁹.

Negli anni '80 Minissi rilegge dunque la propria opera e la propria esperienza formativa e culturale, alla luce del dibattito sul restauro archeologico di quegli anni, che si indirizzava non solo alla conservazione dell'opera d'arte come fatto artistico in sé e per sé, essendo stato ormai superato l'idealismo crociano, ma soprattutto alla conservazione di ogni testimonianza e di ogni segno lasciatici dalla storia e dal fare dell'uomo, utilizzando un processo conoscitivo, tecnologico, artistico che possa essere utile a ricostruire e comprendere la storia della civiltà⁴⁰: «consultare un antico testo o un documento storico (...) equivale alla possibilità di riconoscere il significato di un complesso archeologico o di godere della visione di un'opera d'arte attraverso il loro processo di musealizzazione»⁴¹. Un atteggiamento da archeologo per il quale Minissi si sente vicino a Pallottino nella sua affermazione che «l'oggetto antico costituisce una verità certa, intatta: una testimonianza allo stato puro»⁴², verità che può essere letta solo grazie ad un processo di musealizzazione dentro e fuori dal museo.

Strumento d'eccellenza per questo scopo è la formazione dei cosiddetti Parchi Archeologici che consentono: «la possibilità di condurre con metodo rigorosamente scientifico sistematici scavi che permettano di procedere ad una continua verifica tra le ipotesi teoriche e la documentazione reale costituita dai possibili ritrovamenti; la conservazione in situ di ogni reperto e quindi la possibilità di ricostruire teoricamente contesti originari, sulla base della corretta lettura delle modificazioni e mutazioni subite dalle strutture fisse superstiti (...) la ricerca scientifica (...) si ponga alla base di una conservazione attiva del bene culturale archeologico»⁴³. Il Parco diventa il luogo per eccellenza della conoscenza, un museo all'aperto che, nel mantenere i valori storici e paesaggistici del sito: «nel rapporto reciproco di interdipendenza, fa comprendere la ragion d'essere di ogni reperto e ricomponе idealmente i contesti originari. (...) Così il visitatore acquisterà la capacità di formulare un proprio autonomo giudizio critico e quindi tragga un effettivo arricchimento culturale ed in definitiva spirituale dalla conoscenza del passato»⁴⁴. Alla fine degli anni '80 Minissi, la cui opera è sempre stata fortemente segnata dalla convinzione che: «chi abbia responsabilità d'anime, deve proporsi con decisione il problema di aprire alla comprensione individuale e sociale i prodotti espressivi

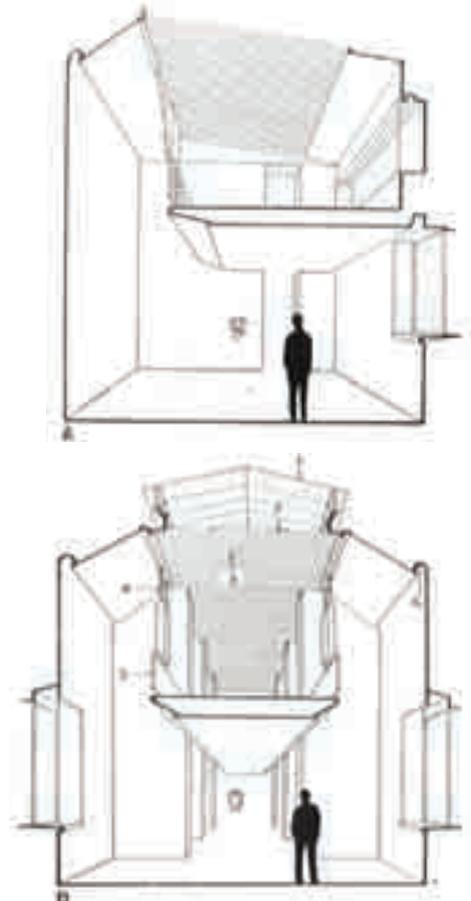
o intellettuali in raccolte destinate al pubblico»⁴⁵, a proposito del “museo fuori dal museo” afferma che: «il museo non è più un luogo spesso estraneo ai suoi contenuti ma si materializza come complesso di operazioni destinate a garantire la conservazione e la corretta conoscenza nella loro sede originaria, comunque e come la storia ce li ha trasmessi»⁴⁶.

Il dibattito sull'uso di materiali e forme moderne per la conservazione e la fruizione delle preesistenze monumentali in contesti archeologici e museali

L'opera di Franco Minissi, nei suoi vari ambiti di applicazione dai siti archeologici ai contesti urbani, anche laddove il progetto di restauro affronta inevitabilmente il delicato e controverso tema del rapporto antico-nuovo, persegue sempre il criterio della assoluta distinguibilità per forme, materiali, durata. Come disse Brandi nel lontano 1957, la sua opera è moderna e discreta poiché persegue l'obiettivo di porsi, in secondo piano rispetto alla preesistenza. La sua opera si aggiunge alla preesistenza storico-artistica come struttura funzionale e necessaria alla lettura e alla fruizione del manufatto antico. Egli opera nei suoi interventi museografici con forme e materiali che tendono al grado zero dell'architettura, utilizzando un linguaggio che potremmo definire minimalista e realizzando il massimo grado di reversibilità. Naturalmente per appartenenza epocale il suo è un linguaggio moderno di ascendenza razionalista che sperimenta l'uso di materiali quali ferro, acciaio inossidabile, alluminio zincato, laminati plastici e così via. Materiali sperimentati presso i laboratori e prodotti dall'industria del tempo che vengono utilizzati in modo ancora “artigianale” in quanto ogni singolo dettaglio viene studiato ed adattato caso per caso.



1955-1960. Museo di Villa Giulia: la sistemazione del museo etrusco diede vita ad una polemica contro l'intera impostazione moderna data al rinnovamento dei musei italiani. La sistemazione del sarcofago degli sposi di Cerveteri nella sala ottagonale progettata da Minissi.



1955-1960. Museo di Villa Giulia: A. Sezione trasversale dell'ala sud; B. Sezione trasversale dell'ala nord: 1. lucernaio, 2. *thermolux*, 3. velario in lamelle di alluminio, 4. montanti in ferro per sostenere le sbarre di appoggio e le vetrine, 5. parapetto in lastre di vetro temperato, 6. tubi fluorescenti per l'illuminazione generale diffusa.

Infatti i laminati plastici da lui utilizzati, tra cui soprattutto il *perspex* che non è altro che una resina acrilica (metacrilato di polimetile), venivano si profilati con le macchine, poi rifiniti con frese e attrezzi manuali, come nel caso degli elementi singolarmente conformati a replicare i conci di calcarenite perduti, per la copertura di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo. Una sorta di stereotomia su materiali sintetici, guidata dal giudizio storico-critico, che forza la materia per adattarla a configurare la reintegrazione dell'immagine originaria perduta. Reintegrazione che si pone come ipotesi critica, finalizzata a ricostruire mentalmente e astrarre quanto manca allo sviluppo dell'unità potenziale della preesistenza, la cui riconfigurazione con materiali e forme tradizionali comporterebbe invece la realizzazione di un falso ideologico e materiale.

La sistemazione del Museo etrusco di Villa Giulia a Roma (1953-1960), la cui realizzazione si svolge quasi contemporaneamente a quella delle coperture della Villa romana del Casale di Piazza Armerina, diede vita ad una *querelle* tra Ranuccio Bianchi Bandinelli, ex Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti e Bruno Zevi; una polemica che arrivò a coinvolgere l'intera impostazione moderna data al rinnovamento dei musei italiani.

Nel suo saggio *“La nuova sistemazione del Museo Etrusco. Texas a Villa Giulia”* pubblicato sulla rivista *“Il contemporaneo”* nell'aprile del 1955, Ranuccio Bianchi Bandinelli esorta gli uomini di cultura ad andare a vedere la nuova sistemazione realizzata da Minissi per esprimere il loro parere contro una sistemazione museografica in cui si è osato accostare a opere d'arte antica materiali moderni e trasparenti che egli ritiene lontani e incomunicabili⁴⁷. Nel suo articolo l'archeologo scrive a proposito della sistemazione museografica del museo: *«è tale insulto alla nostra cultura che non può essere lasciato passare sotto silenzio. Insulto duplice: all'ambiente cinquecentesco della deliziosa villa papale, brutalmente manomesso da modernità degne di una cittadina del Texas (cioè grossolane e vistose), e insulto ai pezzi archeologici esposti, abbassati alla funzione di materie sperimentali e decorative. (...) Un pesante capitello si libra a mezz'aria sopra un piedistallo di materia plastica trasparente... Il non avere avvertito il dissidio tra questi giocarelli e la greve, terrestre, carnale scultura degli etruschi, significa che alla base dei criteri di ordinamento non c'è stata la minima comprensione artistica del materiale esposto»*⁴⁸. Zevi si scaglia in difesa della modernità dell'opera di Minissi e a questo articolo risponde stupendosi che tale polemica venga proprio da colui che egli considera: *«un uomo moderno, interessato ai movimenti d'avanguardia, sistematicamente cosciente dei rapporti che intercorrono tra creazioni artistiche, economia e vita sociale (...) è il meno archeologo tra gli archeologi»*⁴⁹.

Ricordiamo infatti che rispetto alle coperture della Villa romana del Casale di Piazza Armerina lo stesso Bianchi Bandinelli si esprimerà in questo modo, ribaltando il suo giudizio sull'uso di materiali moderni trasparenti e sperimentali accanto a preesistenze archeologiche: *«Ottima dal punto di vista tecnico, anche se deludente da quello pittoresco, è la sistemazione che si sta dando alla villa dei mosaici a Piazza Armerina. Quando, tra un anno, la sistemazione sarà completa, si avrà in questo luogo una delle più sorprendenti meraviglie del passato. Varrà la pena di venirci da lontano. Un complesso di quasi tremila metri quadrati di mosaici di ottima conservazione. (...) Il difficilissimo problema della conservazione dei mosaici si sta risolvendo nel modo più brillante che si potesse immaginare. Sottili strutture metalliche sostengono tettoie e pareti di materia plastica trasparente, che daranno al visitatore un'immagine, appena accennata, ma tecnicamente ineccepibile come un'assonometria, di quelle che erano le masse ed i volumi della costruzione antica. E non credo che nessuno vorrà tanto indulgere al facile romanticismo delle rovine, da rimpiangere la libera visione dei muretti fatiscenti. Sui muretti invece saranno collocate passerelle; e così il visitatore potrà godersi in pieno i mosaici, da conveniente altezza, e senza bisogno che essi vengano interrotti con strisce di stuoia o di tappeto. Gli elementi tecnici moderni stanno benissimo con l'antico, anche perché nell'antico il fondamento tecnico e artigiano è sempre vivissimo»*⁵⁰. Poi aggiunge, forse per non apparire troppo in contraddizione con le sue precedenti affermazioni: *«...Bisogna soltanto badare a che il moderno non sopravanzi sull'antico, non metta questo a proprio servizio, come è avvenuto di*

recente in alcuni musei statali, dove le vetrine e le raffinate invenzioni distributive finiscono per contar più che non gli oggetti che le vetrine contengono, e per imporsi sfrontatamente al visitatore»⁵¹.

Al violento attacco di Bianchi Bandinelli, si aggiungerà successivamente quello della Melucco Vaccaro, che estende la sua opinione negativa a tutta l'opera di Minissi in quanto architetto che opera sulla materia delle preesistenze archeologiche applicandovi i principi della *Teoria* di Brandi che considera la materia sdoppiata in struttura e aspetto. Ma questo giudizio negativo viene contrastato da altri storici del tempo tra cui Goffredo Bellocchi nel suo articolo "*In un trionfo di aria e di luce risplendono i tesori dell'arte etrusca*", poi Carlo Tridenti che scrive: «ogni oggetto è godibile perché senza ingombri di visuale (...) l'insieme di quella scompartita fuga di sale e di vetrine dà l'impressione come di un'unica lussuosa mostra leggera e lucente e trasparente, dove gli oggetti sono offerti alla vista con il gusto divertito che noi moderni sfoggiamo»⁵². Zevi inoltre cita le parole del Ceccarius, solitamente poco incline all'architettura moderna: «all'archeologia si è associata l'architettura con una coesione di intendimenti e di mezzi, che hanno portato a raggiungere il modo migliore per la perfetta visibilità dell'oggetto esposto (...) con questo museo si è detta una nuova parola nella museografia e si è segnata una data nell'evoluzione dell'architettura in sistemazioni del genere»⁵³. Alle critiche di Bianchi Bandinelli Zevi risponde, secondo la personale sensibilità di storico dell'architettura e fautore della modernità, che: «non c'è un solo muro, o capitello, o modanatura autentica del '500 che sia stata toccata o che si voglia alterare. Per poter affermare questo con piena serenità, ho discusso con il direttore del museo, Renato Bartoccini e con Franco Minissi i progetti non ancora realizzati: tutto ciò che è artisticamente o storicamente valido sarà gelosamente preservato»⁵⁴. Per quanto riguarda la critica rivolta all'uso di materiali moderni e trasparenti come supporto di oggetti d'arte antica, Zevi replica negli anni Cinquanta, aprendo ad una riflessione critica sul tema dell'accostamento del nuovo e dell'antico, tema che per il restauro architettonico è sicuramente cruciale: «A Bianchi Bandinelli non piace il perspex, materiale plastico trasparente con cui sono costruiti i supporti delle suppellettili etrusche e tutti i piani delle teche. Questo materiale plastico gli dà le vertigini. Gli ricorda Salvator Dalì (...) gli fa pensare "al livello di volgarità di certe vetrine di venditori di cinti erniari, dove si espongono torsi umani fabbricati in analoga materiaccia trasparente con il loro bravo cinto al posto dovuto". Non c'è niente da fare: Bianchi Bandinelli è allergico alle materie plastiche, ha un complesso per la trasparenza e perciò ritiene che si tratti di materiaccia (ce ne è di più pura?) ed elucubra che sia giunta in Italia dopo trent'anni, quando ognuno sa che trent'anni fa neppure esisteva»⁵⁵. D'altra parte la storia è costellata di avversione verso i nuovi materiali da parte dei tradizionalisti per i quali essi provocano un "senso di insicurezza". Così William Morris odiava l'architettura in ferro, mentre all'inizio del Novecento anche il cemento armato si riteneva dovesse appartenere solo ai capannoni industriali, quando invece è stato utilizzato per ricostruire intere città utilizzandone i validi presidi antisismici, come nel caso di Messina. Per poi rendersi conto che ogni materiale, se usato in maniera opportuna e con l'assunzione delle responsabilità del caso, può diventare idoneo e opportuno. E ciò vale nell'ambito dell'architettura e a maggior ragione nell'ambito del restauro, dove la scelta di applicare un materiale o un altro deve fondarsi su criteri di compatibilità, di reversibilità e di durabilità: «ci sono ottime ragioni per adoperare il perspex: isola il pezzo archeologico senza interventi arbitrari; consente di vederlo da ogni parte; materia leggera, modesta, annulla se stessa facilitando così un rapporto diretto tra oggetti esposti e spazio-ambiente che li racchiude. Questi sono motivi validi per usarlo sistematicamente nel museo, anche se a Bianchi Bandinelli è antipatico»⁵⁶.

In questo modo Zevi legittima e approva quasi tutte le realizzazioni di Minissi nell'ambito archeologico oggetto della nostra tesi e soprattutto per la sistemazione dei musei di cui Minissi diventerà presto maestro della nuova museografia. Il metodo utilizzato da Minissi crea un ordine nel disordine delle disposizioni delle antiche collezioni: vedere per conoscere e conoscere per conservare. Questo procedimento ha il valore di un atto critico che l'architetto

compie nella consapevolezza della ricaduta culturale della propria operazione. Per questo è preferibile che museologo e museografo collaborino in maniera interdisciplinare per la realizzazione dei musei e gallerie d'arte. Zevi, ma anche Roberto Alois ed Ezio Bruno De Felice, collocano l'opera di Minissi nel solco delle sistemazioni moderne dei musei, di cui la prima è quella realizzata da Albini per Palazzo Bianco a Genova: *«arte difficile questa dell'architettura dei musei, che esige non solo gusto architettonico ma comprensione delle singole opere da esporre; occorre non calcare la mano, parlare sommesso, evitare ricostruzioni sia pure in perspex (...) sistemare un quadro o una statua è un atto critico, e il solo architetto non basta o non basta sempre»*⁵⁷. Ricordiamo ancora che Zevi loderà la realizzazione ad opera di Minissi del Museo Archeologico Nazionale di Agrigento (1954-1967) che viene inserito, per volere di Guglielmo De Angelis d'Ossat nel contesto dell'ex convento di San Nicola: *«nei pressi dell'antica chiesa cistercense di San Nicola, quasi fondendosi con i ruderi del convento e con un piccolo capolavoro da poco scoperto, il "comitium" ellenistico denominato Oratorio di Falaride, è sorto il museo archeologico nazionale progettato da Franco Minissi e dal Soprintendente Pietro Griffò. (...) Disegnare un fabbrica al centro della famosa valle dei Templi, dov'è sepolta la città greca, implica una sfida alla sensibilità artistica moderna»*⁵⁸.

In genere Zevi ritiene che Minissi operi nei contesti storici e archeologici *«attraverso un atteggiamento discreto e sapiente che subentra agli impulsi esibizionistici, abbandona ogni posa aggressiva per intercettare il sia pur minimo segnale proveniente dalla topografia e dalla tessitura ambientale; si crea "in funzione", pensando ai contenuti»*⁵⁹ e che si sia trovato più volte a cercare di dare una soluzione a problemi di conservazione che gli stessi studiosi del tempo definivano problemi limite e che ancora oggi, laddove de-restaurati, sono in attesa di una definitiva sistemazione come il Teatro greco di Eraclea Minoa: *«Franco Minissi ha lunga esperienza in imprese di questo tipo. Anche in Sicilia ha lavorato affrontando difficilissimi problemi, quali la conservazione dei mosaici di Pazzo Armerina, delle mura in mattoni crudi di Gela, del teatro ellenistico di Eraclea Minoa (...) in questa maniera si garantiva un dialogo, sommesso e dosato, privo di compromessi tra l'antico e il nuovo»*⁶⁰.

L'opera di Minissi riletta alla luce del recente dibattito sul restauro archeologico

Si è già accennato al conflitto di competenze che si viene a generare tra archeologi e architetti sul tema del restauro, protezione e fruizione del patrimonio archeologico, nel dibattito della seconda metà del XX secolo. Gli architetti che interpretano la teoria di Brandi confluita nella Carta Italiana del restauro del 1972, considerano i resti archeologici interessati da lacune inerenti non solo la materia ma soprattutto l'immagine, come elementi architettonici che vanno reintegrati attraverso un'azione che vada oltre il restauro di consolidamento, dunque in base ad una valutazione critica, perché: *«molto spesso lo stato frammentario ha acquistato un valore così com'è (...) restando pienamente valide le due esigenze fondamentali del trattamento reintegrativo delle lacune da un lato e della loro immediata riconoscibilità dall'altro, il campo d'azione si potrà ampliare fino al punto in cui l'intervento diventerà ipotetico, o così esteso che solo una creazione moderna eviterebbe una falsificazione»*⁶¹. Per questo tipo di operazioni la figura professionale designata dalla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti o dalle Soprintendenze ormai è quella di un architetto, specializzato in restauro o comunque avente una approfondita conoscenza dei mezzi tradizionali, scientifici e tecnologici a sua disposizione. Un professionista consapevole della responsabilità di operare su di un patrimonio fragile e di grande importanza che non dovrà essere falsificato con obsoleti ripristini filologici.

Dall'altra parte in più occasioni si fa sentire la voce degli archeologi che rivendicano il diritto ad essere i soli professionisti in grado di operare sui resti archeologici: *«la cultura archeologica non può più a lungo considerare affare d'altri – ovvero degli architetti – o problema tecnico subalterno, la questione dei principi e delle operazioni tecniche che*

assicurano la conservazione dei beni archeologici (...) se il reperto è di scavo, la compatibilità tra ricerca sul terreno e conservazione dovrebbe porsi subito, come elemento della stessa strategia di campo e delle successive operazioni implicate: estrazione dall'unità stratigrafica, documentazione e stoccaggio in magazzino, restauro, presentazione museale o al contrario reinterro»⁶².

Viene oggi sottolineata la mancata saldatura tra la ricerca archeologica sul campo e la conservazione dei ritrovamenti, cosa che deriva da una carenza di cultura specifica da parte degli archeologi e che provoca la difficile interpretazione della maggior parte dei siti archeologici e dei ritrovamenti isolati: *«una ulteriore ragione della condizione di rudere incomprensibile che tante aree archeologiche presentano è frutto di un'antica contrapposizione disciplinare tra archeologi ed architetti, che nel nostro paese ha un particolare radicamento (...) si può risalire a Carlo Fea, il quale con particolare rudezza e determinazione ha affermato nel restauro dei monumenti antichi il primato dell'erudizione archeologica»⁶³. Obiettivo degli archeologi rimane quello del primato nella cultura della conservazione, per impedire alle “callose” mani degli architetti di operare con inopportune e pericolose manomissioni arbitrarie sul patrimonio archeologico, continuando a preferire per la protezione dei siti misure temporanee, modeste tettoie e precari ripari⁶⁴.*

Già Ranuccio Bianchi Bandinelli (che peraltro incarna un atteggiamento ambiguo nei confronti dell'opera di architettura moderna a protezione del patrimonio archeologico⁶⁵) e in seguito Alessandra Melucco Vaccaro, ritenevano che l'applicazione del restauro critico, ed in particolare l'applicazione al restauro archeologico della teoria di Brandi formulata per il restauro pittorico, fosse errata e dannosa laddove l'intervento si sdoppia nella considerazione della materia come struttura e aspetto: *«se la materia profonda, la struttura era di fatto da considerare come di categoria B, su di essa si poteva intervenire con delle trasformazioni, alla sola condizione che non fossero evidenti e non alterassero la superficie»⁶⁶. Da qui deriva l'opposizione di molti esponenti dell'archeologia italiana a restauri che prevedano l'uso in ambito archeologico di materiali moderni prodotti industrialmente (malte di cemento, polimeri di sintesi, ecc), lamentando giustamente come questi siano stati troppo spesso applicati in ambito archeologico senza adeguate verifiche della loro durabilità e compatibilità con i materiali antichi.*

Innanzitutto viene criticata l'applicazione della teoria di Brandi a campi che non siano espressamente quelli della pittura, perché per il *rudero* Brandi suggerisce solo il mantenimento dello *status quo*. Ma in merito all'inapplicabilità della teoria del restauro di Brandi all'ambito del restauro archeologico, Licia Vlad Borrelli, archeologa dell'Istituto romano dalla sua fondazione, risponde che *«la prassi dell'Istituto Centrale del Restauro, nel corso oramai di un cinquantennio, ha dimostrato la piena aderenza alla teoria brandiana a tutti gli innumerevoli casi di restauri archeologici trattati (...) il restauro archeologico ha guadagnato l'accesso ad una qualità e ad una qualificazione che a lungo erano stati negati. (...) Stretto tra le maglie di precise premesse critiche, filologiche e conoscitive il restauro archeologico è così finalmente uscito da una ghettizzazione in cui lo avevano ridotto le ambiguità di un arido filologismo da una lato, e di una artigianato rozzo ed abbandonato a se stesso dall'altro»⁶⁷.*

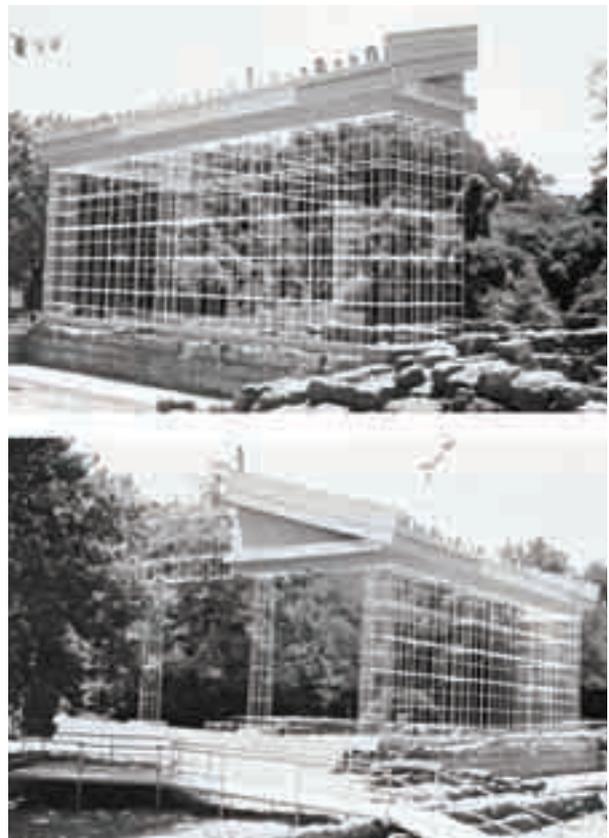
Come questa ricerca documenta, gli esiti degli interventi realizzati da Minissi nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia, a meno della manutenzione mancata e della gestione carente, sono il prodotto della collaborazione interdisciplinare tra archeologo, museologo, soprintendente da un lato e architetto museografo dall'altro, soprattutto nella gestione della complessità dei singoli casi e nel rispetto delle proprie specifiche competenze. Questa collaborazione interdisciplinare sembra però venir meno negli ultimi decenni del XX secolo, sia a causa del confondersi delle competenze a livello istituzionale e legislativo, sia a causa della chiusura dei rispettivi ambiti disciplinari, avvenuta in ambito accademico ed in ambito amministrativo. E' stato in più occasioni contestato l'uso delle malte di cemento o dei polimeri sintetici (*perspex*) nell'ambito del restauro archeologico (uso legittimato peraltro nelle Carte del Restauro e nei Voti del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti), poiché a distanza di pochi decenni i materiali

sperimentali utilizzati cominciano a mostrare segni di invecchiamento. Ma ciò è avvenuto laddove essi, piuttosto che venire sostituiti e mantenuti, come dovrebbe avvenire peraltro per gli stessi monumenti archeologici, non si è intervenuti si è atteso il loro completo disfacimento.

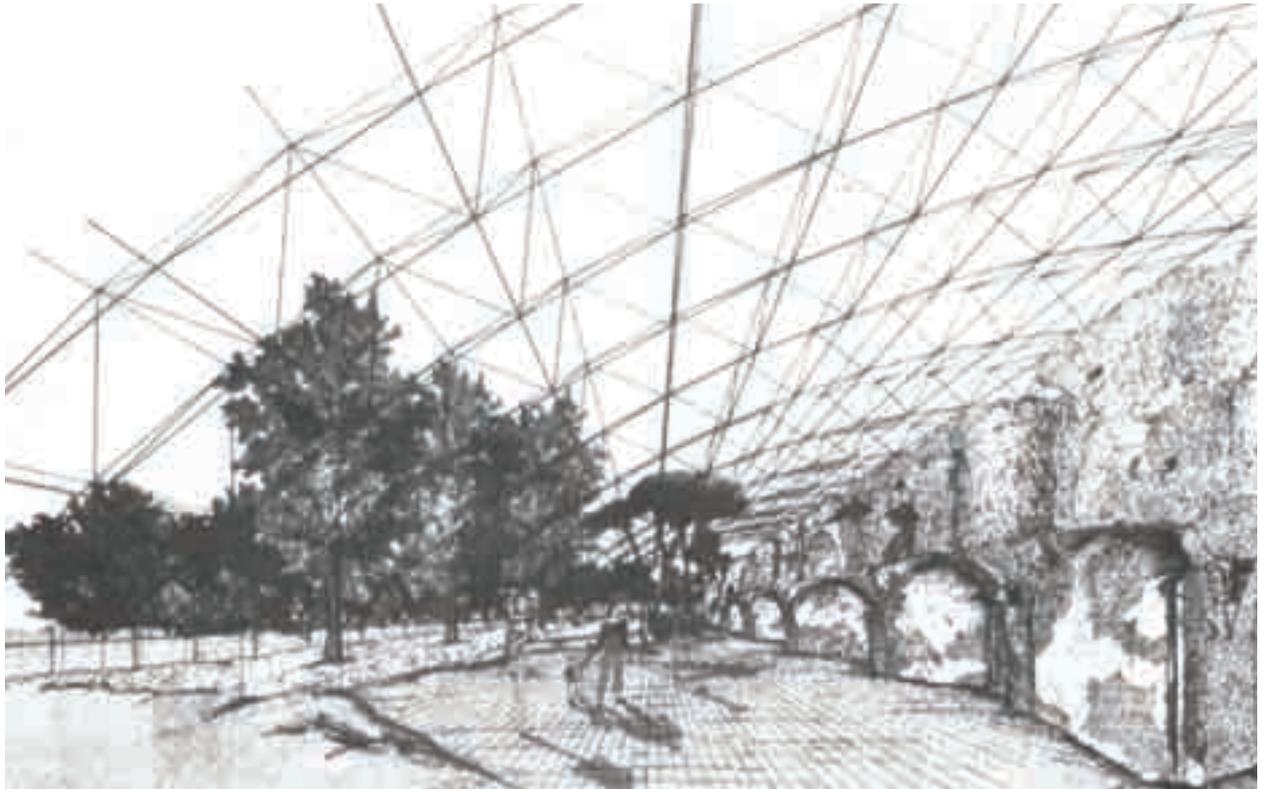
In realtà nessuna copertura, nessun intervento di restauro è in grado di azzerare le vulnerabilità ed i fattori di rischio a cui sono quotidianamente sottoposti i nostri beni culturali: le protezioni rappresentano un arresto deciso delle cause dei fenomeni di degrado, non la loro totale eliminazione. Senza una regolare manutenzione anche il più corretto degli interventi potrebbe trasformarsi da efficace a dannoso nei confronti della materia storica che aveva il compito di conservare. Invano Minissi, in occasione di vari Congressi nazionali ed internazionali, invocava un intervento di manutenzione e di rinnovamento della protezione in *perspex* del Teatro di Eraclea Minoa che egli aveva realizzato in Sicilia nel 1960. Si è preferito attendere il punto di non ritorno, il venir meno, con l'opacizzazione del *perspex*, dei presupposti che rendevano valido questo intervento di restauro che, al momento della sua realizzazione, si pose come unica soluzione in grado di soddisfare l'esigenza della conservazione e fruizione in sito del manufatto storico-artistico. In Italia e all'estero il riconoscimento del valore dei restauri di Minissi deriva dal loro configurarsi come risposta, metodologicamente fondata e culturalmente coerente, al problema della conservazione *in situ* e musealizzazione del patrimonio monumentale⁶⁸.



Xanten, Colonia Ulpia Traiana, copertura protettiva sugli scavi (foto da S. Ranelucci, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Roma 1988).



Veio, Tempio di Apollo, struttura evocativa temporanea realizzata dall'architetto F. Ceschi (foto da S. Ranelucci, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Roma 1988).



1990. Roma, progetto di restauro, protezione e musealizzazione del complesso delle Sette Sale al Colle Oppio elaborato da Franco Minissi. Veduta prospettica all'interno della struttura finalizzata a creare uno spazio protetto nelle adiacenze del monumento archeologico (foto da S. Ranelucci, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Roma 1988).

NOTE

- ¹ Ricordiamo solo a titolo esemplificativo che in Sicilia, grazie a quanto stabilito dal Decreto Legislativo n. 363 del 1913, questa serie di attività vedono protagonisti nel dopoguerra archeologi, quali Gino Vinicio Gentili, Luigi Bernabò Brea, Pietro Griffo, Ernesto De Miro, Vincenzo Tusa, Jole Bovio Marconi, Pietro Orlandini, Dino Adamesteanu. M. Pallottino, *Che cos'è l'archeologia*, Roma 1963, p. 190.
- ² R. Bianchi Bandinelli, *Il problema della ricerca archeologica in Italia*, in "Archeologia e cultura", Roma 1957, p. 121 sgg.
- ³ R. Bianchi Bandinelli, AA., BB. AA. e B.C. *L'Italia storica ed artistica allo sbaraglio*, Roma 1974, pp. 63-64.
- ⁴ R. Di Stefano (a cura di), *Coperture a protezione di zone archeologiche*, in "Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XIV, n. 81, 1985, p. 5.
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ F. L. I. Federico, *Pompei come caso emblematico*, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", n. 81, 1985, p. 15.
- ⁷ M. G. Cerulli Irelli, *Il problema delle coperture dei complessi archeologici di Pompei ed Ercolano attraverso due secoli e mezzo di scavi*, in "Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XIV, n. 81, 1985, p. 9.
- ⁸ «I primi, modesti tentativi di protezione delle sommità dei muri sono realizzati nel '700 con l'applicazione in opera sulle creste murarie – appositamente "regolarizzate" secondo profili rettilinei con parziali demolizioni – di tegole e coppi con funzione di copertura per la conservazione dei dipinti e degli stucchi presenti a decorazione delle pareti sottostanti». Federico L. I. Federico, *Pompei come caso emblematico*, in "Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XIV, n. 81, 1985, p. 14.
- ⁹ Un sistema di coperture più leggero e con materiali più chiaramente moderni, piuttosto piacevole anche, se applicato in scala limitata, venne adottato dal soprintendente Fausto Zevi. M. G. Cerulli Irelli, *op. cit.*, p. 10.
- ¹⁰ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 12.
- ¹¹ F. Minissi, *Museografia e siti archeologici*, in B. Amendola (a cura di), *I siti archeologici, un problema di musealizzazione all'aperto*, Atti del I Seminario di studi, Roma 1988, pp. 121-124.
- ¹² S. D'Agostino, *Il contributo dell'ingegneria strutturale alla conservazione dei siti archeologici*, in "Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XIX, n. 110, 1990, p. 40 sgg.
- ¹³ F. Minissi, *Impiego di coperture metalliche a protezione di zone archeologiche*, in "Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", n. 81, 1985, p. 27.
- ¹⁴ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 3.
- ¹⁵ F. Minissi, *op. cit.*, p. 27.
- ¹⁶ F. L. I. Federico, *op. cit.*, pp. 16-17.
- ¹⁷ P. Philippot, *Le probleme de l'integration des lacunes dans la restauration des peintures*, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, II, 1959, pp. 5-19.
- ¹⁸ F. Minissi, *op. cit.*, p. 27.
- ¹⁹ F. Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma 1988, p. 10.
- ²⁰ F. Minissi, *Conservazione dei beni storico, artistici e ambientali. Restauro e musealizzazione*, Roma 1978, p. 85.
- ²¹ F. Minissi, *La ricerca archeologica e la politica dei parchi*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 1, Roma 1982, p. 12 sgg.
- ²² C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1963, p. 128.
- ²³ C. Brandi, *op. cit.*, p. 128-129.
- ²⁴ F. Minissi, *La ricerca ...*, p. 14.
- ²⁵ F. Minissi, *Impiego...*, p. 28.
- ²⁶ F. Minissi, *Impiego...*, p. 29.
- ²⁷ Vedi ad esempio la tettoia provvisoria delle Mura di Capo Soprano a Gela realizzata nel 1998 dalla Soprintendenza di Caltanissetta con una struttura di tubi Innocenti che sorreggono lastre di ondulino in plastica, che di fatto da 10 anni ha distrutto l'immagine monumentale arrecando un danno ingente alla sua maestosa bellezza.
- ²⁸ In questo caso si fa riferimento ad esempio alla copertura del Tempio di Apollo a Basse –Figalia.
- ²⁹ F. Minissi, *Impiego...*, pp. 30-31.
- ³⁰ Minissi, nella sua idea di museo inserisce come elemento fondamentale i laboratori di restauro per i reperti che provengono dagli scavi archeologici dove «possono ricevere le massime cure mediante l'uso di apparecchiature più sofisticate e mediante interventi restaurativi di laboratorio con procedimenti di massimo rigore scientifico». F. Minissi, *Perché e come proteggere i siti archeologici*, in "Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", n. 90, 1987, p. 78.
- ³¹ F. Minissi, *Perché...*, p. 80.
- ³² F. Minissi, *Perché...*, p. 79.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ A. Melucco Vaccaro, *Archeologia e restauro, Storia e metodologia del problema*, Milano 1989.

-
- ³⁵ G. Carbonara, *Il pensiero di Paul Philippot: un singolare contributo europeo*, in “Tema, tempo materia architettura”, n. 1, 1995, p. 66 sgg.
- ³⁶ F. Minissi, *Perché...*, pp. 82-84.
- ³⁷ F. Minissi, *Museografia...*, pp. 121-124.
- ³⁸ F. Minissi, *Museografia...*, p. 123.
- ³⁹ F. Minissi, *Museografia...*, p. 124.
- ⁴⁰ F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, Torino 1977.
- ⁴¹ F. Minissi, *Considerazioni introduttive sul tema*, in S. Ranellucci, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Roma 1988, p. 9.
- ⁴² M. Pallottino, *Che cos'è l'archeologia*, Roma 1968.
- ⁴³ F. Minissi, *La ricerca ...*, p. 15.
- ⁴⁴ *Ibidem*.
- ⁴⁵ C. L. Ragghianti, *Arte, fare, vedere*, Roma 1973, p. 35.
- ⁴⁶ F. Minissi, *Considerazioni...*, p. 9.
- ⁴⁷ R. Bianchi Bandinelli, *La nuova sistemazione del Museo Etrusco. Texas a Villa Giulia*, in “Il contemporaneo”, 2/18, 30 aprile 1955, p. 12 sgg.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ B. Zevi, *Il museo etrusco di Villa Giulia. Archeologia al perspex con cinti erniari*, in “Cronache di architettura”, Bari 1971, p. 366-375.
- ⁵⁰ Bianchi Bandinelli Ranuccio, *AA. BB. AA. e B.C., l'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Roma 1974, p. 58-59.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² *Ivi*, p. 370.
- ⁵³ *Ibidem*.
- ⁵⁴ *Ivi*, p. 371.
- ⁵⁵ *Ivi*, p. 372.
- ⁵⁶ *Ibidem*.
- ⁵⁷ *Ivi*, p. 375.
- ⁵⁸ B. Zevi, *Il telamone in piedi di Agrigento*, in “Cronache di architettura”, n. 684, Bari 1971, pp. 458-461.
- ⁵⁹ *Ivi*, p. 458.
- ⁶⁰ *Ivi*, p. 460.
- ⁶¹ P. Philippot, *Historic Preservation*, Roma 1976, pp. 9-10
- ⁶² A. Melucco Vaccaro, *op. cit.*, p. 190 sgg.
- ⁶³ A. Melucco Vaccaro, *I nodi attuali nella conservazione delle aree archeologiche*, in “Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi”, anno XIX, n. 110, 1990, p. 20.
- ⁶⁴ P. Romanelli, *La protezione delle aree archeologiche*, in Atti del XX Congresso Nazionale di Archeologia Classica, Roma 1964.
- ⁶⁵ Ambiguità che si manifesta proprio negli scritti in cui parla dell'opera di Franco Minissi che viene lodata nel caso dell'intervento museografico per la protezione delle mura di Gela o per i mosaici della Villa romana del Casale, mentre viene fortemente criticata a proposito della sistemazione e allestimento museografico del museo di Villa Giulia a Roma. Vedi a questo proposito Bianchi Bandinelli Ranuccio, *AA. BB. AA. e B.C., l'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Roma 1957; Bianchi Bandinelli R., *La nuova sistemazione del Museo Etrusco. Texas a Villa Giulia*, in “Il contemporaneo”, 2/18 (30 aprile 1955), p. 12 sgg.
- ⁶⁶ A. Melucco Vaccaro, *I nodi attuali ...*, p. 25.
- ⁶⁷ L. Vlad Borrelli, *Restauro archeologico storia e materiali*, Roma 2003, p. 138.
- ⁶⁸ H. Schmidt, *Schutz Bauten*, Stuttgart 1988.

**Rapporto sullo stato attuale delle opere di Franco Minissi
nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia**

Gli interventi di restauro che sono stati realizzati a partire dal dopoguerra, prodotti dalla cultura del cosiddetto “restauro critico”, avevano alla base principi quali la distinguibilità, il minimo intervento e la reversibilità dell’integrazione. Questi riferimenti culturali e metodologici, che hanno trovato riscontro nella Carta Internazionale di Venezia del 1964, hanno permesso la conservazione *in situ* di manufatti antichi, consentendone la musealizzazione e la fruizione. L’alto grado di reversibilità di alcune realizzazioni ha reso possibile la loro rimozione che purtroppo in alcuni casi è avvenuta con troppa leggerezza e senza considerare che contemporaneamente si distruggeva un’immagine storicizzata, a sua volta testimonianza culturale.

E’ lecita la dismissione di interventi nei casi in cui ciò significa la cancellazione di passaggi cruciali per la storia del restauro? Rileggendo i de-restauri eseguiti finora sul patrimonio culturale è facile dimostrare come, nella maggior parte dei casi, essi siano fondati sull’applicazione indifferenziata di procedimenti scientifici correttivi, dietro cui si celano logiche ed interessi contingenti. La perdita che questi de-restauri hanno comportato in termini di materia, di storia e di cultura è notevole se pensiamo che alcuni degli interventi rimossi avevano maturato la condizione di “*testimonianze materiali aventi valore di civiltà*” (Commissione Franceschini, 1967). Sarebbe come ritenere ammissibile che i restauri di Stern e Valadier sul Colosseo o sull’Arco di Tito potessero essere rimossi, a fronte di eventuali critiche sulle presunte inesattezze negli interventi, senza tenere conto del valore pragmatico e didascalico che tali testimonianze possiedono nei confronti delle generazioni presenti e future. La memoria necessita di prove tangibili e di esempi concreti perché per scrivere la storia della propria civiltà non sono sufficienti ricordi sbiaditi.

Come sostiene la moderna cultura del restauro, basata su di un sempre maggiore senso di responsabilità nei confronti dell’umanità proprietaria del patrimonio culturale oggetto di tutela, solo nei casi in cui l’intervento di restauro sia stato riconosciuto come dannoso per l’*ecceitas* del monumento è legittimo procedere alla sua rimozione ed alla restituzione dello *status quo ante* dell’opera. Oppure è possibile procedere alla sostituzione del precedente intervento con un nuovo progetto fondato su presupposti teorici, culturali ed etici, tali da giustificare un intervento così traumatico per la preesistenza. Per i restauri che vengono riconosciuti come esemplari, l’etica impone l’imperativo categorico della conservazione con qualsiasi mezzo a nostra disposizione.

Tra il 1806 ed il 1807 Raffaele Stern per sostenere all’estremità occidentale il Colosseo, realizza uno sperone in mattoni in cui cristallizza le condizioni di dissesto delle arcate, consegnando alla storia uno stato di fatto che diventa a sua volta testimonianza materiale. In seguito tra il 1823 ed il 1826 Giuseppe Valadier, seguendo i suggerimenti dell’architetto Gisors, ispettore francese degli edifici civili, «*di conciliare efficacemente il gusto, la solidità ed il rispetto*»¹ per il restauro degli antichi monumenti romani, opera nel Colosseo ricostruendo in mattoni e travertino solo le linee principali dei tre ordini di arcate senza definirne i dettagli. Valadier si preoccupa allora di mimetizzare le differenze: «*imitando l’antico in ogni piccola parte (...) avendovi dato una patina a fresco generale, sembra di travertino interamente*»². Sulla base delle indicazioni di metodo di Gisors, viene liberato e restaurato l’Arco di Tito dove: «*per conservare la forma primitiva si sostituisce al marmo troppo dispendioso, la pietra o il mattone in modo che le costruzioni così eseguite rappresentino esattamente le linee delle parti degradate e che le proporzioni dell’insieme siano le stesse*»³. Il restauro dell’Arco di Tito divenne da subito una realizzazione esemplare cui far riferimento per i successivi interventi sul patrimonio archeologico. Quatremere de Quincy sosteneva che il restauro non dovesse «*indurre chicchessia*

in errore» per cui nelle integrazioni: «basterà riportare insieme le parti mancanti, converrà lasciare nella massa i dettagli, in maniera che l'osservatore possa distinguere l'opera antica e quella riportata per completare l'opera»⁴.

Per il loro rigore questi restauri oggi costituiscono un punto di riferimento nella didattica e nel dibattito sulla conservazione, divenendo a loro volta oggetto di restauro. I principi e i metodi utilizzati in questi interventi (materiali diversi per le integrazioni, semplificazione delle forme, trattamento diverso della superficie) sono stati declinati non soltanto in campo archeologico, per garantire la possibilità di distinguere l'integrazione nuova dall'antico, conservando così l'autenticità dell'opera. Un eventuale intervento di de-restauro di queste realizzazioni, di fronte alle recenti riflessioni sulle loro presunte inesattezze nel montaggio, non sarebbe altro che un atto antistorico che provocherebbe la cancellazione sia di un percorso critico-culturale, sia dell'immagine storicizzata, divenuta a sua volta testimonianza materiale.

Esiti di de-restauri su preesistenze monumentali e la loro valutazione nel tempo

Negli ultimi decenni, soprattutto in ambito archeologico, gli interventi di de-restauro, ovvero di rimozione di precedenti interventi di restauro, si sono configurati come ripensamenti metodologici o come constatazione di errori storiografici nell'anastilosi di un'opera del passato o ancora come una tardiva presa di coscienza del danno arrecato al manufatto con l'uso di materiali e strutture incompatibili. Con questa logica sono stati compiuti i de-restauri degli interventi di Nicolas Balanos (a loro volta inseriti in seguito ad altri de-restauri di precedenti consolidamenti in mattoni) nell'Acropoli di Atene, soprattutto laddove l'uso del cemento armato (1923-33, colonnato nord e sud del Partenone) aveva arrecato offesa al prezioso marmo simbolo dell'antichità classica⁵. Oppure ancora le successive anastilosi e rimontaggi, al fine di apportare correzioni nelle reintegrazioni della Tholos di Marmaria presso il Santuario di Delfi, il de-restauro degli interventi eseguiti sui Templi del Palatino e nel Foro Romano, che ha cancellato l'esempio di "restauro mentale"(Longhi) realizzato con siepi da Antonio Munoz, per sostituirlo con materiali tradizionali. Per gli stessi motivi, a metà degli anni Sessanta la Soprintendenza alle Antichità del Lazio rimuove gli speroni del "Camerlengato" nella Biblioteca Greca di Villa Adriana⁶.

Troppo spesso la ragione alla base di questi interventi, raramente fondati ma sempre obliterativi nei confronti della storia stratificata sulla materia del manufatto, è la presunzione di poter far meglio di quanto è stato fatto in precedenza, guardando a tali interventi con il metro attuale, non riconoscendone la distanza temporale. Questo non vuol dire che nulla possa essere toccato, assumendo così posizioni estreme che sono sicuramente pericolose e generalizzanti. Lo sviluppo delle tecniche di restauro e l'avanzare della ricerca scientifica che sempre più domina il nostro settore del restauro a detrimento della storia, mentre entrambe dovrebbero convergere nello scopo più alto della conservazione, comporta studi che dimostrano gli errori (errate altezze, proporzioni, forme, dimensioni, volumetrie) dei restauri antichi e sembrano quindi legittimare le correzioni nelle reintegrazioni⁷. Spesso poi le inesattezze riscontrate nell'ambito del restauro archeologico comportano la rimozione di materiali antichi e la loro sostituzione con altri più compatibili o di migliore qualità (mattoni con pietra, cemento con resine sintetiche), laddove nella prassi ogni epoca ritiene migliori i propri prodotti e più resistenti alla prova del tempo, innescando così un ciclo senza fine di integrazioni, sostituzioni, de-restauri. Per ognuno di questi atti di de-restauro inevitabilmente si perde una quantità imprecisata di materia autentica, si cancellano gli stati dell'arte della pratica del restauro che caratterizza un determinato momento storico e soprattutto si altera o si cancella l'immagine storicizzata di siti archeologici o di opere d'arte.

La storia del monumento, in cui di diritto sono entrati anche gli interventi integrativi che sono frutto della cultura del restauro del tempo, non va corretta ma rispettata, se non di fronte a gravi esigenze di natura oggettiva che ne compromettano realmente la possibilità di trasmetterla alle generazioni future. I de-restauri correttivi o integrativi, costituiscono un atto di manomissione della storia: «*il rimontaggio non potrà rifare perfettamente e in tutte le sfumature il processo di edificazione*»⁸. Dunque *historia magistra vitae* nel mostrare gli esiti e la morale dei de-restauri avvenuti nel campo delle opere d'arte, a seguito dei quali la storiografia e la critica d'arte rimpiangono quasi sempre la soluzione ormai storicizzata. Come per il gruppo scultoreo del Laocoonte, completato nelle sue parti mutilate secondo i modi classicisti dal Montorsoli (1532), poi de-restaurato dal Magi (1960) e nuovamente integrato con l'inserimento del braccio originale ritrovato nel 1906, o come per le sculture del frontone del Tempio di Aphaia a Egina, reintegrate dal Thorvaldsen e in seguito de-restaurate nel XX secolo.



2007. Lo stato attuale in cui si conservano gli interventi di restauro archeologico eseguiti all'inizio dell'Ottocento a Roma sul Colosseo (R. Stern 1806-7, G. Valadier 1823-26) e sull'Arco di Tito (R. Stern 1818, G. Valadier 1824).



1985. Lo stato di fatto delle rovine del Teatro romano di Sagunto presso Valencia (a sinistra) prima della realizzazione del progetto di Grassi e Portaceli (1990-93) (foto da www.flickr.com/photos/ecetemedios); 2007. lo stato attuale del Teatro di Sagunto (a destra) in seguito alla realizzazione del progetto di Grassi e Portaceli. Una sentenza del Tribunale Supremo spagnolo impone la rimozione dell'intervento ed il ritorno del Teatro romano allo *status* di rudere archeologico (foto da www.flickr.com/photos/joseywendy).

Sul tema della rimozione delle aggiunte e dei rifacimenti sono illuminanti le parole di Cesare Brandi: «dal punto di vista storico l'aggiunta subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare umano e dunque della storia: in questo senso l'aggiunta non differisce dal ceppo originario ed ha gli stessi diritti ad essere conservata. Invece la rimozione (...) in realtà distrugge un documento e non documenta se stessa, donde porterebbe alla negazione e distruzione di un trapasso storico e alla falsificazione del dato»⁹.

C'è solo un caso, ammette Brandi, in cui è possibile rimuovere le aggiunte o i rifacimenti ovvero: «se l'aggiunta deturpa, snatura, offusca, sottrae in parte alla vista l'opera d'arte (...) e solo dovrà curarsi per quanto possibile la conservazione a parte, la documentazione e il ricordo del trapasso storico che, così facendo, viene rimosso e cancellato dal corpo vivo dell'opera»¹⁰.

Tra il 1990 e il 1993 Giorgio Grassi e Manuel Portaceli realizzano una nuova scena ed una nuova cavea sulle rovine del Teatro di Sagunto, predisponendo il rudere romano ad un nuovo uso. Il progetto secondo Carbonara va collocato all'interno della categoria "restituzione tipologica", che identifica i possibili modi di accostamento del rapporto antico-nuovo e che consiste in un recupero della forma archetipica d'impronta storicista: «il caso del Teatro romano di Sagunto, espressamente dichiarato non come restauro di una rovina né come ricostruzione archeologica per anastilosi ma come opera nuova; nello specifico quale espressione di cultura postmoderna che lavora in termini di collage e di gioco combinatorio di frammenti e come tentativo di "convertir la ruina en un edificio" fondato "sobre la fabrica esistente (literalmente, materialmente)»¹¹.

Recentemente una sentenza del Tribunale Supremo spagnolo¹² ha predisposto che l'opera debba essere rimossa per riportare il teatro alla sua configurazione di rovina e di monumento archeologico, restituendo così alla città di Sagunto il suo paesaggio offeso dalla costruzione. Questa sentenza è stata apprezzata dalla collettività locale che, attraverso la stampa, si era opposta fermamente all'opera di Grassi fin dall'inizio della sua realizzazione. Ci vorranno sei milioni di euro per rimuovere il manto di cemento armato che ricopre la cavea, le imponenti murature della scena, la copertura in lamiera zincata sorretta da travi reticolari e per ripristinare lo *status quo ante* dell'opera.

Le ragioni alla base dei de-restauri delle opere realizzate in Sicilia da Franco Minissi

L'utopia della reversibilità ha prodotto altre volte, per le ragioni sopra esposte, una sorta di *damnatio memoriae* verso gli interventi di restauro, in particolare verso quelli di restauro critico, prodotti dalla cultura idealista ma orientati verso quella più moderatamente critico-conservativa. Emblematico in questo senso questo sintetico rapporto su quanto sta avvenendo in questi ultimi anni in Sicilia con la lenta ma inesorabile rimozione di tutti gli interventi di restauro critico realizzati da Franco Minissi nell'ambito del restauro e musealizzazione di siti archeologici. Più avanti tratteremo il de-restauro dell'intervento per le Mura di Capo Soprano a Gela (1980–2002), e quello delle coperture di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo (1985-91), come abbiamo già scritto nella parte seconda della Tesi, anche la copertura del Teatro greco di Eraclea Minoa è stata smontata all'inizio del 2000 e sostituita con una tettoia "provvisoria" in attesa di un progetto o di una soluzione che risolva il problema della conservazione del monumento.

L'unico intervento di musealizzazione di un sito archeologico che si conserva ancora oggi in discrete condizioni, nonostante il quasi completo abbandono del sito da parte della Regione, è quello delle coperture per la Villa romana di Terme Vigliatore in provincia di Messina. La relazione con il contesto paesaggistico, accuratamente considerata da Minissi all'epoca del progetto è oggi irrimediabilmente compromessa: la Villa romana appare attualmente "assediate" dal centro abitato di Terme Vigliatore. Le strutture, realizzate secondo il progetto di Franco

Minissi (1961-1963), si trovano oggi in discreto stato di conservazione e la polvere del tempo, collaborando a schermare ulteriormente la luce già diffusa dai controsoffitti in ondulux, garantisce agli ambienti il necessario *confort* visivo e termoigrometrico. Paradossalmente questo intervento “dimenticato”, come purtroppo lo è anche il sito archeologico che versa in stato di abbandono, rimane l’ultima testimonianza in Sicilia di un intervento di restauro critico, a fronte anche del de-restauro, attualmente in corso, dell’opera museografica realizzata da Minissi presso sito della Villa romana del Casale di Piazza Armerina, che ne era stata il modello progettuale.

I restauri di Minissi, in particolare le coperture della Villa romana del Casale, avevano con il tempo maturato la condizione di Bene Culturale. Per tale avvenuto riconoscimento a loro volta, dovrebbero essere tutelate secondo il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D. L. n. 42 del 22 gennaio 2004) che conferma le leggi precedentemente vigenti. Probabilmente questi de-restauri sono stati una conseguenza del tardivo riconoscimento del valore dell’opera di Minissi. La mancata manutenzione degli interventi realizzati da Franco Minissi nell’ambito del restauro archeologico in Sicilia ha portato al loro disfacimento e alla conseguente dismissione. Tutti siamo colpevoli di negligenza in questo senso poiché se si fosse agito con una regolare manutenzione, che in alcuni casi avrebbe comportato la puntuale sostituzione delle parti ammalorate, questi restauri, frutto della sperimentazione per la conservazione *in situ* e la fruizione, sarebbero ancora in opera.



2007. Lo stato attuale della cavea del teatro greco di Eraclea Minoa con la tettoia “provvisoria” collocata in seguito al de-restauro dell’intervento di Minissi.



2006. Veduta dei ruderi del peristilio della Villa romana di Terme Vigliatore con le coperture di Minissi: sullo sfondo le abitazioni del centro abitato che assediano il sito archeologico.



2006. Veduta interna del *frigidarium* nel complesso termale. Le coperture realizzate da Minissi diffondono la luce proteggendo dagli agenti atmosferici i mosaici pavimentali.

Il de-restauro invece non solo ha cancellato alcune testimonianze della cultura italiana del restauro del XX secolo ma anche i principi su cui essa si fondava, quali distinguibilità, reversibilità, conservazione *in situ*, minimo intervento. Principi alla base della Carta Internazionale del Restauro di Venezia del 1964, testo in cui si decreta per la prima volta la necessità della permanenza della materia autentica del monumento-documento in quanto valore da trasmettere alle generazioni future. In Sicilia, in seguito ai de-restauri delle opere di Minissi, sono state collocate sulle preesistenze archeologiche, ormai spoglie della propria immagine storicizzata, alcune soluzioni protettive “provvisorie” che da oltre dieci anni occultano e arrecano danno all’immagine monumentale poiché non ne consentono la corretta lettura e fruizione.

Non si può dimenticare che il primo atto conservativo consiste nella percezione e nell’esperienza che si ha del monumento e dell’opera d’arte, poiché da essa scaturisce l’interesse collettivo a tutelare, a salvaguardare e a mantenere ciò che riconosciamo come documento materiale avente valore di civiltà.

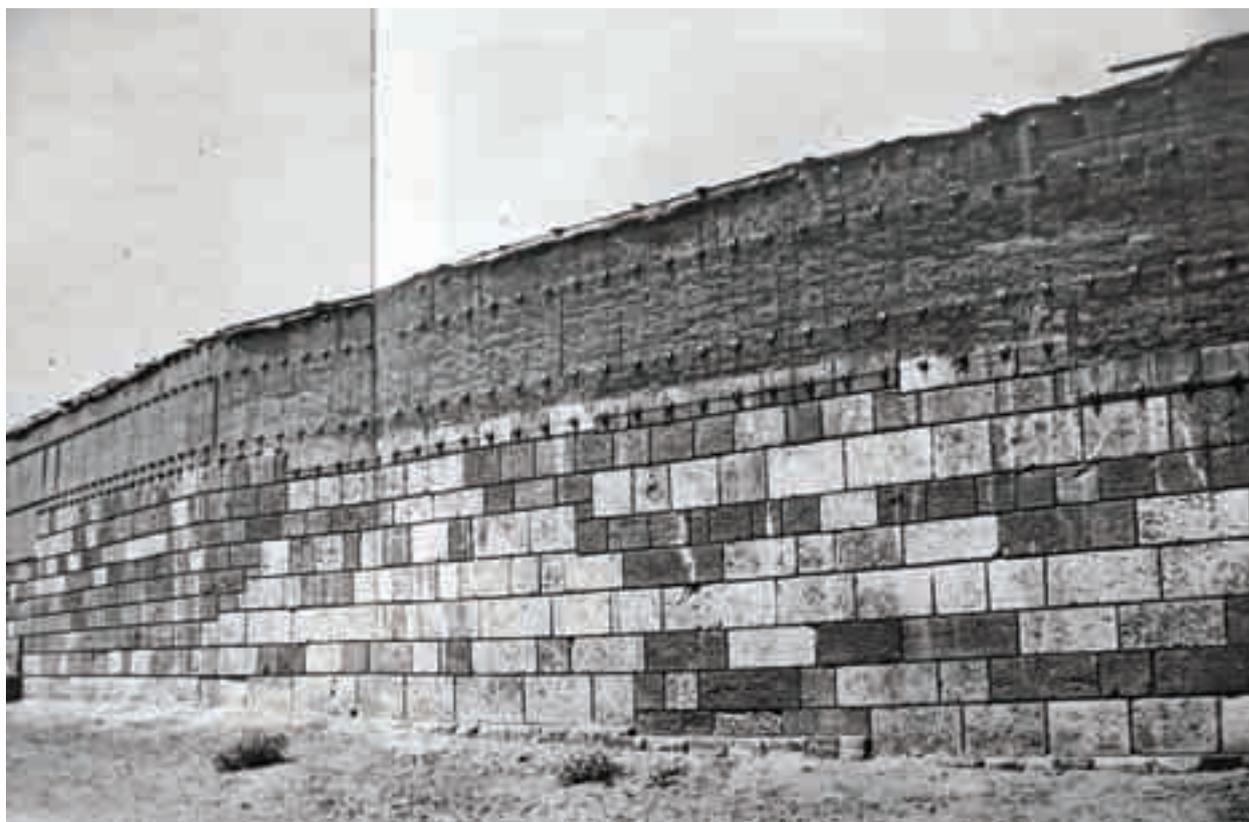
De-restauri e ricostruzioni “corrette” contro la memoria storica del baluardo monumentale delle mura timoleontee di Capo Soprano a Gela

All’inizio degli anni Ottanta, ad opera della Soprintendenza, venne dismessa la tettoia protettiva delle fortificazioni greche di Capo Soprano, realizzata da Minissi in travi reticolari e *ondulux* semitrasparente, poiché danneggiata dal vento. Contemporaneamente si ritenne opportuno chiudere la parte sommitale delle mura in mattoni crudi, appositamente lasciata libera da Minissi per consentire la ventilazione della parte sommitale del paramento murario serrato tra lastre di cristallo temperato, con una sottile cappa di malta di cemento realizzata a doppia pendenza con gocciolatoio e rivestita esternamente con fogli di lamiera zincata. Questo nuovo provvedimento provocò l’arresto della normale circolazione dell’aria e il formarsi di fenomeni di condensazione che crearono le condizioni favorevoli al proliferare di colonizzazioni biologiche e di erbe infestanti. Infatti, a causa degli inevitabili fenomeni di traspirazione ed evaporazione incrementati dai raggi solari diretti del sole sul vetro esterno, in assenza della tettoia, elemento fondamentale del progetto originario, si produssero sulle lastre fenomeni di condensa che favorirono lo svilupparsi di patine biologiche o di organismi vegetali infestanti, tra la superficie delle mura in mattoni crudi e le lastre di cristallo applicate. Inoltre, a causa della mancanza di una tettoia protettiva, la prolungata esposizione ai raggi solari, in tali condizioni microclimatiche, provocò il alcune zone del paramento murario in mattoni crudi, il surriscaldamento e la “cottura” dell’argilla cruda. Venendo meno l’insieme degli elementi che garantivano il funzionamento del sistema protettivo e museografico realizzato nel 1952 da Minissi per la conservazione *in situ* del baluardo monumentale, venne meno la funzione protettiva dell’opera, con il conseguente lento ma inesorabile degrado della materia di cui sono costituiti i mattoni crudi.

John Ruskin suggeriva di prendersi cura delle pietre di cui sono fatti i monumenti come se fossero le “gemme di una corona” e si rammaricava constatando che invece: «*il principio dei tempi moderni consiste nel trascurare prima i monumenti, poi nel restaurarli. Curate i vostri monumenti e non avrete alcun bisogno di restaurare. (...) Qualche foglio messo a tempo debito sul tetto, l’opportuna pulizia da tralci o detriti salveranno dalla rovina muraglie e copertura. Vegliate con occhio vigile, fatelo con tenerezza, rispetto e più di una generazione nascerà e scomparirà all’ombra dei suoi muri. La sua ultima ora infine suonerà: ma che suoni apertamente e francamente e che nessuna sostituzione disonorante o falsa lo privi del dovere del ricordo*»¹³. Ma per le mura di Capo Soprano, com’è possibile constatare, ciò non è mai avvenuto. La struttura di protezione realizzata all’inizio degli anni Cinquanta, è stata di fatto abbandonata al degrado. Solo negli anni Ottanta si è assistito ad un improvviso risveglio di interesse: ma con

il venir meno della “memoria del restauro” ci si era dimenticati del significato e degli scopi dell’intervento di Minissi. Gli anni d’incuria avevano provocato il disintegrarsi della tettoia protettiva in ferro e *ondulux*, per cui si è optato per la sua dismissione, senza considerarne né il ruolo funzionale, né il valore emozionale ormai legato all’immagine storicizzata.

Alla fine del 1994 per rimediare allo stato di degrado in cui versavano le mura timoleontee, la Soprintendenza di Caltanissetta nella persona di Rosalba Panvini, divenuta da pochissimo tempo responsabile dell’area, interpella due consulenti esterni ovvero l’ingegner Dieter Mertens, vice direttore dell’Istituto archeologico germanico e l’architetto Eugenio Galdieri¹⁴. Quest’ultimo, esperto in sistemi costruttivi in terra cruda, redige una diagnosi dello stato di conservazione delle mura riassunta nei rapporti redatti per l’ICCROM durante le missioni eseguite tra il 1994 e il 2000. Nel primo rapporto si sottolinea la necessità di effettuare indagini archeologiche e materiche sullo stato di conservazione del paramento in mattoni crudi previa asportazione dei cristalli. La prima operazione effettuata da Galdieri è stata la rimozione della cappa in cemento armato, in modo da ripristinare la naturale traspirazione dei mattoni. Galdieri sapeva bene che togliendo le lastre si sarebbe persa una enorme quantità di materia dei mattoni crudi ormai polverizzata ma tenuta insieme ancora dalle lastre, ma la decisione della loro rimozione fu imposta dalla Soprintendenza, convinta che ormai cercare di recuperare l’antico impianto museografico sarebbe stato praticamente impossibile¹⁵. Successivamente, in seguito a tali studi e alla predisposizione dell’apposito progetto di restauro, tra il 1996 e il 2000 le lastre di cristallo poste da Minissi vennero lentamente smontate (oggi se ne conserva solo qualche resto in corrispondenza dell’angolo est), vennero estratte le barre di metallo inossidabile e colmati i fori lasciati sul paramento murario¹⁶.



1982. L’architetto Galdieri esegue un sopralluogo presso le mura di Capo Soprano, subito dopo la rimozione della tettoia protettiva. La parte sommitale, com’è possibile constatare, era stata allora coperta per impedire le infiltrazioni, con teli fermati con delle barre metalliche. La foto sopra riportata mostra come a distanza di trent’anni l’intervento museografico di “restauro preventivo” era ancora efficace a garantire la conservazione e la fruizione del baluardo monumentale. Allora sarebbe forse bastato effettuare opere di manutenzione e ripristinare la tettoia protettiva. Tutto ciò che è stato fatto dopo, nel giro di meno di vent’anni ha portato al degrado e alla perdita di parte della materia autentica del documento (foto da E. Galdieri, *Le meraviglie dell’architettura in terra cruda*, Roma 1982).



1955. Veduta d'insieme del lato meridionale delle imponenti fortificazioni greche sulle dune sabbiose del promontorio di Capo Soprano. E' visibile la leggera struttura di copertura ancorata a terra, realizzata da Franco Minissi, su incarico di Cesare Brandi (foto da P. Griffo. 1963).



2008. Veduta del lato sud delle mura. Dopo trenta anni dalla dismissione della tettoia e 10 anni dalla dismissione delle lastre, la sistemazione con la copertura "provvisoria", realizzata durante il cantiere del 1995-2000, rischia di divenire "definitiva", in assenza di una soluzione progettuale valida.

Galdieri, incaricato come consulente tecnico-scientifico per l'intervento di de-restauro, per compensare l'assottigliamento delle mura causato dalla polverizzazione dell'argilla dei mattoni crudi, decide di operare un'integrazione con "tecniche tradizionali" ovvero inserendo dei nuovi paramenti in mattoni di terra cruda che in alcuni tratti dovevano avere anche una funzione contenitiva nei confronti dell'antica fortificazione: *«al fine di ripristinare, nei limiti del possibile, la consistenza e l'aspetto delle mura così com'erano uscite dallo scavo»*¹⁷. Al fine di rendere possibile le operazioni di smontaggio e integrazione con nuovi mattoni crudi presso il sito di Capo Soprano, venne realizzata una copertura provvisoria in pannelli di *ondulux* traslucido chiaro su struttura portante in tubolari metallici.

La sistemazione del baluardo monumentale appare ancora oggi un problema aperto e da tempo si parla di un ulteriore progetto a cura della Soprintendenza di Caltanissetta che dovrebbe dare nuova e definitiva sistemazione al sito archeologico. In attesa di ciò, lo stato del monumento è a dir poco decadente e desolato poiché attualmente giace celato dalla copertura che avrebbe dovuto essere solo provvisoria ma è stata lasciata lì già da quasi dieci anni. *Mutatis mutandis*, la vicenda mostra l'attualità delle parole di Ruskin: non è l'accanimento terapeutico sul monumento, seguito da lunghi periodi di abbandono, ciò che garantisce la sopravvivenza dei monumenti, ma la cura amorevole verso ciò che riconosciamo essere *monumentum* delle civiltà che ci hanno preceduto.

Riflessioni sulla "sostenibilità"/manutenibilità delle coperture della chiesa di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo

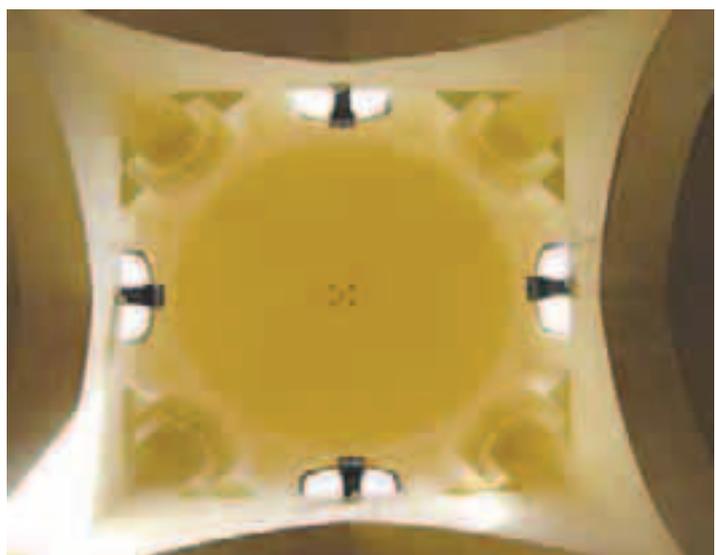
Minissi era consapevole del fatto che il restauro non può essere realmente efficace e duraturo in assenza di manutenzione, sia laddove venga realizzato con materiali effimeri, leggeri, moderni e distinguibili, sia laddove per esso si utilizzino materiali tradizionali. L'unico modo per conservare i nostri monumenti, sarebbe quello di riuscire a definire il restauro come un'operazione di manutenzione senza fine che si ripete regolarmente e in maniera programmata. Sulla scorta dei principi del "restauro preventivo" (Brandi), Minissi è forse uno dei pochi architetti che, avendo ricevuto una formazione specialistica, è consapevole dell'importanza di prevenire il degrado attraverso il controllo delle condizioni ambientali e la manutenzione delle

strutture protettive. Il valore del restauro di San Nicolò Regale consisteva proprio nella sua distanza da arbitrari e falsificanti ripristini formali, ingannevoli nei confronti di una collettività che, riteneva Minissi, va educata al riconoscimento della sostanza autentica del monumento. La possibilità di discernere tra le parti autentiche e le parti integrate viene meno laddove il restauro non sia espressione del proprio tempo. Qualsiasi operazione di tipo tradizionale è in contraddizione con l'esigenza di formazione di memoria collettiva «(...) *due doveri si impongono verso l'architettura nazionale: il primo di rendere storica l'architettura della propria epoca, il secondo di conservare come la più preziosa delle eredità quella dei secoli passati. Quando si segua questa via il ricordo può veramente chiamarsi la sesta lampada dell'architettura*»¹⁸.

Nonostante l'intervento di manutenzione realizzato da Minissi tra il 1973-74, gli atti vandalici e lo scarso utilizzo della chiesa, che rimane spesso inagibile, provocano il deperimento dell'opera di Minissi. La prolungata incapacità di programmare una regolare manutenzione della copertura in ferro e *perspex*, porterà la Soprintendenza BB. CC. e AA di Trapani a optare per il de-restauro alla fine degli anni Ottanta. È opportuno ricordare che le coperture realizzate da Minissi per San Nicolò Regale, erano diventate oggetto di critiche da parte di alcuni storici dell'arte perché creavano uno spazio e una luce, estranei allo stile "originario" dell'architettura normanna. Dunque a causa del mancato riconoscimento del valore di questa moderna copertura in *perspex*, la Soprintendenza ai BB. CC. e AA di Trapani nel 1985 incarica di un ulteriore intervento di restauro della copertura e della chiesa di San Nicolò Regale l'architetto Balsamo la quale, ritenendo discutibili le scelte operate da Minissi, ne decreta la dismissione, poiché: «...*lo spazio interno non sembrava assolutamente lo spazio di un'architettura Arabo-Normanna. L'occhio abbacinato da una luce estranea a questo tipo di manufatti, tralasciava la severità e la misura della geometria, divaricando piuttosto tra le arrugginite commessure di una copertura in perspex trasparente (...) in realtà era possibile, pur volendo superare il giudizio critico sulla scelta progettuale dell'intervento, effettuare delle opere di manutenzione, si trattava comunque di smontare il tutto per poi ricostruirlo*»¹⁹. Come viene riferito si trattava di «*riparare un ammasso di ferraglia e plastica o, ricostruire ancora una volta la copertura della chiesa*»²⁰. La nuova copertura, sebbene realizzata in lamiera recata e rivestimento ad intonaco, riesce nel suo intento di ripristinare le forme delle volte e della cupola, solo suggerite dall'interpretazione critica dell'opera museografica di Minissi.



2007. Stato attuale dell'interno della chiesa. Minissi con il suo restauro suggeriva la forma del monumento, lasciando alla fantasia dell'osservatore la possibilità di maturare una propria "ipotesi critica".



2007. Interno della nuova copertura realizzata con materiali tradizionali e "opachi". Questo intervento di ripristino risulta falsificante nei confronti dell'autenticità del testo monumentale.

All'esterno la cupola ed il tamburo vengono rivestiti con lamiera di rame: «*il progetto tende a sovrapporsi all'ultimo intervento, nel tentativo di recuperare il recuperabile, senza abolire il coraggioso tentativo di ricostruire, seppure indicativamente la copertura, della quale prende la forma; non è opportuno tentare altre vie in questo senso poiché la ricostruzione operata si è ormai consolidata e costituisce un intervento grafico possibile dell'andamento dell'antica copertura*»²¹. Non si rigetta quindi la soluzione formale di Minissi, ma la si stravolge nella sostanza, non comprendendone i fondamenti culturali. Si sente adesso la necessità di sostituire ad una ricostruzione "ipotetica" con materiali effimeri, una ricostruzione definitiva con materiali "opachi". La nuova copertura opaca viene realizzata con fogli di lamiera grecata a cui è stato ancorato un controsoffitto intonacato a raso, al fine di riproporre le forme originarie delle volte sulla navate laterali e della cupola centrale, sia all'interno che all'esterno, dove entrambe sono state rivestite con fogli di rame: «*il progetto tende a sovrapporsi all'ultimo intervento, nel tentativo di recuperare il recuperabile, senza abolire il coraggioso tentativo di ricostruire, seppure indicativamente la copertura, della quale prende la forma; non è opportuno tentare altre vie in questo senso poiché la ricostruzione operata si è ormai consolidata e costituisce un intervento grafico possibile dell'andamento dell'antica copertura*»²². Ma in realtà questa nuova copertura, intendendo ripristinare la spazialità originaria, concretizza e rende definitive, laddove si perda con il tempo la memoria del restauro, delle forme ipotetiche. Rendendo impossibile la distinzione tra ciò che autentico e ciò che è integrato, comporta un'ulteriore offesa alla conservazione del monumento, dove di autentico rimane ben poco, a causa anche delle integrazioni murarie che imitano l'antico. La nuova soluzione inoltre, come evidenzia lo stesso Carbonara, non possiede la rilevanza culturale di quella dismessa: «*l'idea di evitare un ripristino di fantasia, attuato con effettive opere murarie, aveva condotto alla scelta di una soluzione tecnica nuova (...). L'intervento andava letto come un disegno ricostruttivo, un'ideale ricostruzione grafica nello spazio. La sperimentazione di nuove tecniche e moderni materiali, secondo quanto già accennato nella Carta del Restauro del 1932, è in sé un fatto positivo. La maglia metallica descriveva tanto i giunti dei singoli conci che le linee fondamentali per la lettura della riproposta spazialità interna, con un interesse volto, si potrebbe dire parafrasando Paul Philippot, a ristabilire più la rappresentazione che la struttura dell'immagine*»²³.

Cronistoria sintetica degli eventi recenti che hanno interessato la Villa romana del Casale

La conoscenza degli eventi degli ultimi anni permette una riflessione sul futuro del monumento archeologico e dell'intervento di conservazione e musealizzazione progettato da più di cinquant'anni che ancora oggi, malgrado il tempo trascorso e le manomissioni subite, lo protegge e ne consente la fruizione: se ne riporta dunque una breve sintesi cronologica, rimandando al sito Internet (www.unipa.it/monumentodocumento/villadelcasale/page35.html) per una documentazione completa sull'argomento. Nel 1991 una violenta alluvione, aggravata da un precedente disboscamento della collina sovrastante il sito archeologico, seppellisce i preziosi mosaici sotto uno spesso strato di fango; successivamente tra il 1995 ed il 1999 si verificano ripetuti atti vandalici ad opera di ignoti, ai danni dei mosaici e degli affreschi. Probabilmente già allora ci si rendeva conto della necessità di un programma di gestione del sito²⁴ finalizzato alla manutenzione dei mosaici ma anche della loro copertura che, malgrado tutto, da mezzo secolo continua a consentirne la visione e la fruizione al pubblico. Intanto nel 1997 l'Unesco inserisce il Sito archeologico della Villa del Casale di Piazza Armerina nella *World Heritage List*, ponendo sotto tutela il complesso monumentale archeologico e la sua musealizzazione.

Negli anni successivi, l'incuria, la mancata manutenzione o l'errata gestione del sito del Casale, hanno fatto sì che il programma museografico di Minissi subisse continue manomissioni. I materiali moderni, utilizzati in via sperimentale per la prima volta nel campo della protezione

di un Bene archeologico, per costruire ideali *sovrastutture, il più possibile differenziate, atte a preservare i resti del monumento dagli agenti atmosferici, prescindendo da intenti ricostruttivi di forme, volumi e spazi*²⁵, con il loro portato culturale, vengono ripetutamente corrotti, manipolati e stravolti. Infine a partire dal 2003, periodo in cui si apprende che vi è la possibilità di accedere ai fondi POR 200-2006 stanziati dalla Comunità Europea, iniziano le incursioni notturne presso il sito del Casale da parte di Vittorio Sgarbi. La Direzione del sito archeologico procede alla dismissione di tutti i controsoffitti, fondamentali per creare la necessaria camera d'aria e garantire il controllo termo igrometrico, oggi ammassati a ridosso di un magazzino di servizio. Questa operazione ha fortemente compromesso la funzionalità delle coperture di Minissi perché i soffitti, creando la necessaria camera d'aria e filtrando i raggi UV dannosi per i mosaici, consentivano il controllo termo-igrometrico degli ambienti e diffondevano la luce naturale, occultando anche alla vista le strutture metalliche della copertura, che invece oggi interferiscono con la visione dei mosaici proiettando la loro ombra sulle pavimentazioni. Tra le tante operazioni stravolgenti ricordiamo inoltre la sostituzione degli elementi illuminanti con fari prodotti in serie, estranei alla logica dell'intervento poiché posizionati senza alcun criterio museografico, oltre al recente adeguamento alle normative impiantistiche, che ha introdotto una serie di cavi, raramente dissimulati, che vengono fatti passare all'interno dei canali di gronda esterni o interrati, già predisposti da Minissi per lo smaltimento delle acque. Nel frattempo, alle sostituzioni e alle aggiunte peggiorative, si aggiunge un generale stato di degrado e incuria, al punto che è impossibile non notare l'alterazione della consistenza fisica ed il degrado delle strutture di protezione e copertura, le quali si presentano in più parti interessate da fenomeni di ossidazione che, a causa dei differenti coefficienti di dilatazione termica, provocano la rottura delle lastre di vetro e quindi favoriscono le infiltrazioni.

Nel 2003 vengono destinati alla Villa del Casale 18.277.000 di Euro per il progetto di *“restauro e valorizzazione del Sito”*, i cui lavori avrebbero dovuto essere ultimati nel 2007. Il progetto viene affidato dall'Assessore ai Beni Culturali ed Ambientali della Regione Siciliana all'Arch. Guido Meli, Direttore del Centro Regionale per la Progettazione ed il Restauro di Palermo. Viene progettato il restauro dei mosaici e degli affreschi e la sostituzione delle coperture al fine di migliorare le condizioni microclimatiche interne. Viene dunque prevista la dismissione integrale delle strutture di protezione esistenti. Fra il 2004 ed il 2006 vengono elaborati altri progetti, nell'ambito di una vicenda che vede conflitti di competenza tra Vittorio Sgarbi (nominato dall'Assessore regionale BB. CC. AA. prima Coordinatore Generale, poi Alto Commissario per la Villa romana di Piazza Armerina) e alcuni uffici regionali. Questi progetti vengono resi pubblici nel Convegno *“Il progetto di architettura nelle aree archeologiche: la conservazione, la tutela e la valorizzazione della Villa romana di Piazza Armerina”*, organizzato dall'Istituto Nazionale di Architettura l'11 Dicembre 2004. In quella occasione da più parti si sostiene la necessità di bandire un concorso di progettazione. Il 13 luglio 2006 viene approvato il progetto definitivo di Guido Meli dalla Commissione Regionale LL. PP., che era stato presentato al Salone del Restauro di Ferrara. Il 5 Agosto 2006 viene pubblicato il Bando per la gara d'appalto dei lavori, che verranno poi aggiudicati nel mese di novembre con un ribasso del 38,8% pari a 5 milioni di Euro. Oggi dunque la dismissione delle coperture realizzate da Franco Minissi, ispirate da Cesare Brandi, sembra inevitabile, malgrado le innumerevoli iniziative che sono state promosse non solo in ambito accademico: tra queste ricordiamo la mostra *“Contro l'oblio del restauro critico. Rapporto sull'opera di Franco Minissi nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia”* svoltasi presso la sede del Ministero per i beni e le Attività Culturali nel giugno del 2006 a Roma, in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita di Cesare Brandi. In difesa dell'opera museografica di Minissi a Piazza Armerina si sono mossi tutti coloro che, riconoscendone l'alto valore culturale, ne propongono la conservazione ed il restauro mediante gli indispensabili aggiornamenti tecnologici e procedendo alla manutenzione delle strutture con tecniche e materiali innovativi.



2004. Foto aerea del complesso archeologico della Villa romana del Casale: laddove il monumento non è più solo la villa romana ma anche l'opera di Franco Minissi che, oltre ad avere ormai maturato la condizione di Bene Culturale, è stata anche riconosciuta come manifesto del restauro critico in ambito archeologico.

Il riconoscimento dei valori e dei significati insiti nell'opera di Cesare Brandi e Franco Minissi

Già al momento della loro realizzazione nel 1958 le coperture della Villa del Casale vennero ritenute esemplari non solo da Brandi ma anche dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti. Il riconoscimento del valore di tale soluzione avviene anche all'estero e permane nel tempo. Nel 1988 Hartwig Schmidt, studioso esperto in sistemi di copertura e fruizione di siti archeologici, scrive a proposito delle coperture della Villa romana del Casale: *«il più importante e probabilmente il più bell'esempio di copertura trasparente costruita a protezione di un sito archeologico (...); l'architettura di questa ricostruzione è grande perché non ricostruisce i volumi degli ambienti ma li modella soltanto in modo che il nuovo sia chiaramente individuabile (...) il relativo tetto intelligente, costituito da acciaio e da vetro, consente l'esperienza non solo dei mosaici magnifici ma anche della rovina»*²⁶. Il valore dell'opera viene riconosciuto oggi dal presidente dell'ICOMOS, Michael Petzet: *«un'architettura trasparente in acciaio e vetro che ha valorizzato l'aura specifica del sito e ha protetto i reperti contro le intemperie con provvedimenti appropriati per la protezione contro i raggi solari e la ventilazione»*²⁷ e dal direttore dell'ICCROM, Mounir Bouchenaki *«negli anni in cui si ponevano questioni da parte degli archeologi (...) se conservare i mosaici in situ o continuare con la pratica del distacco per esporre i mosaici nei musei, le*



1988. Le coperture realizzate da Minissi per la Villa del Casale vengono considerate un esempio "rivoluzionario" da Hartwig Schmidt, esperto del settore e per questo scelte come copertina del suo libro. Volume considerato come una sorta di trattato in materia di coperture dei siti archeologici (foto da H. Schmidt, *op. cit.*, 1988).

coperture del Casale hanno dato una risposta»²⁸.

Attualmente sull'opera di Brandi-Minissi incombe il pericolo di un milionario progetto che intende "correggere" il precedente restauro «*alludendo alla massa e alla geometria della struttura architettonica originaria*»²⁹. Tuttavia la lettura critica a posteriori degli eventi storici farà sì che degli scempi perpetuati ai danni dei monumenti e del paesaggio rimanga testimonianza imperitura. Non tutto viene dimenticato, non tutto si perde nell'oblio: ci sono casi che divengono emblematici come avvenne per la distruzione della Villa Deliella di Ernesto Basile durante gli anni del sacco di Palermo. Tale distruzione venne descritta da Bruno Zevi come atto vandalico e di prepotenza da parte di coloro che si arrogavano la proprietà di un bene e quindi il diritto di distruggerlo, pur essendone stato riconosciuto il valore non solo dalla legge ma anche dal contesto sociale³⁰.

La moratoria contro i restauri proposta da Carlo Ginzburg e Salvatore Settis³¹ sembra quindi legittima, soprattutto per i casi in cui l'intervento diventa un accanimento terapeutico su opere di grande interesse mediatico piuttosto che un'attività finalizzata a conservare e tramandare alle generazioni future testimonianze materiali autentiche. Chi opera nel settore dei Beni Culturali non può prescindere dall'etica della responsabilità che deve fondarsi su presupposti culturalmente validi e condivisi, senza nascondersi dietro un'asettica scientificità. Sebbene oggi viviamo in quella che può definirsi "l'età della tecnica"³², non è moralmente accettabile l'azzeramento dei valori codificati nelle epoche precedenti. I fondamenti teorici e culturali, raccolti nelle Carte del Restauro, devono sempre guidare le procedure e le metodiche d'intervento, dalla fase di progetto alla prassi di cantiere. Ogni restauro è il prodotto della propria epoca: noi viviamo un momento storico in cui l'essenza delle cose soccombe di fronte all'apparenza. La nostra società consumistica sembra non tollerare alcun segno del tempo e, purtroppo anche nell'ambito degli interventi sulle preesistenze, sembra preferire il "ritorno all'antico splendore" piuttosto che la conservazione dei segni del tempo stratificati sul monumento. Contro l'etica della conservazione si sente l'esigenza di fare il *lifting* a opere che dovrebbero invece essere *monumentum* della storia, opere su cui costruiamo la nostra identità. Nel progressivo azzeramento di teorie, valori ed istanze culturali, il restauro diventa un evento mediatico che, per ottenere un tornaconto economico a fronte del denaro investito dagli *sponsor*, deve essere sensazionale per poter destare l'interesse collettivo. La dimensione etica dell'intervento conservativo viene offuscata da questo sensazionalismo. Mentre i restauri esemplari, a cui noi oggi facciamo ancora riferimento, sono quelli che sono stati realizzati "in economia", lasciando alla cultura e alle capacità del restauratore la possibilità di sperimentare soluzioni minime, distinguibili, compatibili con la materia e la struttura della preesistenza e, quanto più possibile, reversibili³³.

I fondamenti teorici e culturali dell'opera di Franco Minissi

Di fronte allo scivolamento morale e culturale contemporaneo dobbiamo chiederci qual è la nostra visione attuale della storia e soprattutto delle opere d'arte e dei monumenti del passato. Il restauro è frutto del rapporto tra uomo ed opere d'arte o meglio del modo in cui gli uomini del tempo sentono, valutano ed operano nei confronti delle opere del passato, per questo deve essere attività etica. Un'attività responsabile della conservazione del patrimonio culturale, in cui riconosciamo in prima istanza il valore di autenticità materiale ed a cui facciamo riferimento per scrivere la nostra storia in quanto testimonianza su cui si fonda la nostra memoria collettiva.

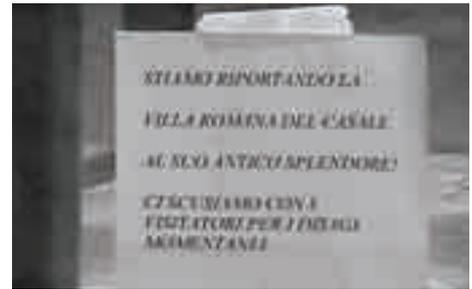
Al "valore di novità" che sembra caratterizzare la volontà d'arte (*Kunstwollen*) della nostra società, con il suo desiderio del "ritorno all'antico splendore", dobbiamo opporre il "valore di antichità" che decreta la conservazione della materia autentica insieme con la patina del tempo. I monumenti storico-artistici ci appartengono solo in via transitoria, noi ne siamo solo temporanei usufruttuari, poiché «*i morti hanno ancora dei diritti su di essi e noi non abbiamo il*

diritto di distruggere la loro fatica. Quello che noi stessi innalziamo siamo liberi di abbattere, ma quello che gli altri uomini hanno compiuto al prezzo del loro vigore, ricchezza e vita è loro. I loro diritti non si estinguono con la morte e si trasmettono a tutti i loro successori»³⁴. Nessuno ha il diritto di distruggere i Beni Culturali in quanto patrimonio dell'umanità, laddove tale distruzione viene mistificata come "ritorno all'antico splendore".

Nelle linee guida per il "Recupero e conservazione della Villa romana del Casale di Piazza Armerina" redatte dall'Alto Commissario Sgarbi, su cui si fondano gli elaborati di progetto, si legge che «*la programmazione degli interventi non può che rispondere a un dovere di memoria*»³⁵. Ma la memoria coinvolge direttamente la questione della natura del tempo, implica il riconoscimento del valore del tempo trascorso e del passato come oggetto interno della memoria, colto isolatamente come transito già compiuto, come decorso completo e incapace di prolungare la sua azione. Un atto di ripristino (volumetrico, tipologico, filologico) non può mai rispondere a un dovere di memoria, né di conservazione o di tutela, poiché si attua annullando il tempo trascorso e dunque offendendo la memoria con un atto di falsificazione. È evidente che i concetti di passato e memoria derivano da una determinata concezione del tempo, in cui il passato è il fenomeno ed il presente è l'atto che vi si correla, un atto che non deve alterare quel passato di cui la memoria è testimone, approdando alla falsa descrizione della cosa distrutta.

Quando si progetta il «*rifacimento della copertura attuale*»³⁶ non si risponde ad un dovere di memoria. Ciò che va riconosciuto come monumento-documento non sono solo i mosaici o la preesistenza romana ma allo stesso tempo l'opera museografica e didascalica realizzata da Minissi e Brandi, che esiste come idea e come soluzione etica ed esemplare. La protezione dei piani pavimentali, che torna ad essere una necessità in seguito alla manomissione dell'opera di Brandi-Minissi, non può giustificare la distruzione di un monumento-documento di tale valore culturale. Ne avrebbe giustificato invece una revisione ed un aggiornamento tecnologico, in seguito comunque all'espletamento di un concorso finalizzato a garantire la qualità del risultato.

Erroneamente si pensa che la memoria riguardi il passato, senza considerare che l'uso che noi facciamo di essa nel presente avrà inevitabilmente conseguenze nel futuro. Se tutti gli interventi che appartengono alla dimensione etica del restauro venissero cancellati per far posto ad antistorici ripristini correttivi, a cosa si dovrebbe far riferimento per insegnare la via da seguire nel solco della tradizione della cultura della conservazione? In primo luogo la prevenzione e la manutenzione e poi il restauro, agiscono contro la potenza corruttrice e distruttrice del tempo, senza cancellare o falsificare le tracce dello scorrere del tempo. Il ricordo e la memoria, privati delle testimonianze materiali, si riducono ad un'immagine che nel tempo si deforma, impallidisce, scompare.



2006-2008. Immagini dell'attuale cantiere di restauro dei mosaici e delle coperture della Villa romana del Casale di Piazza Armerina. Nell'ambiente absidato della Basilica si sta restaurando il pavimento in *opus sectile* mediante la composizione di frammenti di marmo erratici trovati nel sito e finora conservati nei magazzini del museo archeologico di Piazza Armerina. A sinistra in alto la foto documenta lo stato di conservazione della Basilica del 13 dicembre 2006; in basso una foto del 21 febbraio 2008. Si nota una sensibile riduzione degli avvallamenti del piano pavimentale. A destra immagini che illustrano le fasi della composizione dei frammenti marmorei del pavimento della Basilica.

NOTE

-
- ¹ S. Casiello, *Problemi di conservazione e restauro nei primi decenni dell'Ottocento a Roma*, in S. Casiello (a cura di), *Restauro tra metamorfosi e teorie*, Napoli 1992, pp. 7-64.
- ² G. Valadier, *Raccolta di varie fabbriche ideate ed eseguite da Giuseppe Valadier*, Roma 1833.
- ³ S. Casiello, *op. cit.*, p. 24.
- ⁴ A. C. Quatremere de Quincy, *Dizionario storico di architettura: contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte*, Parigi 1832, (ed. it) Mantova 1844.
- ⁵ M. G. Filatici, F. Giovanetti, F. Mallouchou-Tufano, E. Pallottino, *I restauri dell'Acropoli di Atene (1975-2003)*, Quaderni ARCo, Associazione per il Recupero del Costruito, Roma 2004.
- ⁶ S. Gizzi, M. M. Segarra Lagunes, *De-restauri archeologici*, in G. Biscontin, G. Driussi, (a cura di), *Dal sito archeologico all'archeologia del costruito*, Atti del Convegno di Bressanone, n. 12, Padova 1996, pp. 625-634.
- ⁷ In questo senso sono stati effettuati degli studi sulle inesattezze dei restauri eseguiti da R. Vighi, I. Gismondi e da S. Aurigemma nel rimontaggio del Canopo a Villa Adriana. Cfr. M. Lolli Ghetti, *Conservazione e riproposizione. Villa Adriana – Due esempi*, in M. M. Segarra Lagunes (a cura di), *La reintegrazione nel restauro dell'antico. La protezione del patrimonio dal rischio sismico*, Atti del Seminario di Studi, Paestum 11-12 aprile 1997, Roma 1998, pp. 141-154.
- ⁸ R. Bonelli, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, p. 56.
- ⁹ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 34.
- ¹⁰ Ivi, p. 43.
- ¹¹ G. Carbonara, *Architettura e restauro oggi a confronto*, in "Palladio", n. 35, gennaio-giugno 2005, p. 120.
- ¹² «1) Que se levanten y retiren las placas de mármol que se superponen a la anterior piedra de la cávea del Teatro Romano de Sagunto; 2) Que se proceda al derribo del muro de cierre de la escena hasta la cota de +1,20 m; 3) La responsabilidad del cumplimiento de la Sentencia corresponde a la Generalidad Valenciana, a través de la Conselleria de Cultura; 4) El plazo máximo de cumplimiento es de seis meses a partir de la notificación de la presente resolución», Sentenza del Tribunale Supremo al ricorso in Cassazione del 4 dicembre 2007.
- ¹³ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849.
- ¹⁴ E. Galdieri, *Le mura di Gela. Diagnosi dei degradi e strategia conservativa delle parti in crudo nelle mura greche di Gela*, in "Ambiente costruito", aprile-giugno 1997, pp. 40-42.
- ¹⁵ E. Galdieri, *2° Rapporto sulle mura greche di Capo Soprano, Gela (CL)*, 11-13.10.1995, "Rapporto ICCROM", missione Italia 1995/1.
- ¹⁶ Secondo il rapporto di Eugenio Galdieri del 1997, lo scarto tra il diametro dei carotaggi (5 cm) e quello delle barre inossidabili (3 cm) farà sì che queste con il tempo si incurvino a causa del peso portato dalle lastre stesse che ricordiamo erano spesse 10 mm: con la rimozione delle lastre si perde naturalmente gran parte della terra argillosa costituente gli antichi mattoni che si era disgregata sotto i cristalli. Egli, a causa dell'assottigliamento delle mura in alcuni punti da 2,70 mt a 90 cm, deciderà di "rinforzare" il paramento murario con mattoni di nuova fabbricazione.
- ¹⁷ E. Galdieri, *Rapporto n. 9/27*, Missione Italia 2000.
- ¹⁸ J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Londra 1849.
- ¹⁹ M. Balsamo, *Relazione al Progetto*, Palermo 1985.
- ²⁰ V. De Pasquale, *Il tempietto di San Nicolò Regale*, Mazara del Vallo 1992.
- ²¹ M. Balsamo, *op. cit.*, p. 14.
- ²² M. Balsamo, *Lo spazio pubblico dei centri minori: progetti per la città*, Palermo 1997.
- ²³ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Roma 1976, p. 209.
- ²⁴ Solo di recente la Regione, su richiesta dell'Unesco, ha commissionato ad un gruppo di professionisti dello IUAV di Venezia la realizzazione del "Piano di gestione del sito archeologico" che verrà presentato a Piazza Armerina nel mese di Gennaio.
- ²⁵ F. Minissi, *op. cit.*, p. 54.
- ²⁶ H. Schmidt, *Schutz bauten*, Stuttgart 1988, pp. 101-105.
- ²⁷ Cfr. http://www.unipa.it/monumentodocumento/villadelcasale/icomos/icomos_boccia_sgarbi.html
- ²⁸ M. Bouchenaki, *Introduzione*, in G. Meli (a cura di), *op. cit.*, pp. 13-14.
- ²⁹ V. Sgarbi, *op. cit.*, p. 139.
- ³⁰ B. Zevi, *I banditi contro Ernesto Basile*, in B. Zevi, *Cronache di architettura*, Bari 1971, vol. IV, pp. 450-453.
- ³¹ C. Ginzburg, S. Settis, *Restauri, i rischi delle terapie estreme*, in "La Repubblica", 3 ottobre 2007, p. 41.
- ³² U. Galimberti, *Psiche e tecnè. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano 1999, p. 462.
- ³³ F. Tomaselli, *L'Istituzione del servizio di tutela monumentale in Sicilia ed i restauri del tempio di Segesta tra il 1778 ed il 1865*, in "Storia e architettura", anno VIII, 1985, pp. 149-170.
- ³⁴ J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, (ed. it.) Milano 1982.
- ³⁵ V. Sgarbi, *Linee guida per la progettazione*, in G. Meli (a cura di), *Recupero e conservazione della Villa romana del Casale di Piazza Armerina*, Palermo 2007, pp. 137-139.

³⁶ V. Sgarbi, *op. cit.*, p. 137.

Riflessioni conclusive

Scrivere delle conclusioni per un ricerca è un compito arduo, soprattutto nel caso in cui essa, mentre consente di dare delle risposte a quesiti ed obiettivi che ci era posti all'inizio, genera allo stesso tempo altri possibili filoni di ricerca e approfondimento. Infatti se è vero che la ricerca si alimenta da sé e che il vero limite è il venir meno della curiosità per l'argomento o in generale per la voglia di conoscenza, possiamo dire che essa non ha fine. È opportuno allora limitare gli esiti dello studio al contributo che ciascuno può dare, lasciando ad altri, a loro volta stimolati dai nostri spunti e riflessioni, la possibilità di continuare apportando ulteriori contributi ai temi affrontati.

Che senso ha per noi studiare le opere di restauro e musealizzazione di Franco Minissi proprio mentre si continua a lavorare alla loro dismissione e, mentre si assiste all'oblio delle conquiste della cultura del cosiddetto "restauro critico" per cui proprio la Sicilia fu terra di sperimentazioni soprattutto nell'ambito del restauro archeologico e della museografia? Una possibile risposta è la volontà di affermare il valore della memoria, ovvero la volontà che l'insegnamento/lezione di uno dei più importanti interpreti di questa corrente culturale non venga dimenticata e che piuttosto sia riconosciuto a Minissi il giusto merito che storiograficamente gli è spesso stato negato sottovalutando il valore delle sue opere. Opere la cui modernità non era determinata dalla volontà di seguire la moda dell'"architettura moderna", ma era solo una modalità espressiva per rendere il proprio lavoro autenticamente frutto della propria epoca. E per quanto riguarda materiali e forme, essi erano legati tanto meno di quanto si pensi all'estetica, quanto più si impegnavano a tradurre in pratica i criteri e le strutture che dovevano essere funzionali alla fruizione e conservazione dei manufatti antichi.

Non so poi se possiamo considerare un errore il fatto di utilizzare materiali poco durevoli e quindi paradossalmente, nel tentare di realizzare l'ideale della reversibilità, essere consapevole che, in assenza di amorevole manutenzione, alcune opere di restauro realizzate in ambito archeologico avrebbero dovuto con il tempo essere dismesse o sostituite.

Facendo confluire nella sua opera e nei suoi scritti le diverse teorie o presupposti culturali o conoscenze storiche, scientifiche, filosofiche, di tutti quei personaggi che hanno determinato la cultura del restauro del Novecento, Minissi si pone come mediatore delle differenze e riesce a concretizzare e demitizzare alcuni postulati teorici che altrimenti nessuno avrebbe compreso perché sarebbero rimasti solo sulla carta.

Proprio nel contesto della cultura del restauro, ritengo necessario chiarire un equivoco di fondo, determinato dalla storiografia che per propria vocazione è incline a ridurre la complessità degli eventi e dell'attività dei protagonisti della storia del restauro, tentando di classificarli secondo alcune categorie prestabilite. Ciò a proposito del termine "restauro critico" attribuito alle opere di Minissi, termine passibile di equivoci proprio a causa della vastità delle tematiche che vengono interessate, che spaziano dal monumento all'ambiente urbano.

Si è detto in altre occasioni che Minissi, con la sua opera sperimentale e allo stesso tempo moderna e discreta, rappresenta forse il più autentico interprete della istanza della cultura del cosiddetto "restauro critico". Quindi è doveroso chiarire questa affermazione: se ancora è opportuno oggi ridurre la varietà della cultura che ha attraversato il XX secolo alla definizione data da Renato Bonelli che postula l'identità, nel restauro, di critica e di creatività, allora siamo costretti ad affermare che Minissi condivide questa idea di "restauro critico". Le prove di questa affermazione, come abbiamo già detto, sono molteplici a partire dal fatto che Bonelli è in netto contrasto con Roberto Pane e con la Carta di Venezia, poiché Pane contesta la definizione della voce "restauro architettonico" del Bonelli inserita nell'Enciclopedia Universale dell'Arte nel 1963. Voce in cui Bonelli, anche in contrasto con Cesare Brandi, attribuisce una netta prevalenza all'istanza estetica, legittimando quindi l'atto creativo anche a discapito dell'istanza storica che

agisce in difesa della materia autentica e dei segni stratificati su di essa in quanto testimonianza del fare dell'uomo.

D'altra parte se consideriamo le opere di Minissi dal punto di vista storiografico, basando le nostre affermazioni su quanto è stato appreso nel corso della ricerca di dottorato, senza tentare di ridurre la complessità del personaggio e delle sue molteplici esperienze o tacendo della sua maturazione nel corso della sua attività e dei suoi scritti, allora non possiamo che definirlo come architetto formatosi nel solco della moderna cultura italiana del restauro. Quella cultura "stratificata" che si sviluppa nel corso di alcuni decenni e da cui nasce la nostra attuale sensibilità e coscienza per la conservazione della materia antica e del contesto a cui essa appartiene.

Allora constatiamo che Minissi quindi non solo si fa interprete delle istanze culturali di allora ma diviene colui che traduce in realizzazioni concrete le conquiste teoriche e metodologiche di studiosi come Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Carlo Ludovico Ragghianti, Guglielmo De Angelis d'Ossat, e in seguito anche di Paul Philippot (che intende il restauro solo come "ipotesi e interpretazione critica") e Roberto Pane, il cui pensiero segna gli scritti, le opere ed i progetti della maturità di Minissi incentrate sul tema dei Centri Storici.

Con la sua multiforme e variegata attività Franco Minissi risponde anche all'annoso dilemma sul rapporto antico nuovo sgombrando il campo da ogni possibile ipocrisia. Nel rispetto dell'autenticità egli è contrario ad ogni pretestuoso "ambientamento", proponendo invece la salvaguardia del palinsesto stratificato, seppure "criticamente interpretato", al fine di consentirne la lettura (conoscenza e comprensione dei significati), la fruizione, la conservazione. Egli agisce sull'antico mediante l'aggiunta del "nuovo" compatibile, in modo da contribuire a mantenere in vita il patrimonio storico architettonico riconoscendogli al limite un uso anche solo culturale come "museo fuori dal museo". La sua vasta e organica esperienza progettuale si è svolta attraverso la realizzazione di soluzioni inedite a protezione di opere archeologiche monumentali, utilizzando materiali e tecnologie moderne, come afferma Dezzi Bardeschi: «*attraverso la ricerca progettuale, di grande pulizia e modernità, l'architettura contemporanea entrava di pieno diritto nelle opere di restauro e, attraverso il pieno sostegno che incontrava da parte del proprio committente (il Ministero della Pubblica Istruzione) e in particolare la sua Direzione Generale, allora ottimamente diretta da Guglielmo De Angelis d'Ossat, il contributo dell'architettura contemporanea trovava una prima legittimazione ufficiale accanto alle preziose testimonianze materiali dell'antichità*»¹.

In ambito archeologico Minissi ha lasciato un insegnamento che ancora oggi viene preso ad esempio proprio per consentire la conservazione e la fruizione *in situ* di manufatti e apparati decorativi storico-artistici mediante l'inserimento di elementi minimi, moderni, distinguibili reversibili, sulla base di un progetto culturalmente fondato. Progetto di restauro che intenda l'antico come presenza ancora viva e con un attivo ruolo didascalico ed educativo nei confronti della società. Con le sue opere egli ha promosso l'identità tra musealizzazione e Conservazione attiva come strumento di educazione permanente della società, poiché è proprio la collettività che, conoscendo e quindi amando i monumenti-documenti, realizza la tutela intesa come presidio di rigorosa salvaguardia diretta dei valori documentari e materiali.

L'opera di Minissi testimonia concretamente l'identità tra restauro e architettura e tra architettura e restauro in quanto, come affermava Brandi, il critico, lo storico, l'archeologo e l'architetto sono alleati per la conservazione e lo sono ancor di più in ambito museografico ovvero di "restauro preventivo", laddove viene determinato lo spazio e l'ambiente in cui vive e si conserva l'opera d'arte o i monumenti storici e paesaggistici. Minissi dimostra che la "modernità" consiste nello stabilire un forte legame con il contesto, quando con interventi discreti collega tra di loro e consente l'uso dei vari episodi monumentali. La creatività fine a se stessa, il gesto architettonico forte, prevaricante e gratuito, altera il contesto storico e tradisce

quell'istanza psicologica che coloro che si occupano di restauro hanno il dovere di comprendere e tutelare. La qualità del progetto di restauro architettonico deriva invece dal rispetto della memoria dei luoghi, per cui il restauro degli antichi edifici non può essere utilizzato come occasione per esercizi di architettura moderna.

Carbonara, ragionando sulle modalità del linguaggio architettonico nell'ambito delle riflessioni sul tema del rapporto antico nuovo, colloca l'opera di Minissi, e in particolare le coperture della Villa romana del Casale di Piazza Armerina nella categoria "filologia progettuale/coestensione" laddove: *«il palinsesto storico diviene guida del moderno progetto che si co-estende, quasi come un apparato di note, non privo tuttavia d'un proprio valore poetico, sul testo antico»*². Lo stesso Carbonara colloca altri interventi, quali l'involucro protettivo per il Teatro greco di Eraclea Minoa e la copertura della chiesa di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo, nella categoria "reintegrazione dell'immagine/accompagnamento conservativo" in quanto ritiene che, nel solco della ricerca sulla modernità, questi interventi: *«seguono la linea della vera fusione "diacritica" o, se si vuole, della notazione autenticamente filologica, con implicazioni anche museografiche e d'intelligente inventiva tecnologica, in intima fusione ma senza confusione storica, fra nuovo e vecchio. Sono vera espressione d'un concetto "critico-conservativo" del restauro inteso nella pienezza delle sue valenze scientifiche, espressive e comunicative»*³.

Le opere di Minissi rimangono vere pietre miliari nel campo della sperimentazione per il restauro e la conservazione in situ delle preesistenze archeologiche e monumentali ma anche nel campo dell'architettura moderna sulle preesistenze antiche come dimostra il fatto che vengono sempre citate e prese a riferimento nonostante molte di esse non esistano più. Il riconoscimento del loro valore è forse arrivato troppo tardi, specie in Sicilia dove si è preferito prima assistere al lento disfacimento di opere che richiedevano un impegno manutentivo che non appartiene nemmeno oggi alla cultura dell'Isola.

L'opera di Minissi, per quello che rimane, dovrebbe essere oggetto di tutela secondo quanto stabilito dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio in quanto riconosciuta oggi monumento-documento, al pari delle preesistenze storico artistiche e ambientali che mirava a proteggere e /o musealizzate. Riteniamo che il migliore omaggio concreto che possiamo fare a Minissi è l'impegno a conservarne l'opera e a diffondere le sue esperienze e i suoi scritti, trasmettendone l'eredità alle generazioni future.

NOTE

¹ M. Dezzi Bardeschi, *Da Agrigento a Piazza Armerina: Franco Minissi o della Modernità (a rischio)*, in "L'architettura Cronache e Storia", n. 588, ottobre 2004, pp. 744-746.

² G. Carbonara, *Architettura e restauro oggi a confronto*, in "Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro", n. 35, gennaio-giugno 2005, pp. 99-128.

³ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIE

SUL TEMA DELLA CRITICA D'ARTE, DEL MUSEO, DELLA MUSEOGRAFIA E DELLA MUSEALIZZAZIONE

- AA. VV., *I musei archeologici*, Atti del Convegno dell'Associazione Nazionale dei musei italiani, Roma 5-6 maggio 1969.
- AHRENS W., *Controle et réglage de la temperature et de l'umidité dans les musees*, in "Mouseion", 1934.
- ALBINI FRANCO, *Funzione e architettura del museo*, in "la Biennale", VIII, 1958.
- ALOI ROBERTO, *Musei, architettura - tecnica*, Milano 1965.
- ARGAN GIULIO CARLO., CALZECCHI ONESTI C., LONGHI R., PACCHIONI G., BESTINI COLOSSO A., LAZZARI M., *Il Convegno dei Soprintendenti*, in "Le Arti", II, 1938, pp. 133-169.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Il museo come scuola*, in "Comunità", n. 3, 1949, pp. 64-66.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Arte, Artigianato, Industria*, in "Comunità", n. 5, 1950, pp. 60-62.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Exposition itinerante set educatives dans le musee d'Italie*, in "Museum", 1950, pp. 286-288.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Renouveau des musees in Italie*, in "Museum", 1952, pp. 160-164.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Problemi di museografia*, in "Casabella continuità", n. 207, 1955, pp. 64-67.
- ARGAN GIULIO CARLO, *La crisi dei musei italiani*, in "Ulisse", n. 7, 1957, pp. 1397-1410.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Progetto e destino*, Milano 1965.
- ARGAN GIULIO CARLO, *La prospettiva del museo*, in "Futuribili", nn. 30-31, 1971, pp. 53-61.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Nuovo come un museo*, in "L'Espresso", 1977.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Tommaso Trini (a cura di), Bari 1980.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Storia dell'arte come storia della città*, a cura di Bruno Contardi, Roma 1984.
- ARNHEIM A., *Arte e percezione visiva*, University of California, 1957,(trad. it.), Roma 1971.
- BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, Torino 1966.
- BERNARDINI M., *Scopi pratici dell'archeologia e ordinamenti dei musei*, Bari 1955.
- BERNARDINI M., *Gli ordinamenti dei musei archeologici*, I.T.E.S, Lecce 1967.
- BERNINI DANTE, *Colloqui con Franco Minissi sul Museo*, Roma 1998.
- BERNINI DANTE, *Il Museo e la Catalogazione dei beni culturali*, in "Musei e gallerie d'Italia", anno XIX, n. 54, pp. 28-32.
- BERTELLI C., *Una istituzione in crisi, Il museo. Istituzione e architettura*, in "Casabella", n. 43, gennaio 1979, p. 14 sgg.
- BIANCHI BANDINELLI RANUCCIO, *L'Apollo del Belvedere*, in "La critica d'arte", n. 1, 1935, pp. 90 sgg.
- BIANCHI BANDINELLI RANUCCIO, *La nuova sistemazione del Museo Etrusco. Texas a Villa Giulia*, in "Il contemporaneo", 2/18, 30 aprile 1955, p. 12 sgg.
- BOLOCAN A. G., *Del condizionamento e della luce nelle gallerie d'arte*, in "Vitrum", n. 59, 1954.
- BONFANTI EZIO, PORTA MARIO, *Città, museo e architettura*, Firenze 1973.
- BORALEVI ALBERTO, *Museo come comunicazione totale*, in "Museologia", n. 8, Napoli.
- BRANDI CESARE, *Non resta che mettere al sicuro i capolavori esposti all'aperto*, in "Corriere della Sera", 8 gennaio 1968.
- BRANDI CESARE, *Museografia, mostre e restauri*, in "Problemi della tutela del patrimonio artistico storico bibliografico e paesistico", Atti del Convegno dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 6-7 marzo 1969, Roma 1970, pp. 113 sgg.
- BRANDI CESARE, *Argan e il restauro*, in "Studi in onore di Giulio Carlo Argan", vol. III, Roma 1985, pp. 35-36.
- BRANDI CESARE, *Teoria generale della critica*, M. Carboni (a cura di), Roma 1998.
- CATALANO MARIA IDA, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Fiesole (Fi) 1998.
- CATALANO MARIA IDA, *Una definizione che viene da lontano. Avvio allo "smontaggio" della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in "Bollettino ICR", n. s., nn. 8-9, 2004, pp. 102-128.
- CRESTI CARLO, *Caratteri dell'architettura museografica italiana, dal secondo dopoguerra da oggi*, in "Museologia", n. 5, 1977, p. 41 sgg.
- CONTINI G., *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Torino 1989.
- CROCE BENEDETTO, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari 1934.
- DE FELICE EZIO BRUNO, *Luce- musei*, Roma 1966.
- DELOGU RAFFAELLO, *Museo diocesano ad Agrigento*, in "L'Architettura cronache e storia", n. 130, Roma 1966.
- DELOGU RAFFAELLO, *Museo Pepoli a Trapani*, in "L'Architettura cronache e storia", n. 130, Roma 1966.

ECKOUT P., *Natural and artificial lithing at the Museum voor Schone Kunsten, Ghent*, in "Museum", V, 1952, pp. 28-39.

EMILIANI ANDREA, *Dal museo al territorio*, Bologna 1974.

EMILIANI ANDREA, *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974.

EMILIANI ANDREA, *Dal museo al territorio: 1967-1974*, Bologna 1974.

GARBERI MERCEDES, PIVA ANTONIO (a cura di), *L'opera d'arte e lo spazio architettonico. Museografia e museologia*, Milano 1988.

GINZBURG CARLO, *Mostrare e dimostrare, risposta a Pinelli e altri critici*, in "Quaderni storici", n. 50, 1982, pp. 702-727.

GIOVANNONI GUSTAVO, *Les edifices anciens et les exigences de la museographie moderne*, in "Mouseion", I-II, 1934.

GOVERNALE MAURIZIO, *Museo e architettura*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 73, 1982.

GRIFFO PIETRO, *Ancora sul Museo archeologico Nazionale di Agrigento*, in "Musei e gallerie d'Italia", anno XXII, n. 61, Roma 1977.

GRIFFO PIETRO, *Museo Nazionale archeologico di Agrigento*, in "L'Architettura cronache e storia", n. 145, Roma 1967.

LABÒ ROBERTO, Pane Roberto, *Dibattito sul museo del Castello Sforzesco*, in "L'architettura", 1958.

LAUTERBACH A., *L'adaptation des palais anciens a l'usage des musees et la presentation des ensembles*, in "Mouseion", I-II, 1935.

LUGLI ADALGISA, *Museologia*, Milano 1992.

MAGAGNATO LICISCO, *Esperienza storica ed architettura moderna*, in "Comunità", n. 59, 1958, pp. 62-67.

MALDONADO TOMAS, *Sul museo*, in "Casabella", n. 4, gennaio 1979.

MARANGONI MATTEO, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Milano 1933.

MENEGAZZI CRISTINA, *Servizi e professionalità nuove per la tutela: conservazione preventiva delle raccolte museali*, Atti del convegno, a cura di C. Menegazzi, I. Silvestri, Firenze 2003.

MOLAJOLI BRUNO, *Indagine sui musei italiani*, Roma 1972.

MOLAJOLI BRUNO, *Musei antichi e moderni*, in "Quaderni ACI", Torino 1958.

MORPURGO TAGLIABUE G., *L'evoluzione della critica figurativa contemporanea*, in "Belfagor", n. 6, 1951, pp. 617-628.

NUVOLARI FRANCESCO, PAVAN VINCENZO (a cura di), *Archeologia, museo, architettura*, Venezia 1987.

PALLOTTINO MASSIMO, *Il museo come centro di ricerca*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 73, 1982.

PANOFKY ERWIN, *Il significato delle arti visive*, Torino 1962.

PAREYSON LUIGI, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bologna 1960.

PEASE M., *The future of Museum Conservation*, in "Museum", III, 1950, pp. 233-237.

PERI GUIDO, *Illuminazione moderna*, Milano 1950.

PREMOLI FULVIA, *Franco Minissi: museografia per l'archeologia e oltre*, in "A-Letheia", n. 8, Firenze 1997.

RAGGHIANI CARLO LUDOVICO, *Arte, Fare, Vedere*, Firenze 1974.

RAGGHIANI CARLO LUDOVICO, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1973.

RAGGHIANI CARLO LUDOVICO, *L'arte e la critica*, Firenze 1980.

RAGGHIANI CARLO LUDOVICO, *Sveglia nella forma*, premessa alla ristampa del libro di M. Marangoni, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Milano 1986.

RANELLUCCI SANDRO, *Restauro e museografia. Centralità della storia*, Roma 1990.

RANELLUCCI SANDRO, *Allestimento museale in edifici monumentali*, Roma 2005.

RANELLUCCI SANDRO, *Il progetto del museo. Museum design*, Roma 2007.

REDY R., BASSI R., BOSCHETTI N., SCULLY G., ALBINI F., MINISSI F., *L'architecture contemporaine et les musees*, in "Museum", 1956.

RUSSO LUIGI, *Itinerario dell'Estetica di Cesare Brandi. Da Carmine a Struttura e architettura*, in "Trimestre", n. 2, 1969, pp. 187-211.

SANPAOLESI PIERO, *Tipi di lucernari per l'illuminazione dei musei*, in "Bollettino d'Arte", Ministero P. I., 1954.

SARTRE JEAN PAUL, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologia dell'immaginazione*, Torino 1948.

SCICHLONE GIUSEPPE, *Museo e conservazione e Museologia, museografia*, in Enciclopedia Archeologica

SZAMBIEN WERNER, *Il museo di architettura*, Bologna 1996.

TAYLOR HENRY FRANCIS, *Artisti, principi e mercanti – Storia del collezionismo da Ramsete a Napoleone*, Torino 1954.

THIERY ANTONIO, *Nuove strutture del museo per una lettura dell'ambiente e per una diffusione dei beni culturali*, in "Il museo come esperienza sociale", Atti del Convegno Nazionale, Roma 1972.

VENTURI LIONELLO, *La mia prospettiva estetica*, Brescia 1953.

VENTURI LIONELLO, *Croce e le arti figurative*, in "L'Arte", III, 1934, pp. 258-264; ristampa in Lionello Venturi, *Saggi di critica*, Roma 1956.

SULL'ATTIVITÀ DELL'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO DI ROMA

- ARGAN GIULIO CARLO, *Il restauro dei dipinti in Italia*, in "Ulisse", 1947, p. 229.
- ARGAN GIULIO CARLO, *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro*, intervista a cura di Mario Serio, Roma 1989.
- ARGAN GIULIO CARLO, *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. 133-137.
- BASILE GIUSEPPE, *Gli insegnamenti culturali nella scuola del restauro. Uno scritto di cesare Brandi sui principi ispiratori della scuola dell'Istituto Centrale del restauro*, in Clara Gelao (a cura di), *Studi in onore di Michele d'Elia*, Matera 1996.
- BENJAMIN, ELECTRIC M. F. G. COMPANY, *Guide to fluorescent lighting*, Illinois 1946-1949.
- BON VALSASSINA CATERINA, *Restauro, made in Italy*, Milano 2006.
- BOTTAI GIUSEPPE, *Discorso pronunciato al Convegno dei Soprintendenti alle Antichità e Belle Arti*, in "Bollettino d'Arte", n. 1, 1938, pp.1-9.
- BOTTAI GIUSEPPE, *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro. Il discorso del ministro Bottai*, in "Le Arti", n. 1, ott.-nov. 1941, pp. 48-51.
- BRANDI CESARE, *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro. Relazione*, in "Le Arti", anno. IV, n. 1, 1941, pp. 51-53; in C. Brandi, *Il restauro*, M. Cordaro (a cura di), Roma 2005, pp. 69-71.
- CAVALCASELLE GIOVANNI BATTISTA, *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti e sulla riforma dell' insegnamento accademico*, Torino 1863.
- CARITÀ ROBERTO, *Nota sull'illuminazione artificiale delle opere d'arte*, in "Bollettino d'Arte", Ministero P. I., 1956.
- CARITÀ ROBERTO, *L'illuminazione da finestre nei musei di pittura*, in "Musei e gallerie d'Italia", 1958.
- FORSYTE WILLIAM, ADAMS ELLIOT, *Fluorescent and other gaseous discharge lamps*, New York 1948.
- GENERAL ELECTRIC – ENGINEERING DIVISION LAMP DEPARTEMENT, *Lamp Bulletin*, Ohio 1946-1949.
- ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO, ARCHIVIO, *Consiglio Tecnico. Prima convocazione ordinaria. II seduta*, Assisi 18 dicembre 1941.
- ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO (a cura di), *ICR : istituto centrale per il restauro*, Roma 2003.
- ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO, AIPND, ASSOCIAZIONE ITALIANA PROVE NON DISTRUTTIVE, *II Conferenza Internazionale sulle prove non distruttive, metodi microanalitici e indagini ambientali per lo studio e la conservazione delle opere d'arte*, Perugia 17-20 aprile 1988, Perugia 1994.
- LIBERTI SALVATORE, *Ancora sulla illuminazione dei musei con lampade fluorescenti*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 2, 1950, pp. 65-68.
- LIBERTI SALVATORE, *Le illuminazioni al neon dei musei e generalmente dei dipinti*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1, 1950, pp. 27-28.
- LONGHI ROBERTO, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, Relazione al Convegno dei Soprintendenti, in "Le Arti", Roma 1938.
- LONGHI ROBERTO, *"Buongoverno": una situazione grave*, in "Il corriere d'informazione", 5-6 gennaio 1948, pp. 185-188.
- LONGHI ROBERTO, *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 1-5.
- MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI, ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO, *Diagnosi e progetto per la conservazione dei materiali dell'architettura*, Roma 1998.
- MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI, ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO, *La protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico. Termini del problema: materiali per l'approfondimento di alcuni temi della mostra*, Roma 1983.
- ROSSI DORIA PAOLA, LAURENZI TABASSO MARISA, TORRACA, GIORGIO, MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI, ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO, *Nota sui trattamenti conservativi dei manufatti lapidei*, Atti ICR, Laboratorio prove sui materiali, Roma 1977.
- SANTINI MANLIO, *Luce naturale e luce artificiale in relazione alle opere d'arte*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 16, 1953, pp. 189-197.
- SERIO MARIO, *La riforma Bottai delle antichità e belle arti: leggi di tutela e organizzazione*, in L. Barroero, A. Conti, A. Tantillo A. M., *L'Istituto Centrale del Restauro*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 37, gennaio –aprile 1969, pp. 35-47.
- VLAD BORRELLI LICIA, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Roma 2003.

SUL TEMA DEL RESTAURO, DELLA CONSERVAZIONE E DELLA FRUIZIONE
DEL PATRIMONIO STORICO E MONUMENTALE

- AA. VV., *Autenticità e patrimonio monumentale*, Atti della Giornata Internazionale di Studio (Napoli, 29 settembre 1994), R. A. Genovese (a cura di), in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XXIII, n. 130, ottobre-dicembre 1994.
- AA. VV., *Che cos'è il restauro, nove studiosi a confronto*, B. P. Torsello (a cura di), Venezia, 2005.
- AA. VV., *Patrimonio architettonico: nodi e difficoltà della tutela*, Atti del Convegno Nazionale ICOMOS (Roma, 26 febbraio 1991), R. A. Genovese (a cura di), in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XX, nn. 113-114, gennaio-aprile 1991.
- AA. VV., *Per la conservazione dei beni culturali: la formazione universitaria*, Atti del Convegno, R. A. Genovese (a cura di), in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno VIII, n. 42, marzo-aprile, 1979.
- AA. VV., *Problemi della conservazione del patrimonio monumentale e ambientale*, Atti del Convegno nazionale di studio dei Lions Club (Agrigento, 7-8 luglio 1979), Agrigento 1985.
- AA. VV., *Questioni di dinamica per il restauro dei monumenti*, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XI, n. 59-61, gennaio-giugno 1982.
- ACCARDO GIUSEPPE, *Controllo microclimatico e misura delle variazioni dello stato di conservazione*, in "Diagnosi", 1998.
- ANDALORO MARIA (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.
- ANNONI AMBROGIO, *Scienza ed arte del restauro architettonico*, Milano 1946.
- ARGAN GIULIO CARLO, *Arte, artigianato, industria*, in "Comunità", n. 1, 1950.
- BALDINI UMBERTO, *Teoria del restauro ed unità di intervento*, nn. 1-2, Firenze 1981.
- BALZANI ROBERTO, *Per le antichità e le belle arti: legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologna 2003.
- BENEDETTI SANDRO, *Ricordando Guglielmo De Angelis D'Ossat*, in "Palladio", n. s., n. 5-9, 1992, pp. 5-10.
- BENEVOLO LEONARDO, *La conservazione dei centri antichi e del paesaggio come problema urbanistico*, in "Ulisse", anno XI, 1957.
- BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966.
- BERNINI DANTE, *Memoria del luogo*, Palermo 1993.
- BERRY M., *De Angelis d'Ossat*, in "Saggi in onore di Guglielmo De Angelis D'Ossat", a cura di S. Benedetti e G. Miarelli Mariani, "Quaderni dell'Istituto di Storia", N. S., 1-10, 1983-1987, pp. 509-510.
- BO BARDI L., *Guglielmo De Angelis D'Ossat*, in "L'architettura cronache e storia", n. 38, 7-8, luglio-agosto 1992, p. 484.
- BOITO CAMILLO, *Restauro, non restauro. Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano 1893.
- BONELLI RENATO, DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *La didattica del restauro e l'esercizio della critica*, in "Due lezioni di restauro, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, strumenti", Roma 1987, p. 9-30.
- BONELLI RENATO, DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *La scuola di specializzazione di Roma: un trentennio di educazione al restauro*, in "Due lezioni di restauro, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, strumenti", Roma 1987, pp. 31-40.
- BONELLI RENATO, *Il restauro come forma di cultura*, in "Architettura e restauro", Venezia 1959.
- BRANDI CESARE, *Voce Restauro*, in "Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere ed Arti", II Appendice, 1938, Roma 1949, p. 701.
- BRANDI CESARE, *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro*, in "Le Arti", anno IV, 1941, n. 1, pp. 51-53.
- BRANDI CESARE, *Il fondamento teorico del restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 1, 1950, pp. 5-12.
- BRANDI CESARE, *Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 2, 1950, pp. 3-9; ripubblicato in *Teoria*, pp. 41-48.
- BRANDI CESARE, *Note sulle tecniche dei mosaici parietali in relazione al restauro e alle datazioni*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", nn. 25-26, Roma 1956, pp. 3-9.
- BRANDI CESARE, *Il restauro della "Maestà" di Duccio*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 37-40, Roma 1959, p. 146 sgg.
- BRANDI CESARE, *Risanare e non distruggere la vecchia e bella Palermo*, in "Corriere della Sera", 10 maggio 1961.
- BRANDI CESARE, *Il trattamento delle lacune e la Gestaltpsychologie*, in Atti del XX International Congress of the History of Art, New York, 7-12 Settembre 1961, pp. 146-151.

- BRANDI CESARE, *Teoria del restauro*, lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli,, J. Raspi Serra, G. Urbani, Roma 1963.
- BRANDI CESARE, *Struttura e architettura. L'inserzione del nuovo nel vecchio*, Roma 1967.
- BRANDI CESARE, *Terre d'Italia*, Roma 1991.
- BRANDI CESARE, *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, a cura di M. Capati, Roma 2001.
- BRANDI CESARE, *Il restauro*, M. Cordaro (a cura di), Roma 2005.
- CAGNOTI L., *Ricerca pubblica e ricerca industriale nel settore dei Beni Culturali*, in "Chimica e restauro", Milano 1984, p. 21 sgg.
- CALVINO ITALO, *Le città invisibili*, Milano 1993.
- CARBONARA GIOVANNI, *La reintegrazione dell'immagine, problemi di restauro dei monumenti*, Roma 1976.
- CARBONARA GIOVANNI, *Il restauro critico*, in "Il progetto di restauro, interpretazione critica del testo architettonico", Trento 1988, pp. 27-37.
- CARBONARA GIOVANNI, *Restauro tra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in "Palladio", n. 6, 1990, pp. 43-76.
- CARBONARA GIOVANNI, *Guglielmo De Angelis d'Ossat restauratore*, in "Palladio", Anno 7, n. 14, 1994, p. 311-318.
- CARBONARA GIOVANNI, *Autenticità e patrimonio monumentale*, in "Restauro", n. 129, 1994, p. 88.
- CARBONARA GIOVANNI, *Avvicinamento al restauro*, Napoli, 1997.
- CARBONARA GIOVANNI, *Architettura e restauro oggi a confronto*, in "Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro", n. 35, gennaio-giugno 2005, pp. 99-128.
- CARBONI M., *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Roma 1992.
- CARITÀ ROBERTO, *Pratica della parchettatura*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1956, pp. 101-131.
- CARITÀ ROBERTO, *Supporti per affreschi rimossi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il restauro", n. 32-33, 1958, p. 148 sgg.
- CARITÀ ROBERTO, *La parchettatura del dipinto*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 41-44, Roma 1964, pp. 33-35.
- CARONIA GIUSEPPE, *Vittorio Zino, architetto e scritti in suo onore*, Palermo 1982.
- Carta del Restauro*, in "Bollettino d'Arte", n. 30, 1972, p. 122 sgg.
- CESCHI CARLO, *Problemi architettonici di Santo Stefano Rotondo in Roma e limiti del suo restauro*, in Atti del convegno "Comitato nazionale italiano dell'ICOMOS", Il monumento per l'uomo, Marsilio, Venezia 1964.
- CESCHI CARLO, *L'Auditorium nella chiesa del SS. Salvatore a Palermo*, in "L'Architettura, cronache e storia", n. 130, Roma 1966.
- CESCHI CARLO, *Teoria e storia del restauro*, Roma 1970.
- CIVITA MAURO, VARAGNOLI CLAUDIO, *Identità e stile: monumenti, città restauri tra Ottocento e Novecento*, Roma 2000.
- CREMA LUIGI, *Modi e limiti del restauro monumentale*, in Atti del convegno "Comitato nazionale italiano dell'ICOMOS", Il monumento per l'uomo, Venezia 1964.
- CONTI ALESSANDRO, *Manuale di restauro*, Torino 1996, pp. 101 ss.
- DALLA NEGRA RICCARDO, *Guglielmo De Angelis D'Ossat: un maestro degli anni della transizione*, in "Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra", Atti del Seminario Nazionale, a cura di G. Fiengo e L. Guerriero, Napoli 2004, pp. 44-71.
- DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Il restauro dei monumenti ieri e oggi*, Convegno sul restauro delle opere d'arte 1968, in F. Guerrieri (a cura di), "Teoria e cultura del restauro dei monumenti e dei centri antichi", Firenze 1973.
- DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Facciamo il punto*, in "Ulisse", Vol. 5, Fasc. 27, 1957, p. 1331-1335.
- DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Individualite et collectivite des monuments*, in "Colloque sur les monuments et la societe. Symposium on monuments and society. Leningrad, 2-8 settembre 1969", Vol. 3, Icomos, Paris 1971.
- DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, MARTIN ERNEST, *Rapport mission en roumanie sur la conservation du patrimoine culturel du 2 au 9 novembre 1975*, ICCROM, Roma 1975.
- DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Norme per la redazione dei grafici di rilievo e di restauro dei beni architettonici*, Iccrom, Roma, 1978.
- DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, PEROGALLI CARLO, *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in "Architettura e restauro: esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra", Milano 1955, p. 5-12.
- DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Schemi di corretta integrazione delle lacune murarie*, dispensa della Facoltà di Architettura di Roma, Roma 1978.

DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Tecniche edilizie in pietra e laterizio*, in "Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo occidentale", Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Atti delle Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 1971, p. 545-557, p. 573-582.

DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Guida allo studio metodico dei monumenti e delle loro cause di deterioramento*, Facoltà di Architettura di Roma, Roma 1972.

DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, BONELLI RENATO, *Strumenti, due lezioni di restauro*, Roma 1987.

DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Norme per la redazione dei grafici di rilievo e di restauro dei beni architettonici*, dispense ICCROM, Roma 1977.

DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Proporzioni e accorgimenti visuali negli interni*, in R. Bonelli (a cura di), *San Francesco d'Assisi chiese e conventi*, Milano 1982.

DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Realtà dell'architettura*, Roma 1982.

DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, *Sul restauro dei monumenti architettonici. Concetti, operatività, didattica*, Roma 1995.

DE SESSA CESARE, *Sei interventi museali dell'architetto Franco Minissi*, in "L'Architettura cronache e storia", n. 417-418, luglio-agosto, Milano 1990.

DEZZI BARDESCHI MARCO, *Le magnifiche sorti e progressive.... Architettura del territorio ed Istituzioni dell'Italia unita (1861-1898)*, Firenze 1972.

DEZZI BARDESCHI MARCO, SORLINI C. (a cura di), *La conservazione del costruito. I materiali e le tecniche*, Milano 1981.

DEZZI BARDESCHI MARCO, *Restauro: punto e da capo*, a cura di Vittorio Locatelli, Milano 1991.

DEZZI BARDESCHI MARCO, *Quell'ipocrita "com'era dov'era"*, in "ANANKE", n. 4, 1993, p. 18 sgg.

DEZZI BARDESCHI MARCO, *Cari maestri, architetture negate, tradite, dimenticate*, Milano 2004.

DI STEFANO ROBERTO, FIENGO GIUSEPPE, *Norme ed orientamento per la tutela dei beni culturali in Italia*, in "Restauro", n. 40, 1978.

GALDIERI EUGENIO, *Le meraviglie dell'architettura in terra cruda*, Roma - Bari 1982.

GALDIERI EUGENIO, *Rapporto ICCROM*, n. 9/27, Roma 2000.

GENOVESE ROSA ANNA, *Giuseppe Fiorelli e la tutela dei Beni Culturali dopo l'unità d'Italia*, in "Restauro", 21/119, 1992.

GIOVANNONI GUSTAVO, *Il restauro dei monumenti*, Roma 1945.

GIOVANNONI GUSTAVO, *Vecchie città ed edilizia nuova*, in "Nuova Antologia", Roma 1913.

GURRIERI FRANCESCO, *Dal restauro dei monumenti al restauro del territorio*, Roma 1974.

ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO, *Diagnosi e progetto per la conservazione dei materiali dell'architettura*, Roma 1998.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES, *First conference on the conservation, restoration and revival of areas and groups of buildings of historic interest*, Atti del Convegno 15-19 marzo 1967 Caceres Spagna, ICOMOS 1968.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES, *Il monumento per l'uomo*, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia 25-31 maggio 1964, Padova 1971.

LA MONICA GIUSEPPE, *Ideologie e prassi del restauro*, Palermo 1974.

LA REGINA FRANCESCO, *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, Napoli 2004.

LE GOFF J., *Documento/Monumento*, in "Enciclopedia", vol. 5, Torino 1978, pp. 38-48.

LEMAIRE RAYMOND, *Authenticité et patrimoine monumental*, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", n. 129, p.6.

LEMAIRE RAYMOND, *L'urbanisme, l'architecture et le développement social et culturel*, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno IX, n. 50, luglio-agosto 1980, pp. 33-45.

LEMAIRE RAYMOND, *Sul valore di autenticità, quelle doctrine de sauvergarde pour demain*, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XIX, nn. 107-108, gennaio-aprile 1990, pp. 217-227.

LONGHI ROBERTO, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, in "La Critica d'Arte", 1940, pp. 121-128.

LONGHI ROBERTO, *Restauri*, in "La Critica d'Arte", 1940, pp. 121-128.

LONGHI ROBERTO, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, prefazione a Conti Alessandro, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1973, p. 30.

MASTROPIETRO MARIO (a cura di), *Oltre il restauro. Restoration and beyond. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Milano 1996.

MARCUCCI L., *Bibliografia degli scritti di Guglielmo De Angelis D'Ossat*, in "Saggi in onore di Guglielmo De Angelis D'Ossat", "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", N. S., 1-10, 1983-1987, Roma 1987, pp. 5-12.

MAZZINI FRANCO, *Impiego di materie plastiche espanse in opere di restauro in Lombardia*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del restauro", n. 70-75, Roma 1965.

MIARELLI MARIANI GAETANO, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Roma 1979.

MIARELLI MARIANI GAETANO, *Nota introduttiva*, in “Due lezioni di restauro, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, strumenti”, Roma 1987, pp. 7-8.

MIARELLI MARIANI GAETANO, *Alcuni presupposti essenziali al recupero dei centri storici*, in “Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi”, anno XIX, n. 109, maggio-giugno 1990.

MIARELLI MARIANI GAETANO, *Guglielmo De Angelis D'Ossat*, in “Studi romani”, XL, 3-4, 1992, pp. 312-315.

MIARELLI MARIANI GAETANO, *Centri storici, note sul tema*, Roma 1993.

MIARELLI MARIANI GAETANO, *Idee essenziali, chiare e concrete sul restauro dei monumenti architettonici. Concetti operatività didattica*, Scuola di Specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Strumenti 13, Roma 1995, pp. 7-10.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI, ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO, TORRACA GIORGIO, LAURENZI TABASSO MARISA, ROSSI DORIA PAOLA, *Nota sui trattamenti conservativi dei manufatti lapidei*, Atti ICR, Laboratorio prove sui materiali, Roma 1977.

MORA PAOLO, TORRACA GIUSEPPE, *Impiego delle materie plastiche espanse nella conservazione dei dipinti*, in “Bollettino dell'Istituto Centrale del restauro”, n. 62-69, Roma 1965.

PANE ROBERTO, *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948.

PANE ROBERTO, *Città antiche ed edilizia nuova*, Torino 1956.

PANE ROBERTO, *Conferenza introduttiva*, in “Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso Internazionale del restauro”, Venezia, 25-31 maggio 1964, ICOMOS, Padova 1971.

PANE ROBERTO, *Dibattito sul museo del Castello Sforzesco in Milano*, in “L'Architettura, cronache e storia”, n. 33, 1958.

PREVITALI GIOVANNI (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma 1982.

PHILIPPOT PAUL, *Le probleme de l'integration des lacunes dans la restauration des peintures*, in “Bulletin de l'Istitut Royale du Patrimoine Artistique”, anno II, n. 5-19, Parigi 1959.

PHILIPPOT PAUL, *Reflexions sur quelques problemes esthetique et techniques de la retouche*, in “Bulletin de l'Istitut Royale du Patrimoine Artistique”, anno III, Parigi 1960, pp. 163-172.

PHILIPPOT PAUL, *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, in “Bulletin de l'Istitut Royal du Patrimoine Artistique”, IX, 1966, pp. 138-143.

PHILIPPOT PAUL, MORA PAOLO, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977.

PHILIPPOT PAUL, *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*, P. Fancelli (a cura di) Roma 1998.

PICCIRILLI CARMEN, *Consolidamento critico: premesse storico-strutturali*, Roma 1996.

PORTOGHESI PAOLO, *Roma un'altra città*, Roma 1968.

QUARONI LUDOVICO, *Per un'impostazione giuridica della difesa dell'ambiente*, in “Ulisse”, n. 27, Roma 1957.

RAGGHIANI CARLO LUDOVICO, *Cemento e restauro*, in G. Carbonara (a cura di), *Restauro e cemento in architettura*, Roma 1984.

RANELLUCCI SANDRO, *Raccordo spaziale tra preesistenza e intervento nell'opera di Franco Minissi*, in “Opus. Quaderno di storia architettura restauro”, n. 5, 1996, pp. 357-388.

RANELLUCCI SANDRO, *Il restauro urbano : teoria e prassi*, Torino 2003.

RICOEUR PAUL, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna 2004.

RUSKIN JOHN, *Le pietre di Venezia*, trad. it., Milano 1982.

RUSKIN JOHN, *Le sette lampade dell'architettura*, trad. it., Milano 1982.

SANPAOLESI PIERO, *Discorso sulla metodologia del restauro dei monumenti*, Firenze 1973.

SETTE MARIA PIERA, *Guglielmo De Angelis D'Ossat (1907-1992)*, in “ANANKE”, n. 50-51, gennaio-maggio 2007, pp. 44-49.

SETTIS SALVATORE, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in “Memoria dell'antico nell'arte italiana, III. Dalla tradizione all'archeologia”, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 373-486.

SETTIS SALVATORE, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002.

SETTIS SALVATORE, *Nuovi usi dell'antico. E il restauro?*, in “Anastilos. L'antico, il restauro, la città”, a cura di E. Perego, Bari, 1986, pp. 54-60.

TIBERI CARLO, *Presentazione*, in “Saggi in onore di Guglielmo De Angelis D'Ossat”, a cura di S. Benedetti e G. Miarelli Mariani, “Quaderni dell'Istituto di Storia”, N. S., 1-10, 1983-1987, pp. 3-4.

TOESCA PIETRO, ALBIZZATI CARLO, *Voce Restauro*, in “Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere e Arti”, vol. XXIX, Roma 1936, p. 130 sgg.

TOMASELLI FRANCO, *L'Istituzione del servizio di tutela monumentale in Sicilia ed i restauri del tempio di Segesta tra il 1778 ed il 1865*, in “Storia e architettura”, anno VIII, 1985, pp. 149-170.

TOMASELLI FRANCO, *Il ritorno dei normanni. Protagonisti e interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma 1994.

TURCO M. G., *Guglielmo De Angelis D'Ossat, Il restauro o l'architettura sulle preesistenze*, in "La facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza". Dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti", a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 209-214.
YOURCENAR MARGHERITE, *Il tempo grande scultore*, Torino 1985.
ZEVI BRUNO, *Dal triglifo al rococò*, in "L'Espresso", 15 agosto 1982.
ZEVI BRUNO, *Architettura in nuce*, Venezia – Roma 1960.

SUL TEMA DEL RESTAURO ARCHEOLOGICO

AA. VV., *Conservazione e manutenzione di manufatti edilizi ridotti allo stato di rudere, Report 1*, L. Marino (a cura di), Firenze 1989.
AA. VV., *Coperture a protezione di zone archeologiche*, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XIV, n. 81, settembre-ottobre 1985.
AA. VV., *Dal sito archeologico all'archeologia del costruito*, Atti del Convegno di Bressanone, n. 12, Padova 1996.
AA. VV., *I fori imperiali: il punto sulla questione*, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno IX, n. 52, novembre-dicembre 1980.
AA. VV., *Il futuro dell'archeologia*, in "Ulisse", 19/9, 1966.
AA. VV., *Tecniche per il restauro archeologico*, Atti del Convegno nazionale, a cura di R. A. Genovese, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XIX, n. 110, luglio-agosto 1990.
ALESSANDRINI GIOVANNA, BOSCARINO SALVATORE, BUGINI ROBERTO, *The walls of Capo Soprano at Gela: materials and their decay*, in "La conservazione dei monumenti nel bacino Mediterraneo: Influenza dell'ambiente costiero e dello spray marino sulla pietra calcarea e sul marmo", Atti del 1° Simposio internazionale, Bari 7-10 giugno 1989, Brescia 1990.
AMENDOLEA BRUNA (a cura di), *I siti archeologici, un problema di musealizzazione all'aperto*, Atti del I Seminario di Studi, Roma 1989.
AMENDOLEA BRUNA (a cura di), *I siti archeologici, un problema di musealizzazione all'aperto*, Atti del II seminario di studi, Roma 1994.
BALDI PIO, CORDARO MICHELE, MELUCCO VACCARO ALESSANDRA, *Per una carta del rischio del patrimonio culturale*, in "Memorabilia. Il futuro della memoria", n. 1, 1987, p 371 e sgg.
BARILE L. M., *La reintegrazione nella museografia dei siti archeologici*, in ARCO, *Reintegrazione*, 1997, pp. 229 sgg.
BERNABÒ BREA LUIGI, *La Sicilia dei primi greci*, Milano 1958.
BIANCHI BANDINELLI RANUCCIO, AA. BB. AA. e B.C., *l'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Roma 1974.
BIANCHI BANDINELLI RANUCCIO, *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli 1961.
BIANCHI BANDINELLI RANUCCIO, *Sicilia archeologica e turistica*, in L'Unità, 12 settembre 1958, p. 3.
BONACASA NICOLA, *Lettera aperta al Presidente della Regione Siciliana. Oggetto la collina di Selinunte*, in "in Beni Culturali e Ambientali, Sicilia", n. 1- 2, maggio 1981.
BORRELLI LICIA VLAD, *Restauro archeologico: Storia e Materiali*, Roma 2003.
BRANDI CESARE, *Archeologia siciliana*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1957, pp. 93-100.
BRANDI CESARE, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1956, pp. 87-92.
BRANDI CESARE, *In Situ. La Tuscia 1946-1979: restauri, interventi, ricordi a cura di Paolo Antinucci*, Viterbo 1996.
BRANDI CESARE, *La situazione archeologica*, in "I problemi di Ulisse: l'avvenire dell'archeologia", Firenze, XIX (1965), aprile, pp. 9-15.
BRANDI CESARE, *Nota sulle tecniche dei mosaici parietali in relazione al restauro e alle datazioni*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 30-31, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962, pp. 3-9.
BRANDI CESARE, *Sicilia mia*, Palermo 1989.
CARANDINI ANDREA, *Archeologia e cultura materiale*, Bari 1979.
CERULLI IRELLI MARIA GIUSEPPINA, *Coperture a protezione di zone archeologiche*, a cura di Maria Giuseppina Cerulli Irelli, Franco Minissi, Napoli 1985.
CONFORTO MARIA LETIZIA, *Il patrimonio archeologico da rovina ad architettura. Ricerche compositive e uso dei materiali*, in "Marmo-Restauro. Situazione e prospettive", Atti del Convegno, Carrara 1983, p. 131 sgg.

- CONTICELLO BALDASSARRE, *Il restauro archeologico: conservazione e leggibilità*, in “Restaurare Pompei”, Milano 1990, pp. 13-24.
- D’AGOSTINO SALVATORE, *Vulnerabilità e conservazione dei siti archeologici*, in “Restaurare Pompei”, Milano 1990, pp. 65-82.
- D’AGOSTINO SALVATORE, *La reintegrazione nel restauro dell’antico. Conservazione strutturale tra tradizione costruttiva e innovazione tecnologica*, in ARCO, *Reintegrazione*, 1997, p. 23 sgg.
- D’AGOSTINO SALVATORE, *Problematiche strutturali in contesto archeologico*, in ICR, *Diagnosi e progetto per la conservazione dei materiali dell’architettura*, Roma 1998, p. 285 sgg.
- D’AGOSTINO SALVATORE, *Restauro statico e normativa per la conservazione del patrimonio monumentale*, in “Restauro”, nn. 87-88, 1986, pp. 173 sgg.
- DENON DOMINIQUE VIVANT, *Voyage in Sicilie*, Paris 1782-1787.
- DE SIMONE A., *La problematica della copertura degli scavi archeologici*, in “Acciaio, forma e funzione”, anno XXIX, n. 9, 1988, p. 403 sgg.
- DEZZI BARDESCHI MARCO, *Da Agrigento a Piazza Armerina: Franco Minissi o della Modernità (a rischio)*, in “L’architettura, Cronache e Storia”, n. 588, ottobre 2004, pp. 744-746.
- DI STEFANO ROBERTO, *La conservazione integrata dei siti archeologici*, in “Restaurare Pompei”, Milano 1990, pp. 59-64.
- FAZELLO TOMMASO, *De rebus siculis*, Palermo 1558.
- Franco Roberto, Parenti Riccardo (a cura di), *Archeologia e restauro dei monumenti*, Firenze 1988.
- GALDIERI EUGENIO, *Le mura di Gela. Diagnosi dei degradi e strategie conservative delle parti in crudo nelle mura greche di Gela*, in “Ambiente costruito”, anno II, n. 15, 1997.
- GALDIERI EUGENIO, *Secondo rapporto sulle mura greche di Capo Soprano, Gela (CL), 11-13 ottobre 1995*, Roma 1995.
- GRIFFO PIETRO, *Aspetti archeologici della provincia di Caltanissetta*, in “Quaderni di archeologia, arte, storia”, a cura della Soprintendenza alle Antichità di Agrigento, Agrigento 1955.
- GRIFFO PIETRO, *Il Museo nazionale archeologico di Gela*, Atti della III Settimana nazionale dei musei, Gela 18-25 ottobre 1959, Soprintendenza alle Antichità della Sicilia centro-meridionale, Agrigento 1959.
- GRIFFO PIETRO, *Completamento degli scavi del "quartiere ellenistico-romano" di Agrigento e sistemazione turistica della zona archeologica relativa*, P. Griffo, F. Minissi (a cura di), Atti della IV Settimana dei musei italiani, 10-20 novembre 1960, Soprintendenza alle Antichità della Sicilia centro-meridionale, Agrigento 1961.
- GRIFFO PIETRO, *Gela: il Museo nazionale*, Palermo 1961.
- GRIFFO PIETRO, *Nuovissima guida per il visitatore dei monumenti di Agrigento: la zona archeologica e la città moderna*, Agrigento 1961.
- GRIFFO PIETRO, *Il museo civico di Agrigento: un secolo dopo la sua fondazione*, a cura di Pietro Griffo, Giovanni Ziretta, Palermo 1964.
- GRIFFO PIETRO, *Restauro del teatro di Eraclea Minoa*, in “L’Architettura cronache e storia”, n. 130, Roma 1966, pp. 76-89.
- GRIFFO PIETRO, *Museo Nazionale archeologico di Agrigento*, in “L’Architettura Cronache e Storia”, n. 145, novembre 1967, pp. 72-75.
- GRIFFO PIETRO, *Intervento sull’attività della Soprintendenza di Agrigento*, in “Atti del Convegno nazionale di studio sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale e ambientale”, Agrigento 1979.
- GRIFFO PIETRO, *Aperto da diciott’anni ad Agrigento il museo archeologico regionale*, in “Antiqua”, n. 1, 1985.
- GRIFFO PIETRO, *I primordi di una Soprintendenza*, in “Antiqua”, anno XII, n. 1-2, febbraio-aprile 1987.
- GRIFFO PIETRO, *Il Museo Archeologico Regionale di Agrigento*, Roma 1987.
- GULLINI GIORGIO, *L’archeologia un banco di prova già operante per la interdisciplinarietà. Il primato della domanda storica. Una via italiana alla gestione dei beni culturali*, in “Memorabilia. Il futuro della memoria”, 1987, pp. 126 sgg.
- HIMMELMANN N., *Utopia del passato. Archeologia e cultura moderna*, Bari 1981.
- LAURENTI MARIA CONCETTA, *Le Coperture delle Aree Archeologiche. Museo aperto*, Roma 2006.
- Liberti Salvatore, *Consolidamento dei materiali da costruzione di monumenti antichi*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, n. 21 – 22, Roma 1955, pp. 43-70.
- MAIURI AMEDEO, *Gli scavi di Pompei dal 1879 al 1948*, in “Pompeiana”, Napoli 1950, pp. 22-26.
- MAIURI AMEDEO, *Gli scavi di Pompei nel programma delle opere della Cassa per il Mezzogiorno*, Roma 1951.
- MAIURI AMEDEO, *Pompei ed Ercolano tra case e abitanti*, Firenze 1983.
- MAIURI AMEDEO, *Scavi e bonifica*, in “Le vie d’Italia”, 1959, pp. 39-45.
- MAIURI AMEDEO, Stazio Attilio, *Passeggiate in Magna Grecia*, Roma 1975.
- MANACORDA DANIELE, *Cento anni di ricerche archeologiche italiane. Il dibattito sul metodo*, in “Quaderni di Storia”, 1982.
- MANACORDA DANIELE, *Per un’immagine archeologica durante il ventennio fascista*, in “Archeologia medievale”, n. 9, 1982, p. 443 sgg.

MARINI CALVANI M., *Per una tutela archeologica preventiva*, in “Monumenti: una risorsa per il futuro”, Convegno Nazionale ICOMOS, Roma 1989.

MARINI CALVANI M., *Restauro archeologico*, in “Patrimonio architettonico. Nodi e difficoltà della tutela”, Convegno Nazionale ICOMOS, Roma 1991, in “Restauro”, nn. 113-114, 1991, pp. 61-64.

MELUCCO VACCARO ALESSANDRA, *Gestione del sito e competenze storico critiche*, in ICR, *Diagnosi e progetto per la conservazione dei materiali dell'architettura*, Roma 1998, p. 75 sgg.

MELUCCO VACCARO ALESSANDRA, *La crisi della bella rovina. Problemi attuali nella conservazione delle aree archeologiche*, in “Ferrara”, n. 3, 1991, p. 49 sgg.

MELUCCO VACCARO ALESSANDRA., *Archeologia e restauro*, Milano 1989.

MELUCCO VACCARO ALESSANDRA, *Archeologia e restauro: storia e metodologia del problema*, Roma 2000.

NATOLI LUCIANA, *Un parco archeologico come occasione di Loisir e di cultura*, Palermo 1973.

ORLANDINI PIERO, *Un pioniere dell'archeologia: Dinu Adamesteanu*, in “Kalos”, anno XVI, n. 2, aprile-giugno 2004, pp. 24-27.

OTERI ANNUNZIATA MARIA, *La prova del tempo e l'inefficacia della cura: trent'anni di sperimentazioni per la consolidamento e la protezione di strutture lapidee in aree archeologiche della Calabria*, in “La prova del tempo: verifiche degli interventi per la conservazione del costruito. Atti del convegno di studi, Bressanone, 27-30 giugno 2000”, a cura di Biscontin, Guido Driussi, Venezia 2000, p. 11-20.

PALLOTTINO MASSIMO, *Che cos'è l'archeologia?*, Firenze 1968.

PALLOTTINO MASSIMO, *Civiltà artistica etrusco-italica*, Firenze, 1971.

POLIZZOTTI G., ALBANESE G., GIARRUSSO R., RENDA G., *The fortifications of "capo soprano" in the context of Timoleonte's colonization of Gela. Report on chemical and physical deteriorations*, in “Congres international sur l'alteration et la conservation de la pierre”, Atti del V Congresso Internazionale sul deterioramento e sulla conservazione dei materiali lapidei, Losanna 1985.

RANELUCCI SANDRO, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Roma 1988.

ROMANELLI PIETRO, *La protezione delle aree archeologiche*, Atti XX Congresso Nazionale di Archeologia, Roma 1964.

SANTOPUOLI, NICOLA, *Il restauro della Villa romana del Casale di Piazza Armerina: struttura e aggiornamento tecnologico*, in “Paesaggio urbano”, n. 1, 2006, pp. 62-67.

SCHMIDT HARTWIG, *Schutz Bauten*, Stuttgart 1988.

SEGARRA LAGUNES MARIA MARGARITA, *La reintegrazione nel restauro dell'antico. La protezione del patrimonio dal rischio sismico*, Atti del Seminario di studi ARCO, Paestum, 11-12 aprile 1997, Roma 1997.

Settis Salvatore, *Archeologia, tutela, sviluppo. La lezione di Umberto Zanotti Bianco*, in “Magna Graecia. Archeologia di un sapere”, (a cura di) S.Settis, M.C. Parra, Milano 2005, pp. 322-328.

STANLEY PRICE NICOLAS, JOKILETHO JUKKA, *The decision to shelter archaeological sites. Three case studies from Sicily*, in “Conservation and management of Archeological Sites”, anno 5, n. 19-34, 2001.

Stanley Price N.P., *The Roman Villa at Piazza Armerina in Sicily*, in “The Conservation of archeological sites in the Mediterranean Region”, Proceedings of the International Conference The Getty Conservation Institute, J. P. Getty Museum, maggio 1995, Los Angeles 1997, p. 65 sgg.

STAZIO ATTILIO, *Appunti per una discussione sui problemi della formazione del personale scientifico e tecnico nel settore del restauro archeologico*, in “Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi”, anno n. 27, 1976, pp. 10-19.

TOMASELLI FRANCO, *Contro l'oblio del restauro critico. Rapporto sull'opera di Franco Minissi nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia*, brochure della Mostra omonima, Roma 30 maggio-1 giugno 2007, Palermo 2007.

TUSA VINCENZO, *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. 1-4, 1980.

TUSA VINCENZO, *Selinunte nella mia vita*, Palermo 1990.

VALLET GEORGES, STAZIO ATTILIO, DE CUNZO LIBERO, *Sicilia Greca*, Roma 1988.

VARAGNOLI CLAUDIO, *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*, Atti del Convegno, Chieti-Pescara 25-26 settembre 2003, Roma 2005.

VIVIO BEATRICE, *Attività sperimentale alle origini del restauro critico, primi contributi di Franco Minissi*, in “Arkos”, anno VI, ottobre/dicembre 2005, n. 12, pp. 18-24.

VIVIO BEATRICE, *La villa del Casale di Piazza Armerina, e il mancato restauro del restauro*, in “Parametro”, n. 266, 2006, pp. 68-79.

VLAD BORRELLI LICIA, *La conservazione in situ dei monumenti antichi*, in “Il futuro”, 1966, p. 88 sgg.

VLAD BORRELLI LICIA, *Restauro archeologico*, Roma 2003.

ZEVI BRUNO, *Il museo etrusco di Villa Giulia. Archeologia al perspex con cinti erniari*, in “Cronache di architettura”, Bari 1971, p. 366-375.

ZEVI BRUNO, *Quattro Tholos moderne per un tesoro antico*, in “Cronache di architettura”, n. 109, Bari 1971, p. 158-161.

ZEVI BRUNO, *Akragas aveva un piano regolatore*, in “Cronache di architettura”, n. 249, Bari 1971, pp. 256-259.
ZEVI BRUNO, *L'antimafia dei templi greci*, in “Cronache di architettura”, n. 671, Bari 1971, pp. 390-393.
ZEVI BRUNO, *Il telamone in piedi di Agrigento*, in “Cronache di architettura”, n. 684, Bari 1971, pp. 458-461.
ZEVI BRUNO, *Non bastano gli scavi e i restauri archeologici*, in “Cronache di architettura”, n. 213, Bari 1971, pp. 102-104.

APPENDICI

Profilo biografico

Franco Minissi, architetto, museografo interprete dei principi del cosiddetto “restauro critico”

Franco Minissi nasce a Viterbo il 12 marzo 1919 ma si trasferisce presto a Roma. Nonostante cominci l'attività lavorativa molto giovane, seguendo la propria predisposizione verso le arti figurative, si iscrive a corsi per corrispondenza e poi frequenta le scuole serali al fine di ottenere la maturità artistica. Di lì a poco maturerà in lui la volontà di diventare architetto, desiderio che Minissi perseguirà con tenacia fino al conseguimento della laurea in architettura nel 1941. Questo per lui rappresenta l'inizio di un percorso di studio, di ricerca e di lavoro che lo porterà a divenire uno dei più raffinati interpreti della “modernità” del XX secolo. Minissi da subito realizza il suo ideale di avere uno studio tutto suo dove potere esprimere la propria creatività attraverso il linguaggio architettonico, inteso come “arte a servizio della conoscenza” (Argan): *«alacremenente lavoravi nel tuo studio, la tua matita delicatamente accarezzava un sogno che apparteneva forse all'incanto della giovinezza»*¹. Ma tutto questo viene bruscamente interrotto dalla chiamata alle armi.

Al rientro dal fronte, nel 1945, viene chiamato da Carlo Ludovico Ragghianti insieme a Bruno Zevi a far parte del Sottosegretariato alle Belle Arti e contemporaneamente Minissi inizia la carriera universitaria come assistente volontario di Del Debbio presso la Facoltà di Architettura di Roma². Negli anni Quaranta entra come disegnatore “salariato” presso l’Istituto Centrale del Restauro”: Cesare Brandi, fondatore insieme con Giulio Carlo Argan dell’Istituto di cui sarà direttore dal 1939 al 1960, nota subito il talento del giovane Minissi e lo indirizza verso la “cultura del restauro”.

Il progetto di protezione delle Porte scolpite di Karatepè in Turchia sarà la prima di numerose occasioni in cui Minissi, incaricato da Brandi, metterà in pratica i principi appresi durante la quotidiana frequentazione dell’Istituto, ovvero che restauro è teoria e scienza contemporaneamente, è espressione critica della cultura del proprio tempo nel rispetto dell'autenticità della materia storica: *«togliamo per sempre il restauro dall'empirismo dei procedimenti e lo integriamo alla storia, come coscienza critica e scientifica del momento in cui l'intervento di restauro si produce»*³.

Il rapporto con Cesare Brandi crebbe quotidianamente nella stima e nella fiducia reciproca: *«Franco non progettava nulla senza l'autorevole parere di Brandi e d'altra parte Brandi voleva sempre essere messo al corrente di tutti i lavori in cui lui si cimentava»*⁴. Nel 1948 in Sicilia, una terra che Franco Minissi avrebbe presto imparato ad amare, viene scoperta casualmente una grande fortificazione greca sulle le dune sabbiose del promontorio di Capo Soprano a Gela. L'Istituto Centrale del Restauro viene chiamato da Guglielmo De Angelis d'Ossat a far parte della “Commissione per la conservazione delle mura di Capo Soprano” in cui avrebbe dovuto offrire le sue competenze tecniche e scientifiche al fine di risolvere la sfida conservativa inedita del consolidamento della calcarenite e soprattutto dei mattoni crudi di cui erano costituite le mura timoleontee. Minissi, giovane architetto impaziente di dimostrare le sue capacità al di fuori dell'ambiente in cui si era formato, viene incaricato da Cesare Brandi del restauro e della sistemazione museografica delle mura, per le quali egli progetta un sistema protettivo con lastre di cristallo temperato, imbullonate a perni in acciaio inossidabile passanti la muratura e coperti da una tettoia protettiva, con il duplice obiettivo di riproporre le condizioni statiche di compressione che avevano garantito la conservazione del monumento sotto la duna e di permettere allo stesso tempo la lettura storico-critica da parte del pubblico; egli era consapevole che *«l'arte non deve rimanere un'attività di classe, distintivo o garanzia del prestigio dei ceti dirigenti ma svilupparsi e circolare liberamente nella comunità»*⁵.

Minissi, formatosi a contatto con Carlo Ludovico Ragghianti, Carlo Giulio Argan e Cesare Brandi, già in questa prima esperienza di “musealizzazione *in loco*” di un manufatto storico-artistico, si fa interprete dei principi alla base della nuova concezione del “museo” elaborata nel dopoguerra, laddove il museo deve diventare strumento di attività ed educazione

critica per tutti: dunque «*il museo è il luogo principale della comunicazione dell'arte*»⁶ e verrà considerato da Minissi come strumento concettuale che, nel realizzarsi intorno alle preesistenze storico-artistiche, ne consente la conservazione *in loco*.

Sempre in Sicilia, «*terra del mito, dove qualsiasi cosa vi cada, diviene una favola*»⁷, Minissi continuerà a dar vita a interventi poi definiti “esemplari” in quanto densi di quel profondo “*sens historique*” (Flaubert) che caratterizza le istanze culturali e le teorie del restauro ad esse legate, elaborate durante il XX secolo. Intervenendo al II Congresso Internazionale del Restauro di Venezia, in cui venne ratificata e sottoscritta la Carta del Restauro del 1964, Minissi porta la propria esperienza, maturata prevalentemente in Sicilia nell’ambito dell’applicazione dei laminati plastici nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti, esperienza determinante per la stesura dell’articolo 10 della Carta, in cui si afferma che: «*quando le tecniche tradizionali si rivelino inadeguate, il consolidamento di un monumento può essere assicurato mediante l’ausilio di tutti i più moderni mezzi di struttura e conservazione, la cui efficienza sia dimostrata da dati scientifici e sia garantita dall’esperienza*»⁸.

Dagli anni Cinquanta in Sicilia si verificano alcuni eventi che facilitano una non facile operazione di rinnovamento culturale: la libertà riconquistata, la collaborazione tra le Soprintendenze locali e la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, la disponibilità finanziaria assicurata dal governo centrale anche con nuovi Istituti appositamente creati (come ad esempio la Cassa per il Mezzogiorno⁹ che finanziò quasi tutti i progetti realizzati da Minissi in nella Regione), trasformarono la Sicilia in un grande laboratorio di sperimentazione nell’ambito del restauro archeologico e della museografia.

Agli interventi di restauro e musealizzazione dei siti archeologici, seguiva quasi sempre la realizzazione da parte dello stesso Minissi di Musei Nazionali o di *Antiquaria*, la cui presenza si rendeva necessaria per la valorizzazione dei vari siti archeologici, luoghi in cui si realizzava il processo di conservazione attiva. Come Argan, Minissi riteneva infatti che il museo non dovesse essere più un inerte deposito di opere d’arte, bensì vivace strumento di studio, di ricerca e di crescita civile e culturale, espandibile e dinamico nell’adattarsi all’esigenza collettiva della conoscenza del proprio patrimonio storico e culturale. Secondo Minissi questa concezione del nuovo museo “artificiale”, «*luogo architettonico per far godere in pieno, ma in se stesse, le opere d’arte che vi si allogano*» (Brandi) applicato in ambito archeologico, doveva realizzarsi intorno alle preesistenze, come un museo all’aperto, consentendone la “conservazione *in situ*”. Si agiva in modo da evitare la decontestualizzazione e la conseguente impossibilità di ricostruire la storia dei siti e comprendere il significato delle opere d’arte mobili, cosa che sempre comporta il trasferimento in una sede museale.

Le opere di Minissi nell’ambito del restauro archeologico in Sicilia costituiscono l’applicazione più autentica dei principi del “restauro preventivo” elaborati da Cesare Brandi negli anni ’50. L’intervento museografico diventa a pieno titolo atto di restauro critico, poiché si rivela in grado di creare quel: «*raccordo spaziale fra le opere d’arte e il luogo architettonico che darà appunto la misura esatta della consapevolezza critica dell’epoca che quel luogo produce. La Museografia come restauro preventivo, nel predisporre le condizioni più felici per la conservazione, la visibilità, la trasmissione dell’opera al futuro. Ecco il nostro assioma*»¹⁰.

Questa intesa profonda tra Cesare Brandi e Franco Minissi trova il suo più alto compimento nell’intervento di “Restauro e protezione dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina” (1957). Sotto l’egida della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, incaricato da Guglielmo De Angelis D’Ossat, Minissi, con la consulenza di Brandi, è autore di quella che oggi consideriamo “opera manifesto del restauro critico”, mediante la realizzazione di un “museo naturale” intorno ad un materiale già disposto, ovvero i preziosi mosaici romani, mettendo in pratica i principi del “restauro preventivo”.

In questa come in altre opere nell’ambito del restauro archeologico in Sicilia, Minissi propone solo un’ipotesi ricostruttiva del monumento e per questo utilizza materiali moderni, sperimentati presso i laboratori dell’Istituto Centrale o presso le ditte fornitrici, che siano

assolutamente distinguibili e che si pongano solo come un suggerimento che stimoli la fantasia, senza cadere in pericolosi arbitrii o ripristini falsificatori: «*al fascino dei ruderi si sostituisce così un complesso di volumi modellati, variamente illuminati e trasparenti, la cui visione può suggerire all'osservatore un quadro non lontano da ciò che poteva essere il complesso della Villa, se pur tradotto in termini del tutto moderni*»¹¹. Un analogo tipo di intervento, sebbene di minore rilevanza per la complessità concettuale e per gli accorgimenti tecnici utilizzati, è quello che Minissi svolge nel 1961 su incarico del Soprintendente Luigi Bernabò Brea, per la protezione dei mosaici della Villa romana di Terme Vigliatore, nei pressi della città di Messina.

Nel 1960 Minissi viene chiamato dal Soprintendente Pietro Griffo per il restauro e la musealizzazione del teatro greco di Eraclea Minoa, la cui cavea era costituita da un calcare marnoso estremamente friabile, considerando che l'alternativa sarebbe stata quella di reinterrare il monumento al fine di garantirne la conservazione. Per questo teatro Minissi realizza una "ideale" ricostruzione grafica della cavea utilizzando il materiale plastico a lui più caro, il *perspex*, modellato sul calcare marnoso: un involucro perfettamente trasparente che doveva proteggere i resti del teatro dagli agenti atmosferici, senza sottrarre nulla alla visione del monumento, consentendone allo stesso tempo la fruizione da parte del pubblico.

Lo stesso materiale plastico viene utilizzato per la ricostruzione della copertura di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo, sempre come "ipotesi critica" distinguibile: anche in questo caso Minissi realizza un intervento discreto e leggero: venendo meno lo spessore materico, l'immagine delle volte e delle cupole perdute si riduce ad un disegno che si staglia contro il cielo. Il disegno dei conci viene tradotto in una maglia metallica che viene ricoperta con elementi in *perspex* colorato modellati singolarmente

In quest'opera di rara eleganza, critica e creativa allo stesso tempo, Minissi interpreta fedelmente e sviluppa il principio della "unità potenziale dell'opera d'arte" postulata da Cesare Brandi. In questo modo, creando una protezione dagli agenti atmosferici dell'ambiente interno, egli otteneva inoltre l'intento didascalico della "ricostruzione" dello spazio originale del monumento, senza per questo ricostruirlo in maniera falsa e arbitraria, realizzando quindi un intervento di restauro moderno "distinguibile" e "reversibile", in quanto non preclude la possibilità, di eventuali interventi futuri, finalizzati a garantire la migliore conservazione dell'autenticità della materia storica, prezioso valore da tramandare alle generazioni future.

In Sicilia Minissi stringe rapporti di reciproca stima e amicizia con storici dell'arte (Dante Bernini), archeologi (Ernesto De Miro, Pietro Griffo, Dino Adamestranu, Pietro Orlandini, Nicola Bonacasa) e direttori di musei, personaggi che con lui collaborano per il compimento di numerosi progetti, nel rispetto reciproco e nella interdisciplinarietà delle competenze scientifiche, premessa questa indispensabile per assicurare la qualità dei risultati. Opere che vengono realizzate grazie alla tenacia dei vari Sovrintendenti quali Pietro Griffo, Raffaello Delogu, Giuseppe Giaccone, Luigi Bernabò Brea, Vincenzo Tusa e successivamente Graziella Fiorentini, Paola Pelagatti, Vincenzo Scuderi, Giuseppe Voza e Amalia Curcio.

Per conservare i numerosi reperti rinvenuti durante gli scavi, Minissi realizza presso le rispettive aree archeologiche gli *antiquaria* di Gela, Eraclea Minoa, Caltanissetta, Centuripe e Himera; tra il 1954 e il 1967 si dedica al progetto per il Museo Nazionale Archeologico di Agrigento, al centro della Valle dei Templi, sito scelto da De AngelisD'Ossat già nel 1952. Inoltre già dal 1961 inizia a lavorare al progetto per un museo flessibile, espandibile e dinamico, quale sarà appunto il Museo Archeologico Paolo Orsi nel parco della Villa Landolina a Siracusa, lavoro questo che lo tiene impegnato per oltre vent'anni (1961-1988) e che rappresenta uno dei più importanti esempi della museografia del Novecento di cui Minissi rimane insuperato maestro. In quegli anni le Soprintendenze si ponevano l'obiettivo di creare nuovi spazi per occasioni culturali che facessero da traino alla rinascita dei centri storici siciliani, cosa che diventava un motivo per avviare il restauro di alcuni complessi architettonici ed edifici ecclesiastici. Franco Minissi dagli anni Cinquanta viene incaricato di numerosi interventi di restauro sull'Isola nei quali, a partire dalla consapevolezza critica delle stratificazioni

dell'architettura del passato, si muove tra aspetti conservativi (reimpiego o mantenimento in opera dei materiali ancora in buono stato di conservazione) e soluzioni innovative finalizzate alla "musealizzazione" ovvero alla conservazione attiva del manufatto (come l'impiego di materiali moderni, distinguibili e reversibili, per le strutture ammalorate e per le reintegrazioni). Tra questi incarichi ricordiamo il restauro di Palazzo Trigona a Piazza Armerina, dell'abbazia di San Nicola ad Agrigento, di Palazzo Varisano a Enna, del Palazzo ducale dei Principi di Lampedusa a Palma di Montechiaro, del convento carmelitano dell'Annunziata a Trapani (che diventa sede del Museo Pepoli), della chiesa di Santa Maria della Mercede a Cattolica Eraclea, del castello Ursino a Catania, del Castello normanno e la chiesa di San Francesco a Paternò, del Duomo e della chiesa di Sant'Antonio Abbate a Naro e della chiesa del SS. Salvatore a Palermo (...).

In particolare per il restauro della chiesa barocca del SS. Salvatore a Palermo con l'adattamento ad Auditorium, l'Istituto Italiano per l'Architettura gli conferisce nel 1969 il Premio nazionale IN/Arch "*Per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio architettonico nazionale*", oltre al Premio regionale IN/Arch "*Per la realizzazione delle sistemazioni museografiche in Sicilia*".

Franco Minissi, "architetto museografo", ha avuto il merito di avere emancipato la museografia dal semplice allestimento, inteso come arredamento di uno spazio architettonico preesistente da destinare a museo, facendone un impegno totalizzante che va dalla creazione architettonica vera e propria, al restauro monumentale e archeologico, fino ad arrivare alla musealizzazione di un intero sito archeologico. Come ad esempio per il Parco Archeologico di Selinunte (1978-85) dove, con poche e "geniali intuizioni", riesce a sottrarre il vasto e incontaminato sito archeologico dall'avanzata dei "piccoli plotoni" dell'abitato di Marinella e del villaggio (un tempo) abusivo di Triscina. Con questo preciso impegno vengono così realizzati, nell'ambito della valorizzazione del patrimonio archeologico siciliano, gli interventi per la musealizzazione del Parco dei templi di Agrigento, per il quale Minissi è artefice del primo sistema di illuminazione monumentale. Sempre nella Valle dei Templi di Agrigento è autore della sistemazione della strada panoramica che attraversa la Valle, dell'intervento di musealizzazione dei mosaici nel quartiere "ellenistico-romano" (1958-61), dell'allestimento dell'*Antiquarium* del Parco nella Villa Aurea (1960-62) e del restauro e adattamento a funzione residenziale di alcune Ville del XIX secolo (Villa Melisenda). Nel corso degli anni poi gli verranno affidati altri importanti incarichi da parte del Ministero della Pubblica Istruzione: Minissi è autore della sistemazione e dell'allestimento del museo etrusco di Villa Giulia a Roma (1952), del museo della Zecca presso il Ministero delle Finanze (1960-62) e del museo del Tesoro di S. Pietro in Vaticano (1973-75): il progetto museografico in questi interventi soddisfa le esigenze espositive e didascaliche nel più assoluto rispetto del monumento e del documento storico, in quanto si pone al servizio delle opere d'arte per la loro valorizzazione, comprensione e godimento da parte del pubblico.

Durante gli anni '60, in qualità di "esperto per il restauro e la museografia", Minissi svolge numerose missioni all'estero per conto dell'Unesco, realizzando il Museo delle barche faraoniche presso la Piramide di Cheope a Gizah (1960-1963), il Museo dei Mosaici a Sousse in Tunisia (1964), il Centro Culturale per la Repubblica Araba Unita presso il Cairo (1964), il progetto di valorizzazione e illuminazione della grande Moschea di Kairouan in Tunisia (1964). Sempre all'estero lavora al restauro e protezione degli affreschi del Tempio Maya di Bonampak in Messico, considerato la "cappella Sistina messicana" (1962) ed al restauro, rifunzionalizzazione e illuminazione del complesso monumentale costituito dalle Moschee di Ribat, Damaus e Zikkaka, situato nel centro storico di Sousse in Tunisia (1964-1969).

Dal 1960 è membro del Consiglio Scientifico del "Centro Studi per la Museologia, l'Espressione e la Comunicazione visiva dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze", del "Consiglio direttivo dell'Associazione Nazionale dei Musei italiani" e del comitato di redazione della rivista "Musei e Gallerie d'Italia", fa parte anche del Consiglio direttivo dell'ICOMOS (International Council of Monuments and Sites), comitato italiano dell'Unesco.

Negli ultimi anni della sua attività professionale, oltre a proseguire la sua attività professionale notiamo un incremento della sua produzione di saggi e di scritti che sempre di più muovono dall'interesse verso il monumento a quello verso l'ambiente dei Centri Storici, intesi sempre come intero e mai come totale. Sono infatti di quel periodo i progetti di restauro urbano e di "musealizzazione in loco" per il Centro Storico di Caltabellotta 1989, di restauro urbano per il Centro Storico di Naro e di "musealizzazione in loco" della scalinata (1986-87). Tali progetti miravano a risanare le fratture e il degrado prodotto dall'abbandono e dall'incuria dei luoghi antichi per i quali proponeva una conservazione attiva e un uso compatibile anche solo culturale. Egli riteneva infatti che la città antica, con la sua spazialità e le sue caratteristiche rappresenta un "museo fuori dal museo", ed estendendo il concetto anche ai paesaggi culturali sviluppa il concetto di "museo diffuso".

Franco Minissi ha portato avanti con dedizione un'intensa attività didattica nell'ambito del restauro e della museografia: come già ricordato, fin dal 1945 è assistente volontario presso la Facoltà di Architettura di Roma, del 1964 insegna, su incarico di Giulio Carlo Argan, "Museografia" presso la Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte Medievale e Moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia di Roma. Dal 1970 Carlo Ludovico Ragghianti lo chiama a Firenze a insegnare "Museografia" presso l'Università Internazionale dell'Arte. E' inoltre docente di "Restauro dei monumenti" dal 1974 presso l'Istituto di Critica Operativa della Facoltà di Architettura La Sapienza di Roma e dal 1980 è docente di "Vitalizzazione e adattamento di antichi edifici: criteri di museologia" per la Scuola di Specializzazione per il Restauro dei Monumenti. Nel 1980 diventa professore ordinario di "Allestimento e museografia" alla Sapienza di Roma, disciplina in cui può definirsi "maestro" vantando in questo ambito un'esperienza lunga e di grande rilievo internazionale.

Franco Minissi muore nella sua villa di Bracciano nell'agosto del 1996. Così viene ricordato da coloro che con orgoglio si dichiarano suoi amici «*Franco Minissi, era un uomo buono, generoso di sé e delle sue cose*»¹², e da chi ha lavorato con lui: «*Minissi era veramente geniale nello studio dei dettagli, era un ottimo disegnatore, aveva una mano felicissima. Amava disegnare l'oggetto finito ma studiava anche il modo come realizzarlo (...) oltre ad essere un architetto era anche un'artista, spesso si cimentava nella realizzazione di sculture in rame. Aveva le sue idee e le portava avanti ma accettava volentieri i suggerimenti derivanti dalle specifiche competenze*»¹³.

Le opere di Franco Minissi sono caratterizzate da un'eleganza discreta propria della modernità di cui sono espressione, al "servizio" del Monumento e per la sua trasmissione alle generazioni future: una "arte" leggera ed effimera, profondamente consapevole della distanza che intercorre tra il tempo in cui il restauro si produce e il momento in cui è stata creata l'opera storico monumentale, autografa e non, in quanto espressione culturale di una civiltà del passato. Rispetto dell'antico che si compie nei suoi interventi di restauro dove utilizza forme di protezione moderne, materiali leggeri, trasparenti, distinguibili, reversibili, prodotti industrialmente. Una materia che si rivela discreta nell'accostarsi all'antico, poiché mostra in maniera autentica la propria appartenenza al momento storico in cui si produce, senza compromettere l'autenticità materiale e concettuale del manufatto storico artistico. Materiali, come il *perspex* o il vetro temperato, che allo stesso tempo sono estremamente bisognosi di interventi manutentivi: tali azioni se fossero avvenute con regolarità nel tempo, avrebbero evitato il deperimento ed il venir meno dell'efficacia funzionale e formale delle sue opere.

Si sa che la manutenzione è un atto d'amore quasi quotidiano e purtroppo raro nei confronti di qualcosa a cui si riconosce un valore materiale e/o testimoniale: ma solo da pochi anni noi riconosciamo questo valore all'"opera leggera" di un uomo che ha segnato profondamente la "cultura del restauro", in quanto ha saputo tradurre in realtà "l'etica del restauro" maturata nel proprio tempo. La lezione di Franco Minissi, che apprendiamo attraverso la conoscenza delle sue opere e dei suoi scritti, è un patrimonio da tramandare alle generazioni future, un esempio-guida di rara pregnanza storica. Attraverso il progetto del nuovo che si

accosta all'antico per consentirne la reintegrazione dell'immagine e la fruizione, egli ha realizzato i principi del cosiddetto "restauro critico", dentro e fuori l'istituto del "museo". Museo inteso come fonte di cultura per tutta la collettività, luogo dinamico e vivo il cui ruolo fondamentale è conservare e nello stesso tempo attivare un processo di conoscenza delle testimonianze del passato che stimoli una continua crescita culturale, civile e sociale.



1975. Roma, inaugurazione del Museo di San Pietro (foto da D. Bernini, *op. cit.*, p. 144).



1990. Minissi con il figlio Matteo nella villa di Bracciano (foto da D. Bernini, *op. cit.*, p. 144).



1965. Bolsena: inaugurazione mostra del progetto del parco archeologico subacqueo (foto da D. Bernini, *op. cit.*, p. 144).



1962. Minissi con gli studenti presso la Facoltà di Architettura di Roma (foto da D. Bernini, *op. cit.*, p. 144).



1960. Roma, inaugurazione del Museo etrusco di Villa Giulia (foto da D. Bernini, *op. cit.* p. 142).



1970. Roma, una conferenza presso Palazzo Venezia durante il periodo nel quale Bernini era Soprintendente. Nel tavolo sulla sinistra vestito di bianco vediamo Franco Minissi (foto di D. Bernini).

NOTE

¹ D. Bernini, *Colloqui con Franco Minissi sul museo*, Roma 1998.

² Dagli anni Sessanta Minissi diventa assistente di Guglielmo De Angelis D'Ossat. Tali informazioni sono state apprese da Dante Bernini durante l'intervista da me compiuta il 24 marzo 2007 presso la sua abitazione di Roma.

³ C. Brandi, *Cosa debba intendersi per restauro preventivo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Roma 1957, pp. 87-92.

⁴ Testimonianza da me raccolta durante l'intervista ad Odoarda Baschieri moglie di Minissi svolta il 10 luglio 2006.

⁵ G. C. Argan, *Arte, artigianato, industria*, in "Comunità", n. 2, 1949.

⁶ C. L. Ragghianti, *Arte, fare, vedere*, Firenze 1974.

⁷ Brandi Cesare, *Archeologia siciliana*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n. 27-28, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1957, pp. 93-100.

⁸ International Council of Monuments and Sites, *Il monumento per l'uomo*, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia, 25-31 maggio 1964, Padova 1971.

⁹ Il tema del Mezzogiorno e della sua ripresa che con la Cassa si tentò da parte dello Stato, in Sicilia non venne compreso ma anzi spesso messo in discussione. Quella visione riformatrice, programmatica e per allora moderna, fece sì che proprio la Sicilia ottenesse la maggior parte dei finanziamenti. Sotto il governo di De Gasperi dal 1948, che diede una forte spinta riformatrice e innovatrice della nuova Italia del "miracolo economico", vennero fatte altre iniziative tra cui ricordiamo la riforma fiscale di Vanoni, la liberalizzazione degli scambi voluta da La Malfa, il piano Ina-casa di Fanfani. Ma le caratteristiche della Cassa per il Mezzogiorno erano le più innovative si trattava di un piano decennale di mille miliardi per interventi straordinari nei territori meridionali affidato ad un ente di tipo nuovo. Ma a causa del progressivo processo di corrompimento che dal ricco dibattito teorico degli anni Cinquanta e dall'efficace azione protrattasi per tutta la presidenza Pescatore conduce la Cassa, per difetti propri ma anche per errori del legislatore, alla sua fine nel 1992. S. Butera, *Lo sviluppo ambiguo. Il gelo siciliano sulla Cassa per il Mezzogiorno*, in "La Repubblica", XVI, 24 settembre 2008.

¹⁰ C. Brandi, *Cosa...*, p. 90.

¹¹ F. Minissi, Progetto per la protezione dei mosaici romani della Villa romana del Casale di Piazza Armerina, ACS, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 5, p. 3.

¹² Intervista a Dante Bernini, 24 marzo 2007.

¹³ Intervista a Roberto Fischer, 26 marzo 2007.

Elenco completo delle opere e dei progetti di Franco Minissi

1952-55	KARATEPE' (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 <i>in situ</i> 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 <i>Auditorium</i> 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’ <i>Antiquarium</i> 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’ <i>Antiquarium</i>
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	PATERNO’	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	PATERNO’	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	MARSALA	Progetto per il Museo degli Arazzi fiamminghi
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 <i>Auditorium</i> 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 <i>Volusii Saturnini</i> presso <i>Lucus Feroniae</i> .

1970-71	PATERNO'	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	CITTA' DEL VATICANO	Allestimento del Museo del Tesoro di San Pietro nell'antica Sagrestia
1978-79	ROMA	Mostra " <i>Museo perchè, museo come</i> " (Palazzo delle Esposizioni)
1978-84	HIMERA	Museo archeologico presso l'antica città greca
1980-82	SCIACCA	Progetto dell'allestimento museografico dell' <i>Antiquarium</i> 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: " <i>Spes contra Spem</i> " (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

1985	NOTO (SIRACUSA)	complesso monumentale di San Michele a Ripa. 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 <i>in loco</i> " 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	AGRIGENTO	Mostra archeologica delle necropoli greche di Agrigento
1987	SIENA	Progetto di restauro e adattamento a museo dell'ospedale di Santa Maria della Scala
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	CALTABELLOTTA	Progetto di restauro urbano e di "musealizzazione <i>in loco</i> " per il Centro Storico
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 mura 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 <i>in situ</i> 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 <i>Auditorium</i> della Chiesa del SS. Salvatore
1960-62	AGRIGENTO	Allestimento dell' <i>Antiquarium</i> nella Villa Aurea
1960-63	ERACLEA MINOA	Restauro e protezione del teatro greco, sistemazione generale della zona archeologica e realizzazione dell' <i>Antiquarium</i>
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	PATERNO'	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	PATERNO'	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 <i>Auditorium</i> 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	PATERNO'	Restauro e sistemazione a Museo del Castello normanno
1972-73	PIAZZA ARMERINA	Progetto di restauro della Chiesa barocca di Sant'Anna, da adattare ad <i>Auditorium</i> e progetto dell' <i>Antiquarium</i>
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' <i>Antiquarium</i> 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.
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 <i>in loco</i> " 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 <i>in loco</i> " per il Centro Storico

Monografie e saggi specialistici di Franco Minissi

VOLUMI PUBBLICATI

1958

Aspetti dell'architettura religiosa del Settecento in Sicilia, Danesi, Roma.

1962

Progetto per la conservazione e protezione del tempio Maya di Bonampak, L' Artistica, Roma.

1964

Studio per l'illuminazione della Grande Moschea di Kairouan, L' Artistica, Roma.

Studio per l'illuminazione della Grande Moschea di Sousse, L' Artistica, Roma.

1965-1966

Corso di museografia, Scuola di Storia dell'Arte medievale e moderna, Roma

1974

Note sul restauro dei monumenti e sull'architettura dei musei, Nardini, Roma.

1978

Conservazione dei beni storico artistici e ambientali: restauro e musealizzazione, De Luca, Roma.

1983

Il museo negli anni '80, Kappa, Roma.

1988

Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione, Multigrafica, Roma.

1990

Allestimento e museografia. Un decennio di corso (con S. Ranellucci), Multigrafica, Roma.

1992

Museografia (con S. Ranellucci), Bonsignori, Roma.

SAGGI PUBBLICATI NELL' AMBITO DI VOLUMI

1955

Il museo di Villa Giulia, in R. Vighi (a cura di), *Il nuovo museo di Villa Giulia*, Roma

1961

- *Museo nazionale di Villa Giulia a Roma*, in R. Aloï (a cura di), *Musei: architettura tecnica*, Hoepli, Milano.

- *Museo nazionale archeologico, sistemazione interna, Gela*, in R. Aloï (a cura di), *Musei: architettura tecnica*, Hoepli, Milano.

- *Villa romana del Casale, Piazza Armerina, opera di protezione*, in R. Aloï (a cura di), *Musei: architettura tecnica*, Hoepli, Milano.

1964

Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione di Monumenti, in ICOMOS (a cura di), *Il monumento per l'uomo*, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia 25-31 maggio 1964, Padova 1971.

1970

- *Progetto per il conservatorio di musica nella città di Lecce*, in "Rassegna dell'istruzione artistica", anno V, nn. 3-4, I.S.A., Urbino.

- *Progetto dell'Antiquarium di Himera*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 40, De Luca, Roma.

1972

Il museo nella società contemporanea, in "Esso Rivista", Roma.

Amenagement moderne d'un monument ancien: realisations italiennes, in "Monumentum", vol. XI-XII (Atti della III Assemblea Generale dell'ICOMOS, Budapest).

1974-1975

Orientamenti del corso per una attualizzazione della problematica del restauro, in "Restauro, contributo per una attualizzazione della problematica", a cura di M. Governale, S. Ranellucci, Facoltà di Architettura di Roma, corso di Restauro dei monumenti.

1980

- *Centro storico centro città*, in “AR- Rivista dell’Ordine degli Architetti di Roma”, nn. 9-10, Ordine Architetti di Roma, Roma.
- *La trasformazione per il recupero del patrimonio edilizio esistente*, in “Gli insediamenti italiani negli anni ‘80”, Edizioni scientifiche associate, Roma.
- *Evoluzione storica dell’idea del recupero e linee emergenti nel dibattito odierno*, in “Gli insediamenti italiani negli anni ‘80”, Edizioni scientifiche associate, Roma.
- *Criteri di intervento nelle operazioni di recupero del patrimonio edilizio esistente*, in “Gli insediamenti italiani negli anni ‘80”, Edizioni scientifiche associate, Roma.

1981

- *Parco archeologico di Selinunte*, in “Beni Culturali e Ambientali, n. 1-2, anno II, Pubbliscula Editrice, Palermo.
- *Per un chiarimento del rapporto tra rinnovo, recupero e restauro della città*, in “Il rinnovo urbano”, Edizioni Scientifiche Associate, Roma.
- *Quale sopravvivenza per i centri storici minori?*, in “Viterbo – la Provincia Faleria: arte, cultura territorio”, periodico dell’Amministrazione Provinciale di Viterbo.

1983

- *L’interazione tra restauro e museografia*, Edizione Club Amici dell’Arte, Milano.
- *Un museo per Latina*, in “Il Settecento in Agro Pontino”, quaderni di storia e tradizioni locali, Consorzio per i servizi, Edizioni CNT, Latina.
- *Contenitori architettonici*, in “I luoghi della cultura”, Editore Istituto Storico Artistico Orvietano, Orvieto.
- *La città museo*, in “I luoghi della cultura”, Editore Istituto Storico Artistico Orvietano, Orvieto.
- *L’intervento sul Museo della Fondazione “Claudio Faina”*, in “I luoghi della cultura”, Editore Istituto Storico Artistico Orvietano, Orvieto.

1984

Costruire nel costruito, in “Costruire nel costruito, conservation et architecture moderne”, Kappa, Roma.

1985

- *L’allestimento nel Palazzetto*, in “Quaderni di Palazzo Venezia”, n. 3, Roma.
- *Relazione al progetto generale del nuovo ordinamento ed allestimento del Museo di Palazzo Venezia*, in “Quaderni di Palazzo Venezia”, n. 3.

1986

- *Gli spazi dei musei archeologici*, in “Museo oggi”, GIESSEA, Milano.
- *Due recenti realizzazioni in Sicilia: Aidone ed Enna*, in “Beni culturali ed Ambientali – Sicilia”, Pubbliscula Editrice, Palermo.

1987

Nella città il museo, in “Critica d’arte”, n. 15, Panini, Modena.

1988

- *Introduzione alla seconda giornata*, in “I siti archeologici: un problema di musealizzazione all’aperto”, Atti del I Seminario di Studi, 25-27 febbraio Roma, Multigrafica, Roma.
- *Museografia e siti archeologici*, in “I siti archeologici: un problema di musealizzazione all’aperto”, Atti del I Seminario di Studi, 25-27 febbraio Roma, Multigrafica, Roma.

1994

Musealización y Vitalización de la ciudad, in “Cuadernos Patrimonio y Ciudad – Reflexion sobre Centros Historicos”, Instituto Andaluz del Patrimonio historico, Cordoba.

1996

Relazione di presentazione, in “Siti archeologici: un problema di musealizzazione all’aperto”, 2° Seminario di studi – Provincia di Roma, ed. Multigrafica, Roma.

INTERVENTI NELL’AMBITO DI CONVEGNI NAZIONALI ED INTERNAZIONALI

1965

Le riserve dei musei archeologici, Atti della VII Conferenza generale, UNESCO, New York.

1969

Utilizzazioni museografiche dei Castelli, Atti IV tavola rotonda sul Restauro e la Valorizzazione dei castelli, Istituto Italiano dei castelli, sezione Lombardia, Milano.

1970

Consideracion generales sur la museographie moderne, Atti della Conferenza internazionale dell'ICOM, UNESCO, Mosca e Leningrado.

1975

Intervento al dibattito sui metodi di insegnamento universitario per la riqualificazione dei centri storici, Atti dei Convegno nazionale sui centri storici, promosso dal Comitato Nazionale Italiano, Roma.

1976

Musei e processi di musealizzazione, Atti del Convegno sul museo oggi, organizzato dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, Bologna.

1977

Il processo formativo ed evolutivo del museo e la sua funzione nel contesto socio ambientale, Atti del Convegno internazionale dell'UNESCO su Museologia e Conservazione, Bogotà.

1978

Museo e ambiente, Atti del III Congresso Internazionale della federazione Nazionale degli amici dei musei, Firenze.

1979

Finalità della conservazione, Atti del convegno Nazionale di studi sui problemi della conservazione del patrimonio monumentale ed ambientale, Agrigento.

1981

Progetto speciale musei, Atti dell'omonimo convegno dell'ICOMOS, Roma.

1982

- *Creazione di un museo quale centro di documentazione del problema del francescanesimo*, Atti del Convegno di Studi sull'edilizia degli Ordini Minori "Lo spazio dell'umiltà", Fara sabina.

- *Il museo fuori dal museo*, Atti del II Convegno internazionale di museologia "Il museo nel mondo contemporaneo", Firenze.

- *Struttura del museo: esposizioni permanenti e temporanee, collezioni e servizi*, Atti della Conferenza Nazionale sui musei, Ministero per i Beni Culturali, Roma.

- *Spazi espositivi per l'arte contemporanea*, Atti del convegno internazionale "Musei e collezionismo di arte contemporanea", Ministero dei beni culturali, regione Puglia, Bari.

1983

- *Musei di agricoltura e selvicoltura*, Atti del convegno internazionale dell'ICOM, Trento.

- *Città come museo, conservazione e ricomposizione*, Atti del seminario di studi sull'origine e la funzione del museo, promosso dall'Associazione Nazionale dei musei italiani, Roma.

- *Spazi museali e spazi per mostre*, Atti del Convegno europeo "Lo spazio per l'arte oggi per la Galleria di Arte Contemporanea in Palazzo della Penna", Perugia.

- *Un museo per Latina*, Atti del Ciclo di conferenze, Latina.

- *Monumenti e siti*, Atti del Convegno Nazionale dell'ICOMOS, UNESCO, "Monumenti e siti: l'azione per la tutela oggi in Italia", Roma.

1984

- *La componente museografica negli interventi di restauro*, Atti del Simposio "Prospettive per la ristrutturazione e consolidamento dei monumenti siciliani", ASS.I.R.C.O., Siracusa.

- *L'uso dei castelli a sede di museo: aspetti positivi e negativi*, Atti del I Convegno Nazionale "Il riuso dei Castelli", Tarquinia.

- *Problemi vecchi e nuovi di museografia*, Atti del convegno di archeologia "Il sistema dei musei locali", organizzato dalla Sovrintendenza Archeologica di Agrigento e dall'Università di Catania, Catania.

1985

Il futuro del museo, Atti del convegno sul museo organizzato dall'istituto Italiano di cultura di Budapest, Ungheria.

1986

- *Quale modello di museo per il 2000?*, Atti della tavola rotonda dell'associazione Nazionale dei Musei italiani, Roma.

- *Un museo di zoologia come?*, atti del VI Congresso dell'Associazione nazionale dei Musei Scientifici, Roma.

- *Gli spazi dei musei archeologici*, in “Museo oggi”, Editore GIESSEA, Milano.

1987

- *Gli oggetti della cultura materiale nel processo di musealizzazione*, Atti del Colloquio europeo della Museografia etnoantropologica, Ghibellina e Palermo

- *Il museo quale centro per la tutela del territorio*, Atti del XXXII Congresso dell'Associazione dei Musei Italiani di Tuscia, Viterbo

1988

Prestito di opere per mostre: diritti e doveri del prestatore, Atti del Congresso delle Marche dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani

1989

- *Dove e come un museo della scienza a Roma*, Atti Musis – Museo della scienza e dell'informazione scientifica a Roma, Roma

- *Il museo per la città*, Atti del Convegno a Tarquinia

1990

- *Una carta del museo ad integrazione di quella del Restauro*, Atti della I Conferenza Nazionale dei Musei, Roma

- *Localizzazione urbanistica e progetto architettonico*, Atti MUSIS - Museo della scienza e dell'informazione scientifica a Roma, Roma

1991

- *I luoghi e gli spazi*, Atti del Convegno “Museo da contenitore a sistema integrato”, Roma

1993

- *Il futuro del museo, il museo del futuro*, Atti tavola rotonda in occasione della IX settimana Beni Culturali, Roma

- *Il museo fuori dal museo*, Atti del XXXV Congresso in Friuli dell'Associazione nazionale dei Musei Italiani, Udine

1994

Presentazione del progetto del Parco archeologico subacqueo nel Lago di Bolsena, Atti del Convegno in occasione della mostra omonima organizzata dal Comune, Assessorato alle Attività Culturali, Bolsena

1996

Nuovi spazi per nuove funzioni, Atti del Convegno “I musei degli enti locali: funzione organizzazione spazi, Regione Puglia, Foggia.

SAGGI PUBBLICATI SU RIVISTE SPECIALISTICHE

1954

Museografia, voce della Enciclopedia Italiana Treccani, III volume della V^a Appendice, Roma.

1955

- *The Etruscan Museum at Rome*, in “The Museum Journal”, vol. 55, n. 4, The Museum Association, Londra.

- *For the Villa Giulia a daring solution: clean sweep and interpolated gallery*, in “Interior”, n. 12, The Interior Designer Group, New York.

1956

- *Le Musée National de Villa Giulia a Rome*, in “Museum”, vol. IX, n. 2, UNESCO, Parigi.

- *Idea per un museo mobile*, in “Musei e gallerie d'Italia”, n. 2, Istituto Grafico Tiberino, Roma.

1958

La protezione dei mosaici pavimentali della Villa Romana del casale di Piazza Armerina, in “Prospettive” n. 23, ed Gorlich, Milano.

1960

Due recenti esperienze museografiche, in “Musei e gallerie d'Italia”, n. 11-12, maggio-ottobre.

- *Un museo e una mostra*, in “Prospettive”, n. 17, Gorlich Editore, Milano.

1961

- *Museo: organizzazione e architettura*, voce dell'”Enciclopedia Universale Treccani”, 2° volume della III appendice

- *Il nuovo Museo archeologico Nazionale di Gela*, in “Prospettive”, n. 20, Gorlich Editore, Milano

- *Il completamento del Museo etrusco di Villa Giulia*, in “Prospettive”, n. 23, Gorlich Editore, Milano

- *Il Museo delle Barche di Cheofe*, in “Musei e gallerie d’Italia”, n. 14, De Luca Editore, Roma
- *Protection des mosaïques de la Villa romaine de Piazza Armerina*, in ”Museum”, vol. XIV, n. 2, UNESCO, Parigi.
- *La Transformation du Musée National Etrusque de la Villa Giulia*, in ”Museum”, vol. XIV, n. 2, UNESCO, Parigi.

1962

Progetto per la protezione e la conservazione del tempio di Bonampak - Chiapas. Missione Unesco, Istituto nazionale antropologia e storia, Messico.

1964

- *Le musée des bateaux de Chéops pres la grande pyramide de Gizah*, Republique Arabe Unie, Ministère de l’Orientation Nationale, Direction Generale des Antiquites,.
- *Le musée archeologique national de Syracuse*, in “Museum”, Volume XVII, n. 3, UNESCO, Parigi.
- *Considerazioni generali sul IX Congresso dell’Associazione Nazionale dei Musei Italiani*, in “Musei e gallerie d’Italia”, nn. 22-24, de Luca Editore, Roma.

1965

- *Les reserves des Musees Archeologiques*, in Atti della VII Conferenza Generale dell’ICOM – Unesco, Stati Uniti d’America.
 - *The new national museum of Ghana, Accra*, in “Museum” dell’Unesco, Volume XVIII, n. 3.
 - *Le riserve dei musei archeologici*, in "Atti della 7° Conferenza Generale dell’ICOM”, Unesco, Stati Uniti.
 - *Due musei*, in “Musei e gallerie d’Italia”, nn. 25-26, De Luca Editore, Roma.
- Relazione sugli interventi restaurativi e conservativi e sull'utilizzazione del complesso monumentale (progetto 1965): Parte terza*, in “Terra mia: enciclopedia illustrata della terra d’Otranto antica e moderna”.

1966

- *Le riserve dei musei archeologici*, in “Musei e gallerie d’Italia”, n. 28, De Luca Editore, Roma.
- *Problemi di esposizione – la luce in relazione alle vetrine dei musei*, in “Musei e gallerie d’Italia”, n. 29, De Luca Editore, Roma.
- *Il Museo Nazionale archeologico di Agrigento*, in “Musei e gallerie d’Italia”, n. 30, De Luca Editore, Roma.
- *Restauro e valorizzazione di opere monumentali*, in “L’architettura, cronache e storia”, n. 130, Etas Kompass Editore, Milano.
- *Constatazioni - osservazioni e suggerimenti sullo stato di conservazione dei piu importanti monumenti. Nicosia*, Unesco, Rapporto sulla missione.

1967

- *Tre sistemazioni museografiche*, in “L’architettura, cronache e storia”, n. 145, Etas Kompass Editore, Milano.
- *Problemi di esposizione – Collaborazione tra conservatore del museo e architetto museologo*, in “Musei e gallerie d’Italia”, n. 32, de Luca Editore, Roma.
- *Uno studio preliminare per il nuovo museo archeologico di Palermo: illustrazione di un metodo di lavoro*, in “Musei e gallerie d’Italia”, n. 33, De Luca editore, Roma.

1968

- *Voce Museo e Museografia*, in Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Istituto Editoriale Romano, Roma.
- *Il colloquio ICOM a Città del Messico sull’architettura dei musei*, in “Musei e gallerie d’Italia”, n. 36, De Luca Editore, Roma.

1970

- *Considerations generales sur la Museographie moderne*, in Atti della Conferenza del Comitato dei musei d’Archeologia e Storia dell’ICOM – Unesco, Leningrado – Mosca.
- *Interventi restaurativi nell’Abbazia medievale di S. Maria delle Cerrate presso Squinzano, Lecce*, in “Terra mia”, parte III, Editrice Salentina, Galatina

1971

- *Progetto per un museo archeologico in Aidone*, in “Musei e gallerie d’Italia”, n. 44, De Luca Editore, Roma.

1972

- *Il progetto dell'Antiquarium di Himera*, in "Quaderno imprese" a cura di N. Allegro, O. Belvedere, N. Bonacasa, F. Minissi, Roma.

- *Progetto per il Museo di Piazza Armerina*, con E. De Miro, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 46, De Luca Editore, Roma, pp. 10-22.

1973-1974

- *Museo – Organizzazione e Architettura*, voce "Museo" nell'Enciclopedia Italiana del 1961, in "Note sul restauro dei monumenti e sull'architettura dei musei".

- *Adattamento a museo di edifici monumentali*, in Atti dei Comitati Nazionali polacchi dell'ICOM e dell'ICOMOS, in "Colloquio sull'adattamento di Monumenti storici a fini museali", Varsavia.

- *Prospettive della museologia in una visione globale del patrimonio storico-artistico*, in "Museologia", n. 4, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

- *Museo di Caltanissetta*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 52, De Luca Editore, Roma.

- *Idea per un museo a Mothia*, con V. Tusa, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 53, De Luca Editore, Roma.

1975

- *Il museo del Tesoro di S. Pietro*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 57, De Luca Editore, Roma.

- *Lo stato attuale dell'insegnamento del restauro in Italia, gli istituti di restauro esterni alle Facoltà di architettura e la ricerca scientifica*, in "Restauro, Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", n. 21 – 22, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

- *Restauro: esigenze culturali e realtà operative*, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", nn. 21-22, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

1976

- *Due interventi museografici*, in "L'architettura, cronache e storia", n. 244, Etas Kompass Editore, Milano.

- *Un domani per il restauro*, in "Restauro", Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi, nn. 27, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

1977

- *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia*, in "Restauro, Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", nn. 33-34, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

- *Museologia*, in "Museologia", n. 5, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

- *Il riordinamento del Museo Nazionale di Trapani*, in "Museologia", n. 6, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

1978

- *Cinque interventi sul tema: Mostra "Museo perché, museo come"*, guida alla mostra, catalogo, De Luca Editore, Roma.

- *Problemi della musealizzazione delle preesistenze industriali*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 64, De Luca Editore, Roma.

1979

- *La struttura espositiva della mostra "Museo perché, museo come"*, in "Musei e gallerie d'Italia", nn. 68-69, De Luca Editore, Roma.

- *Architettura e allestimento dei musei*, in "Musei e gallerie d'Italia", nn. 68-69, De Luca Editore, Roma.

- *Intervento nella seconda giornata*, Atti del Convegno "per la conservazione dei beni culturali: la formazione universitaria", a cura di R. A. Genovese, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno VIII, n. 42, marzo-aprile.

1980

- *Esiste una architettura del museo?*, in "Museo perché, museo come, saggi sul museo", De Luca Editore, Roma.

- *Museo, città e città – museo*, in "Museologia", n. 8, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

1981

- *Musei e processi di musealizzazione*, in "Museologia", n. 10, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

1982

- *La ricerca archeologica e la politica dei parchi*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 1, De Luca, Roma.

- *Per un più stretto rapporto tra territorio e musei*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 2, De Luca, Roma.

1983

- *I musei fuori dal museo*, in "Museologia", nn. 11-14, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

- *Le mostre temporanee e il futuro del museo*, in "Musei e gallerie d'Italia", nn. 3-4, De Luca, Roma.

1984

- *L'insegnamento della disciplina museografica nei corsi di laurea in architettura*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 6, De Luca, Roma.

- *Monumenti e siti: l'azione per la tutela oggi in Italia*, Atti del Convegno ICOMOS (Roma, 9-10 giugno 1983), in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XIII, nn. 71-72, gennaio-aprile, pp. 169-173.

1985

- *Ipotesi di impiego di coperture metalliche a protezione di zone archeologiche*, in "Restauro, Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", n. 81, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, p. 27.

- *Per un museo delle Genti d'Abruzzo*, in "Musei e gallerie d'Italia", nn. 7-8, De Luca, Roma.

1986

- *Considerazioni e proposte sull'utilizzazione delle riserve dei musei*, in "Musei e gallerie d'Italia", nn. 9-10, De Luca, Roma.

1987

- *Perché e come proteggere i siti archeologici*, in "Restauro, quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", anno XVI, n. 90, marzo-aprile, pp. 78-85.

1990

- *Considerazioni sui risultati dell'iniziativa*, in "Museo oggi in Italia", catalogo della mostra omonima, C.R.S. Editore, Roma

- *Il Marc'Aurelio nella Piazza del Campidoglio*, in "Studi romani", anno XXXVIII, nn. 1-2, Edizioni Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma.

- *Sei interventi museali*, in "L'Architettura, cronache e storia", n. 417, Etas Kompass Editore, Milano.

1991

- *Museo del futuro o futuro del museo?*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 1, Fratelli Palombi Editore, Roma.

- *Ruolo e funzioni dei musei locali*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 2, Fratelli Palombi Editore, Roma.

1992

- *Una casa labirinto, Tuscania*, in "L'Architettura, cronache e storia", n. 445, Milano.

- *Corso di museologia e museografia*, lezioni del Corso dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani, Roma

1993

- *Il museo fuori dal museo*, in "Studi romani", numero speciale "Museografia a Roma", Edizioni Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma.

APPENDICE DOCUMENTARIA
RELAZIONI

Committente: Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Centro Meridionale

Progetto di copertura del muro greco di mattoni crudi in località Capo Soprano, Gela

Relazione

Autore: Franco Minissi

Data: 1952

(fonte: Archivio della Soprintendenza BB. CC. e AA di Agrigento, Sezione Beni Archeologici)

«Nello studio del progetto per la copertura del muro greco di mattoni crudi di Capo Soprano in Gela, si è cercato di risolvere il problema impostandolo sui seguenti presupposti fondamentali:

- 1) adottare una struttura il più possibile leggera onde evitare che questa, con l'ingombro delle sue parti portanti, costituisca elemento di disturbo alla visione panoramica del muro;*
- 2) evitare che nella parte esterna del muro (verso il mare) vi fossero elementi strutturali sovrapposti alla superficie del muro stesso che l'avrebbero in parte occultata;*
- 3) adottare per la copertura un materiale che, pur garantendo la protezione completa del muro dagli agenti atmosferici, non lo gravasse con un'eccessiva ombra portata che ne snaturerebbe visivamente la forma stessa;*
- 4) adottare una struttura che pur soddisfacendo ai tre requisiti precedenti, assicurasse una assoluta garanzia statica sia in condizione di quiete atmosferica sia al verificarsi delle frequenti ondate di vento a forte velocità.*

Ciò premesso, è stato studiato un progetto che soddisfa i quattro punti suesposti nel seguente modo:

- 1) Struttura metallica con tralicci composti a m. 6,00 di distanza uno dall'altro, posti nella parte interna del muro (verso terra). Tali tralicci portano, verso l'esterno del muro, degli elementi a sbalzo su cui appoggia la copertura.*
- 2) Detti tralicci, verso l'esterno del muro, sono ancorati a terra mediante stralli costituiti da funi metalliche di 14 mm di diametro. Tali funi poste a m. 6,00 di distanza l'una dall'altra e a m. 5,00 dal muro, costituiscono gli unici ingombri sulla faccia esterna del muro stesso.*
- 3) Il manto di copertura è costituito da lastre di ondulux: materiale sintetico costituito da due lastre ondulate di plastica trasparente leggermente colorata con interposto uno strato di lana di vetro. Tale materiale, ottimo diffusore della luce, oltre a possedere una propria leggerezza materiale ne ha una ben più importante ai fini estetici del progetto che è quella di produrre un'ombra tenue e leggermente colorata che non opprime e nello stesso tempo non costituisce una frattura dell'atmosfera che circonda il muro.*
- 4) Le controventature formate da funi metalliche ancorate a terra e alla sommità dei tralicci, sono studiate in modo che in relazione alle direzioni ed alle intensità delle sollecitazioni, ciascuna di esse entra di volta in volta a contrastarle. Il manto di copertura è studiato nella forma e nelle dimensioni in modo tale da offrire la minima resistenza alla spinta del vento, non presentando mai ad esso superfici concave, onde evitare la formazione di vortici e dare libero sfogo alle correnti violente.*

Il progetto così studiato risulta anche di facile realizzazione perché si compone di materiali tutti in commercio ed esclude manufatti speciali di fusione o di altre complesse lavorazioni. L'importo totale dell'opera si aggira intorno ai 35.000.000 (trentacinque milioni) di lire».

Committente: Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza alle Antichità per le province di Agrigento e Caltanissetta

Opere di restauro, consolidamento e protezione del muro di fortificazioni greche del IV secolo a. C. in Capo Soprano a Gela (Caltanissetta)

Relazione

Autore: Franco Minissi (s. d.)

(fonte: Archivio Centrale dello Stato, Archivi Privati, Fondo arch. Minissi, Busta 2)

«Il muro greco di fortificazioni di Capo Soprano in Gela del IV sec. a.C. è costituito di mattoni crudi di impasto scarsamente argilloso. Di conseguenza la massa muraria risulta assolutamente priva di coesione interna. Il suo stato di perfetta conservazione è dovuto unicamente al fatto che fino al momento della sua scoperta esso è rimasto sepolto nella sabbia che ne ha mantenuto meccanicamente la compattezza. Dopo aver liberato il monumento dal banco di sabbia, per impedire la sua certa distruzione ad opera degli agenti atmosferici, si è dovuto studiare un sistema di consolidamento che, pur lasciando libera la completa visibilità del muro, lo mettesse nelle stesse condizioni statiche di quando si trovava sotto la sabbia.

Si è pertanto pensato di porre il muro tra due superfici di cristallo infrangibili di 10mm. di spessore, in lastre da metri quadri uno ciascuna, collegate da parte a parte da tiranti in metallo inossidabile, passanti attraverso lo spessore del muro e serrati all'estremità da borchie a vite che permettono di regolare la pressione. Con questo sistema, realizzato ormai da diversi anni e quindi esaurientemente collaudato, il monumento è stato salvato dalla sicura distruzione ed è perfettamente visibile sia nel suo spettacolare insieme, sia nei suoi più minimi particolari.

Per la protezione dalla pioggia si è realizzata una tettoia in ondulux sostenuta da strutture metalliche mediante tralicci posti nel lato nord del muro, al fine di lasciare completamente libera la visuale dal lato sud, cioè verso il mare. Questo secondo problema, che presentava difficoltà non minori del primo, è stato risolto, impostandolo sui seguenti presupposti fondamentali:

- 1) Adottare una struttura il più possibile leggera onde evitare che questa, con l'ingombro delle sue parti portanti, costituisse elemento di disturbo alla visione panoramica del muro;*
- 2) Evitare che nella parte esterna del muro (verso il mare), vi fossero elementi strutturali sovrapposti alla superficie del muro stesso che l'avrebbero in parte occultata;*
- 3) adottare per la copertura un materiale che, pur garantendo la protezione completa del muro dagli agenti atmosferici, non lo gravasse con un'eccessiva ombra portata che ne snaturerebbe visivamente la forma stessa;*
- 4) adottare una struttura che pur soddisfacendo ai tre requisiti precedenti, assicurasse una assoluta garanzia statica sia in condizione di quiete atmosferica sia al verificarsi delle frequenti ondate di vento a forte velocità.*

Ciò premesso, è stato studiato un progetto che soddisfa i quattro punti suesposti nel seguente modo:

- 1) Struttura metallica con tralicci composti a m. 6,00 di distanza uno dall'altro, posti nella parte interna del muro (verso l'entroterra). Tali tralicci portano, verso l'esterno del muro, degli elementi a sbalzo su cui appoggia la copertura;*
- 2) Detti tralicci, verso l'esterno del muro, sono ancorati a terra mediante stralli costituiti da funi metalliche di 14 mm di diametro. Tali funi poste a m. 6,00 di distanza l'una dall'altra e a m. 5,00 dal muro, costituiscono gli unici ingombri sulla faccia esterna del muro stesso;*
- 3) Il manto di copertura è costituito da lastre di ondulux: materiale sintetico costituito da due lastre ondulate di plastica trasparente leggermente colorata con interposto uno strato di lana di vetro. Tale materiale, ottimo diffusore della luce, oltre a possedere una propria leggerezza materiale ne ha una ben più importante ai fini estetici del progetto che è quella di produrre un'ombra tenue e leggermente colorata che non opprime e nello stesso tempo non costituisce una frattura dell'atmosfera che circonda il muro.*
- 4) Le controventature formate da funi metalliche ancorate a terra e alla sommità dei tralicci, sono studiate in modo che in relazione alle direzioni ed alle intensità delle sollecitazioni, ciascuna di esse entra di volta in volta a contrastarle.*

Il manto di copertura è studiato nella forma e nelle dimensioni in modo tale da offrire la minima resistenza alla spinta del vento, non presentando mai ad esso superfici concave, onde evitare la formazione di vortici e dare libero sfogo alle correnti violente».

Committente: Ministero della pubblica Istruzione, Soprintendenza alle Antichità di Agrigento
Progetto di copertura di protezione dei mosaici del Quartiere ellenistico romano di Agrigento

Relazione

Autore: Franco Minissi

Data: 1956

(fonte: Archivio della Soprintendenza BB. CC. e AA di Agrigento, Sezione Beni Archeologici)

«Il progetto studiato per le coperture di protezione dei mosaici del Quartiere ellenistico - romano di Agrigento si propone di risolvere i seguenti punti ritenuti fondamentali:

- a) coperture eseguite con materiali leggeri sia nel peso effettivo sia in quello apparente;*
- b) massima indipendenza dalle strutture murarie dei ruderi esistenti;*
- c) minima riduzione della luce al di sotto delle coperture stesse;*
- d) aspetto esteriore in più possibile estraneo alle forme, ai colori e alla presunta volumetria dell'antico ambiente architettonico.*

Per la realizzazione dei punti suesposti si sono adottate le seguenti soluzioni:

- a) una struttura metallica in profilati di ferro composti a traliccio, con forme tali da consentire la massima garanzia statica, pur essendo il più possibile trasparenti e puntiformi negli appoggi sul terreno;*
- b) si è ridotto al minimo indispensabile il numero degli elementi portanti verticali e l'appoggio di questi a terra si è fatto in modo da farlo cadere al di fuori delle murature antiche;*
- c) si è adottato per la copertura un materiale plastico (ondulux) la cui consistenza semitrasparente è tale da funzionare da diffusore della luce provocando un'ombra non eccessivamente intensa, la quale avrebbe notevolmente contrastato con la forte luce del sole;*
- d) per quanto riguarda il risultato estetico si è pensato di movimentare la volumetria della copertura con la sovrapposizione alle falde principali di altre piccole tettoie a padiglione in corrispondenza della parte centrale dei mosaici.*

Tale soluzione, oltre a creare un gioco di chiaroscuro nella parte esterna, risponde anche alla necessità pratica di aumentare la superficie del diffusore della luce e a creare uno spazio interno più slanciato verso l'alto. I colori delle varie superfici componenti ciascuna tettoia si pensa di realizzarli adottando quelli tenui – propri del materiale ondulux – nelle loro gamme più appropriate. Tutti i detti accorgimenti sono stati adottati tenendo soprattutto presente l'opportunità di punteggiare con elementi di colore e volume la grande e monotona distesa del reticolato dei ruderi affioranti per un massimo di un metro dal piano di campagna. Il progetto studiato è facilmente realizzabile con i comuni materiali in commercio e comporta approssimativamente una spesa di lire 12.000.000 (dodici milioni)».

Committente: Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza alle Antichità di Siracusa
Protezione dei mosaici pavimentali della Villa romana del Casale in Piazza Armerina (Enna)

Relazione

Autore: Franco Minissi

Data: 1957

(fonte: Archivio Centrale dello Stato, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 5)

«Il problema della protezione dei mosaici pavimentali della Villa Romana dei mosaici di Piazza Armerina si presentava ovviamente come un caso forse unico nel campo del restauro e della protezione dei monumenti. Lo stato di conservazione dei mosaici, infatti, al momento della loro scoperta era pressoché perfetto, mentre della struttura muraria non restava sostanzialmente che una serie di ruderi di altezza variabile dal mezzo metro a due metri. Le caratteristiche architettoniche della Villa erano tuttavia ugualmente denunciate nella loro rappresentazione planimetrica sia dalla presenza dei mosaici, che, figurati o geometrici e più o meno intensamente policromi, sottolineano la distribuzione degli ambienti, sia dall'esistenza di numerose colonne del peristilio, delle imposte di alcuni archi, e di volte nella zona delle terme. In tale situazione, ed in relazione alla particolarissima concezione architettonica

dell'imponente complesso ricavabile dalla pianta, sarebbe stato estremamente arduo procedere ad un qualsiasi tentativo di ricostruzione senza cadere in pericolosi arbitrii.

Il problema fondamentale del restauro e della conservazione della Villa apparve, pertanto, chiaro consistere nella protezione di preziosi pavimenti musivi. Ad esso veniva tuttavia aggiungendosi un altro di carattere prettamente museografico, e cioè l'esigenza di creare le condizioni idonee per la loro migliore visibilità. Ma inevitabilmente qualunque soluzione che soddisfacesse alle due fondamentali esigenze di protezione e di visibilità dei mosaici avrebbe costretto al sacrificio della suggestiva visione dei ruderi e della loro veduta d'insieme. La via da seguire che sembrò più logica fin dall'inizio dello studio del problema è stata quella di cercare di soddisfare contemporaneamente i seguenti punti fondamentali:

- 1) riformare (riformare non ricostruire) gli spazi ambiente relativi ai vari mosaici;
- 2) consentire la visita dell'intero complesso, eliminando il passaggio del pubblico sui mosaici;
- 3) isolare completamente i mosaici dalle offese atmosferiche, senza togliere ad essi la massima illuminazione;
- 4) sovrapporre alle antiche strutture opere e materiali di natura sostanzialmente diversa da esse, in maniera che denunciassero chiaramente la loro funzione utilitaria, o che assicurassero per contrasto, senza creare disarmonia, la perfetta integrità delle strutture murarie antiche.

Un'esile struttura metallica, appoggiata alla muratura esistente, ha dunque costituito l'ossatura portante di un "manto" di materia plastica, che, differenziato nei profili, forma pareti e copertura degli ambienti "riformati". La stessa struttura fa da sostegno ad una passerella metallica, che corre sulla sommità dei muri, per il passaggio del pubblico. Il materiale plastico usato è laminato di perspex della fabbrica I.C.I., dello spessore di mm 3,2, di colorazione fumo trasparente. Esso presenta le seguenti caratteristiche:

- a) perfetta trasparenza, alla luce, ma non ai raggi diretti del sole;
- b) assoluta impermeabilità;
- c) riduzione dei pericoli d'incendio in relazione alla sua lenta combustione;
- d) possibilità di essere modellato in qualsiasi forma voluta;
- e) infrangibilità;
- f) resistenza ai carichi occasionali.

Le coperture degli ambienti sono state realizzate con doppio o semplice spiovente all'esterno e con soffitto piano all'interno, ottenendo così la necessaria camera d'aria d'isolamento termico, l'occultamento delle strutture metalliche superiori, e l'annullamento dalla loro ombra sul pavimento musivo.

Le pareti sono state realizzate in parte con superfici ondulate intere e in parte con superfici lamellari di tipo persiana. Queste ultime, unitamente ad alcune pareti intere apribili per scorrimento, assicurano la aerazione degli ambienti nelle stagioni calde. Il deflusso delle acque piovane avviene a mezzo di grandi canali della larghezza dei muri sottostanti, che seguono il loro andamento e scaricano, attraverso discendenti, nell'antica fognatura, a tale scopo ripristinata. Nella definizione dei volumi delle varie parti del complesso è stato rigorosamente rispettato ogni elemento architettonico esistente, utile a fornire indicazioni sui rapporti originali dell'organismo, come nel caso del ninfeo curvilineo, e della sala triabsidata, in cui l'esistenza di colonne intere e di tratti di architrave ha permesso la determinazione esatta delle altezze e suggerito il proporzionamento degli ambienti adiacenti.

La chiusura del peristilio e del corridoio della grande galleria della caccia è stata realizzata con grandi superfici in cristallo, onde ottenere la più perfetta trasparenza. La struttura metallica portante di tali vetrate è stata posta all'interno del peristilio, dietro ciascuna colonna, in maniera che la visione di ogni lato del peristilio stesso risulti libera da qualsiasi sovrastruttura. Naturalmente l'attuale visione d'insieme, per chi avesse precedentemente visitato gli scavi, presenta caratteristiche profondamente diverse: al fascino romantico dell'insieme dei ruderi si sostituisce oggi un complesso di volumi modellati, variamente illuminati e più o meno trasparenti, la cui visione peraltro, dopo un primo disorientamento, può forse meglio suggerire alla fantasia dell'osservatore un quadro non lontano da ciò che poteva essere originariamente il complesso dell'imponente Villa Imperiale, se pur tradotto in termini del tutto moderni.

La soluzione del difficile problema, che è costato circa quattro anni di ricerche e di studio di progettazione, si è potuta realizzare grazie alla consulenza del Soprintendente Luigi Bernabò Brea, alla particolare conoscenza del monumento da parte del Prof. Vinicio Gentili, all'apporto determinante dei preziosi consigli e suggerimenti del Prof. Cesare Brandi, incaricato espressamente dal Ministero della Pubblica Istruzione di affiancare lo scrivente nella ricerca delle soluzioni più idonee».

Committente: Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle AA. BB. AA., Soprintendenza alle Antichità di Siracusa, Opere finanziate dalla Cassa per il Mezzogiorno

Progetto di sistemazione archeologica e di protezione dei mosaici della Villa romana di Castoreale Bagni – Messina

Relazione

Autore: Franco Minissi

Data: 20 novembre 1961, Roma

(fonte: Archivio Centrale dello Stato, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 9)

«In località San Biagio del Comune di Castoreale Bagni su un'area di proprietà demaniale sorgono i ruderi di un'antica costruzione di tarda età repubblicana romana, noti per la ricchezza dei mosaici pavimentali e di interessanti resti di affreschi parietali. La Soprintendenza alle Antichità propone con il progetto elaborato la protezione e la copertura degli ambienti costituenti la costruzione al fine di salvaguardare le ricchezze musive e consentirne l'agevole visione ai visitatori. Si è rivelata inoltre indispensabile una revisione e una "ricucitura" delle murature che per l'azione degli agenti atmosferici hanno subito numerose lesioni. Gli ambienti da proteggere sono cinque, dei quali uno con mosaici raffigurante scene di pescatori, un secondo nel tablinio con mosaico ad opus sectile e i rimanenti con mosaici a figure geometriche in bianco e nero.

Come vantaggiosamente realizzato per i mosaici di Piazza Armerina, le strutture di protezione saranno costituite da montanti in tubo di ferro ancorati con traversi anch'essi in ferro alle murature delimitanti gli ambienti, parzialmente rifatte. Tali montanti costituiranno una esile struttura portante delle armature superiori, pure in profilati di ferro per l'appoggio del manto di copertura in laminati di materia plastica opportunamente stampati secondo le sagome di progetto. Il colore di tale materiale sarà di un leggero grigio-fumo in maniera che la luce da esso filtrante risulti oltre che attenuata, perfettamente diffusa e omogenea. Si verrà così a realizzare, in aggiunta alla difesa e protezione dei preziosi mosaici, anche un ambiente gradevole per la visione e il godimento degli stessi e della natura circostante.

Tutte le strutture, le forme e le dimensioni delle varie parti e dei vari manufatti sono dettagliatamente illustrati dai grafici del progetto esecutivo. I prezzi unitari per le forniture e pose in opera dei materiali da eseguire in economia sono stati desunti per similitudine, dai prezzi di contratto per i lavori di Piazza Armerina, diminuiti per alcune categorie del 5% in considerazione del fatto che trattasi di lavori di più semplice esecuzione. (...) Complessivamente l'importo del progetto ammonta a lire 19.993.000, diviso nella maniera seguente:

<i>a) - Lavori e fornitura in economia</i>	<i>L. 15.543.820</i>
<i>b) - Per esproprio</i>	<i>L. 1.550.000</i>
<i>c) - Imprevisti</i>	<i>L. 200.000</i>
<i>d) - Spese generali e tecniche di progettazione, direzione lavori, contabilità e assistenza e spese dell'Ente circa 16%</i>	<i>L. 2.700.000».</i>

Committente: Ministero della Pubblica Istruzione, Regione Sicilia, Soprintendenza ai Monumenti di Palermo

Restauro e sistemazioni esterne della chiesa di San Nicolò Regale in Mazara del Vallo

Relazione

Autore: Franco Minissi

Data: 1961

(fonte: Archivio Centrale dello Stato, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 8)

«La chiesetta di San Nicolò Reale in Mazara del Vallo è uno dei monumenti più interessanti del periodo normanno in Sicilia. Purtroppo durante la sua lunga vita questo singolare monumento ha subito numerose manomissioni e trasformazioni che ne hanno cambiato di volta in volta l'aspetto esterno ed interno. Il suo ultimo adattamento settecentesco, che ha trasformato la chiesa in una sala ottagonale con copertura a finta cupola, ha operato all'esterno profonde varianti, quali lo spostamento della porta di ingresso dal lato opposto a quello originale con la sovrapposizione, nell'abside centrale, di un portale in pietra, nonché il rialzamento dei muri perimetrali con l'incorporazione dei preesistenti merli di

coronamento. All'interno, la necessità di adattare l'antica scatola muraria alla nuova struttura ottagonale ha prodotto gravi "scuciture" nell'epidermide delle pareti antiche, distruggendo importanti tracce di imposte di archi, cornici e nicchie, che avrebbero costituito indispensabili riferimenti per un futuro approfondito studio del monumento e per poter giungere, con la massima approssimazione possibile, ad una sua ideale ricostruzione.

Con l'ultimo restauro conservativo, eseguito dalla Soprintendenza ai monumenti della Sicilia Orientale nel 1946-48, il prezioso monumento è stato liberato dalle varie strutture posteriori alla sua costruzione e attualmente si presenta, almeno nell'aspetto esterno superficiale, sufficientemente integro e puro. Si è detto superficiale perché indubbiamente il suo aspetto volumetrico doveva essere in origine fortemente caratterizzato dalla sicura presenza almeno della cupola centrale emisferica.

Ciò se si ammette, e i vari elementi tendono a confermarlo, che il coronamento merlato sia contemporaneo alla costruzione del tempio, altrimenti si dovrebbe pensare a un ben altro andamento formale nella conclusione superiore dei volumi di inviluppo, come avviene nel monumento pressoché identico – anche se in gran parte ricostruito – della chiesa della Trinità di Delia, presso Castelvetro, e come dimostrano altri esempi di monumenti siciliani dello stesso periodo. Originali o no, comunque i merli risalgono ad un tempo sufficientemente antico per giustificare il mantenimento ed il restauro. Tanto più che in altri monumenti pressoché contemporanei si hanno esempi di soluzioni analoghe come, per non ricordarne che uno solo, quello del Duomo di Cefalù, autorevolmente citato dal prof. Guido Di Stefano nella sua Biografia di una Cattedrale incompiuta.

Il problema del restauro di un monumento in tali condizioni, in cui cioè altro non resta che i muri perimetrali e le tracce planimetriche di quello che doveva essere la conformazione dello spazio interno, si è presentato particolarmente arduo, data la mancanza di elementi esistenti che avrebbero potuto in qualche modo suggerire con certezza forme e determinare rapporti su cui basare una sua eventuale ricostruzione o completamento. Sulla base di studi eseguiti in analoghi organismi architettonici della stessa epoca, aventi in tutto o in parte le stesse caratteristiche costruttive e nel rispetto assoluto di quanto viene logicamente suggerito dagli elementi esistenti, si è potuto procedere innanzitutto ad una ricostruzione grafica che si ritiene valida nelle sue linee essenziali. A tale ricostruzione grafica si riferisce il progetto che si propone di realizzare i seguenti scopi:

- 1) restauro delle murature mediante la demolizione totale o parziale delle parti ricostruite con tecniche murarie diverse dalle originali;
- 2) ripristino dell'ingresso alla chiesa nella posizione originale e conseguente rimozione del portale settecentesco (e montaggio dello stesso in altra sede);
- 3) restauro superficiale delle pareti interne e ricostruzione del pavimento a livello originale;
- 4) montaggio, nelle posizioni originali, delle colonne interne (di cui due ancora esistenti con le rispettive fondazioni) e ricostruzione ideale dell'interno (si dirà in seguito il metodo adottato per tale ricostruzione);
- 5) sistemazione del sagrato antistante la chiesa costituente la copertura di un vano sottostante contenente i preziosi mosaici romani rinvenuti in sito durante i recenti scavi.

RICOSTRUZIONE IDEALE DELL'INTERNO

Scartata l'idea di una ricostruzione muraria, che avrebbe costituito un arbitrio tecnico e scientifico in relazione alla mancanza di elementi sicuri e si sarebbe trasformata quindi in una vera e propria "composizione in stile", la ricerca di una soluzione idonea ha portato ad una idea che pur sembrando a tutta prima abbastanza bizzarra è risultata viceversa, al vaglio di numerosi ed autorevoli studiosi, notevolmente logica e di sicuro risultato scientifico ed estetico. Si è pensato, in sostanza, di eseguire una "ideale" ricostruzione "grafica" nello spazio, sostituendo al tratto di penna un quadrello metallico di mm. 15x15. Con questo filo di ferro si intende "disegnare" nell'aria il negativo del tessuto murario degli archi, delle volte, delle cupole e di ogni altro elemento architettonico costitutivo della composizione volumetrica dell'interno. A maggior chiarimento dei grafici e della descrizione, è stato eseguito un modello in scala 1:20 di quello che si intende realizzare e di cui si allegano le fotografie.

L'inviluppo esterno della ricostruzione ideale "grafica" dell'interno, è previsto mediante un manto di materia plastica trasparente alla luce (perspex), che costituirà inoltre la copertura di protezione del vano della chiesa. Tale manto è stato studiato in maniera che la stessa plastica abbia funzioni portanti, eliminando cioè un ulteriore struttura metallica di sostegno che in trasparenza si sarebbe sovrapposta al "disegno" architettonico, compromettendone completamente l'effetto voluto.

Tale soluzione assumerà all'interno l'aspetto e la consistenza di un vero e proprio "disegno", ed anche il suo valore scientifico andrà interpretato in tal senso, senza pertanto precludere la possibilità allo studioso di potere contrapporre ulteriori e diverse ipotesi ricostruttive. A differenza di un disegno stampato in una pagina di libro, essa avrà la ragione pratica di esistere quale completamento, il meno arbitrario possibile, di un monumento antico di eccezionale interesse».

Committente: Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza alle Antichità di Agrigento
Sistemazione e restauro del Teatro Greco di Eraclea Minoa (Agrigento)

Relazione

Autore: Franco Minissi

Data: 1963

(fonte: Archivio Centrale dello Stato, Archivi Privati, Fondo Arch. Minissi, Busta 7)

«Il problema da risolvere per la conservazione del teatro di Eraclea Minoa, non è tanto quello di un restauro, quanto quello di una perfetta protezione che garantisca l'assoluto isolamento di tutte le sue parti dall'offesa degli agenti atmosferici. Infatti la pietra con cui sono realizzate le gradinate è una sorta di marna arenacea fragilissima, ribelle a qualsiasi trattamento protettivo superficiale. Dopo ripetuti esperimenti in tal senso, si è dovuto constatare che nessuno di essi, dalle resine acriliche, al fondo coriarca, dalle vernici protettive tipo "envelop" a quelle del tipo "cementplas", poteva costituire il mezzo efficace contro il lento ed inesorabile disfacimento della pietra. Si è dovuto infatti, per ora, ricorrere, per salvare alcune parti importantissime della "proedria", a restauri in cemento, per evitare l'irrimediabile perdita di un così prezioso documento storico ed artistico.

Sulla base di tali premesse, il progetto studiato si propone di realizzare l'isolamento del monumento dalle offese del tempo mediante la copertura totale di esso, senza però la sovrapposizione di materiali opachi che occultassero o snaturassero la consistenza e lo stato del monumento stesso. Si è pensato inoltre di sfruttare tale copertura a vantaggio di una ideale ricostruzione delle forme originali delle varie parti. Pertanto, sulla scorta di precisi rilievi e dei risultati inequivocabili degli studi svolti dalla Soprintendenza alle Antichità di Agrigento, si sono potuti definire con la massima approssimazione le linee e le forme originali del monumento e su tali linee e forme si è pensato di modellare l'involuppo protettivo.

Il materiale ritenuto più idoneo per eseguire tale involuppo, sia per le sue caratteristiche, sia per i risultati ottenuti in varie esperienze già fatte in opere di uguale impegno, è risultato il perspex in lastre trasparenti stampate e saldate. Tale materiale consente di risolvere contemporaneamente tutte le istanze del problema, infatti:

1) la sua perfetta trasparenza permette di non occultare nulla di quello che è lo stato proprio e la consistenza attuale del monumento;

2) la sua possibilità di essere sagomato e modellato nelle varie parti, ricalcando fedelmente linee e profili prestabiliti, permette quella ricostruzione ideale che ci si propone di ottenere per una facile lettura e comprensione del monumento;

3) l'assoluta garanzia di perfetta tenuta delle saldature mediante la "polimerizzazione" del materiale, assicura il perfetto isolamento da infiltrazioni di acqua o di vento, mediante sovrapposizioni e formazione di gocciolatoi che assicurano il deflusso superficiale sempre sul materiale protettivo;

4) la camera d'aria che si viene a creare tra le superfici del monumento e l'intradosso della copertura protettiva costituisce inoltre un isolamento termico al quale, una volta assicurata l'aerazione mediante prese d'aria protette, è affidato il compito della difesa delle pietre dal gelo.

Il montaggio ed il fissaggio di tale copertura è stato studiato tenendo conto delle caratteristiche del materiale e dei suoi moti di contrazione e dilatazione prodotti dal variare della temperatura esterna, in modo da evitare deformazioni e rotture. All'estremità di ciascun settore di posti si prevede di ricostruire, in cemento, il profilo esatto delle gradinate al limite delle scalette di accesso e ciò sia per ragioni tecniche costruttive, sia per sottolineare maggiormente le forme originali. Anche alcune delle scalette di accesso si prevedono ricostruite in cemento per permettere il transito del pubblico fino alla sommità della cavea e così pure il corridoio posteriore alla "proedria".

Particolare cura richiederà la ricostruzione in perspex di questa ultima per la presenza dei bellissimi sedili con schienale e braccioli, che sarà possibile ricostruire fedelmente in ogni sagoma e

modellazione. la parte superiore della cavea oltre il 10° gradino si prevede sistemata a tappeto erboso con andamento continuo rispetto a quello delle gradinate, con possibilità di accesso mediante nuove scalette che saranno opportunamente differenziate da quelle antiche onde evitare possibili confusioni ed errori. Si prevedono inoltre alcuni restauri o completamento di muri come ad esempio, quelli degli "analemmata" e alcune demolizioni di sovrastrutture tarde, sempre al fine di una maggiore chiarezza per l'interpretazione del monumento. Per le caratteristiche specifiche del materiale da usare e del modo d'impiego, oltre ai disegni esecutivi del progetto, si specifica quanto segue:

1) il materiale da usare è il Perspex tipo I.C.I. perfettamente incolore e trasparente, dello spessore all'origine di 3,2 mm;

2) le lastre saranno stampate secondo le sagome precise del progetto sia sul piano orizzontale che su quello verticale;

3) i piani orizzontali poggeranno su diaframmi verticali pure in perspex incolore dello spessore di 4 mm posti a distanza media di mm. 1,20 in corrispondenza delle giunture delle lastre. Tali diaframmi saranno sagomati sul gradino esistente, in parte fissi al gradino stesso ed in parte indipendenti da esso, per consentire alle lastre i moti di contrazione e dilatazione;

4) tutte le giunture delle lastre sia orizzontali sia verticali saranno con fascetta sovrapposta di almeno 2 cm. di larghezza, incollata da ambo le parti con collante polimerizzato;

5) tutte le parti verticali saranno sovrapposte a quelle orizzontali risvoltate in alto per almeno 6 cm di altezza;

6) tutti i perni saranno in lega d'alluminio e quindi muniti di dado e controdado nello stesso metallo e non saranno posti a distanza superiore a m. 1,20. I fori saranno ovalizzati nel senso lungo della lastra per consentire lo scorrimento del perno a seguito dei movimenti del materiale;

7) tutti i fori saranno protetti da calottine a tronco cono di diametro di mm. 50 alla base e di mm. 40 di altezza, pure in perspex trasparente di mm. 3,2 di spessore saldamente incollati alla superficie;

8) tutte le sovrapposizioni tra perspex e perspex e tra perspex e cemento avranno un certo spessore d'aria calcolato in base ai movimenti massimi del materiale;

9) tutti i vuoti che verranno a formarsi tra la superficie della pietra e l'intradosso della copertura saranno abbondantemente areati con fori protetti da mezze calottine c.s. situati nelle posizioni più idonee e mai a distanze superiori a m. 2,00».

Committente: Cassa per il Mezzogiorno, Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Occidentale

Progetto per la realizzazione del Parco archeologico di Selinunte

Relazione

Autore: Franco Minissi, Pietro Porcinai, Matteo Arena (s. d.)

(fonte: Archivio Centrale dello Stato, Archivi Privati, Fondo arch. Minissi, Busta 35)

«Le opere destinate alla sistemazione del Parco Nazionale Archeologico di Selinunte, di cui al presente progetto, sono state programmate, di comune accordo con la competente Soprintendenza alle Antichità, tenendo presenti i molteplici interessi contenuti nel parco stesso e la natura dei servizi ad essi connessi. Un approfondito studio dei luoghi, effettuato mediante prolungati e numerosi sopralluoghi, rilievi aereofotogrammetrici, campagne fotografiche e rilievi di dettaglio, ha condotto alla definizione di un programma di interventi articolato secondo i seguenti punti fondamentali:

A. Eliminazione dell'accesso incontrollato all'interno del parco mediante recinzioni lungo i perimetri di esso con sistemi adeguati alle caratteristiche specifiche di ciascun tratto.

B. Creazione di una viabilità interna al parco, differenziata in relazione alle funzioni diverse: traffici pedonali e carrabili, turistici o di servizio.

C. Creazione di parcheggi auto di ampia capacità e defilati alla vista dei visitatori del parco.

D. Creazione di rilevati in terra con andamento planovolumetrico atto a costituire schermo visuale tra il parco ed il caotico disturbante aggregato edilizio dell'abitato di Marinella.

E. Utilizzazione dei fabbricati rurali esistenti nel territorio, mediante risanamenti e restauri, al fine di ricavarne depositi, magazzini, uffici, posti di ristoro, foresterie, ecc.

F. Eliminazione di strutture, infrastrutture e servitù non più compatibili con la chiusura del Parco: linee elettriche aeree, strada nazionale, fontanile pubblico.

G. *Integrazione del verde esistente per proteggere e schermare le costruzioni utilizzate (museo, uffici, depositi, ecc.), messa a dimora di nuovo verde, sia superficiale sia arboreo sui rilevati di terra ed a completamento delle recinzioni perimetrali per renderle maggiormente impenetrabili.*

H. *Creazione di un sistema di recinzione presso l'accesso al parco con funzione sia di controllo dell'accesso stesso sia di servizio d'informazione per i visitatori.*

I. *Dotazione al parco di un impianto di distribuzione d'energia elettrica con propria cabina di trasformazione, sia per il funzionamento dei servizi, sia per la fruizione serale del parco.*

L. *Creazione di un sistema di recinzione destinato a garantire la sopravvivenza del verde esistente e di quello di nuova messa a dimora.*

M. *Ricostruzione di laghetti alle foci dei fiumi Modione e Cottone ai fini di ristabilire gli equilibri ecologici preesistenti, attualmente compromessi.*

Un primo studio progettuale, a livello puramente programmatico per la realizzazione dei suddescritti interventi, ha immediatamente indicato l'impossibilità di affrontare e risolvere tutti i problemi contenendone la spesa entro i limiti del finanziamento disponibile. Si è dovuto pertanto, negli studi successivi, attribuire una graduatoria di importanza alle varie opere al fine di definire e progettare esecutivamente quelle che dovevano e potevano entrare in questa prima fase di intervento. Nel corso di tali studi successivi, fino alla elaborazione del presente progetto, sono state precisate le seguenti opere prioritarie e ad esse è stata limitata l'elaborazione della progettazione esecutiva, eliminando invece tutte quelle non urgenti e non indispensabili alla gestione del parco. Sono state pertanto rinviate a tempi futuri ed a futuri finanziamenti, i seguenti interventi:

- 1. Restauro e adattamento ad altre funzioni delle costruzioni esistenti;*
- 2. ricostruzione dei laghetti ecologici (anche perché si è constatato, con rammarico, che il fiume Modione è inquinato);*
- 3. completamento della rete viaria interna;*
- 4. completamento della rete elettrica (per la parte relativa agli immobili);*
- 5. completamento delle integrazioni arboree.*

Sulla base di tali rinunce e priorità, il presente progetto contiene:

a) Servizi di ingresso

Il sistema di recinzione è stato studiato in maniera da garantire il controllo delle entrate e delle uscite sia pedonali sia automobilistiche. Una vasta hall inserita all'interno di un rilevato artificiale, e quindi priva di una propria volumetria emergente, contiene, oltre alle biglietterie, tutti i servizi utili ai frequentatori del parco: esposizioni di planimetrie, notizie storiche, puntualizzazione della dislocazione dei monumenti, vendita di guide e pubblicazioni, servizi igienico - sanitari, servizio di bar e ristoro, ecc.

b) Viabilità interna

Dal piazzale antistante la hall, destinato alla sosta temporanea dei veicoli in entrata, si diparte il sistema viario sia carrabile sia pedonale. Il primo, che nel presente progetto è limitato ai lati sud ed ovest del parco, raggiunge l'Acropoli ed è corredato di ampi parcheggi defilati alla vista. Il secondo, (anche se la transitabilità pedonale del parco è pressoché integrale) segue un percorso che intende fornire al visitatore, prima ancora che questi vi si addentri, una visione sintetica del parco, facendogli concentrare l'attenzione - mediante l'utilizzazione dei rilevati (tunnel visuali passanti attraverso le dune e passeggiata sul colmo) - sugli episodi dominanti: templi diruti, tempio ricostruito, acropoli.

Un'opera che nel complesso della viabilità è risultata di grande importanza funzionale è stata il ponte per l'attraversamento del Modione, attraversamento indispensabile per consentire gli scavi, le ricerche archeologiche e la visita nella zona del complesso della Malophoros. Tale struttura, che ha costituito uno dei maggiori impegni progettuali, è stata risolta con un unico elemento (doppia trave in cemento armato precompresso) appoggiato agli argini del fiume e sagomato nella sezione trasversale in maniera da costituire il minimo ingombro visuale nel paesaggio.

c) Recinzione

Le recinzioni del parco sono state differenziate a seconda della situazione paesistica e della morfologia del terreno. Lungo i perimetri esterni essa è costituita da rete metallica zincata su paletti di ferro e completata da filo spinato e piante spinose; lungo un tratto del lato nord è stata incassata in un fossato al fine di non interrompere la continuità dell'esistente uliveto. Lungo i due argini del fiume Modione, affinché questo non costituisse facile accesso al parco, è stato previsto un tipo diverso di recinzione

incassata mediante la creazione di un secondo rilevato cui è stata attribuita inoltre la funzione di passeggiata pedonale.

d) Impianti

A garanzia della conservazione del verde esistente e di quello di nuova messa a dimora, sia esso agricolo o decorativo, è stato studiato un impianto generale di irrigazione, mediante sfruttamento dell'acqua del Modione. Per l'agibilità serale del parco e per il funzionamento dei servizi presenti e futuri, è stato studiato un impianto generale elettrico, con relativa cabina di trasformazione. Nel presente progetto è stato inoltre previsto l'impianto di illuminazione della viabilità principale e dei più importanti complessi archeologici».