

le DIMORE STORICHE

QUADRIMESTRALE D'ARTE DELL'ASSOCIAZIONE DIMORE STORICHE ITALIANE

Diretto da Guglielmo de' Giovanni-Centelles

Fondato nel 1985

Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in Abbonamento Postale D.L. 353/2003 (Conv. in L. 27/02/2004 n. 46) Art. 1, Comma 1, DCB ROMA Roma/Romana (o Ferrovia) 8,00€ (in Italia)



L'esigenza vitale della conservazione
S.A.R. IL PRINCIPE DI GALLES
Architettura, le nuove sfide del restauro
GIANFRANCO SPAGNESI

68

3 / 2008

SPECIALE PIEMONTE
Rocche e palazzi sotto le Alpi
Dimore storiche e fonti documentarie
ALDO G. RICCI



FOTO DI DARIO LANZARDO

VILLA D'AGLIE, TORINO - Prende il nome dal principe Benedetto Maurizio di Savoia, duca del Chiabrese, che l'abitò alla fine del Settecento. Benedetto Maurizio era proprietario anche dell'omonimo castello nel Canavese.

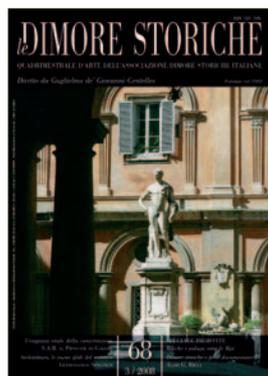
le DIMORE STORICHE

Rivista quadrimestrale d'arte diretta da Guglielmo de' Giovanni-Centelles

dichiarata di "elevato valore culturale"

ai sensi dell'art. 25 della L. 5.8.1981, n. 416, con provv. MBAC-DG-BL 10600 del 23.1.2008

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 369/85 del 19.7.1985



In copertina:

ROMA, PALAZZO ODESCALCHI - Iniziato dal Maderno, reimpostato da Gianlorenzo Bernini che vi aggiunse la facciata (1664), fu prolungato ai lati e raddoppiato al centro da Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, chiamati nel 1745 dal principe Baldassarre Odescalchi, nuovo proprietario. E' tra i modelli più imitati in Europa di palazzo barocco. L'ultima ala, sul Corso, fu aggiunta dall'Ojetti (1887-1889), ispirandosi al palazzo Medici Ricciardi di Firenze. Nella fotografia, il cortile delle Statue con lo stemma dai famosi incensieri del beato Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689). I migliori studi sulla fabbrica si debbono ad Armando Schiavo.

SOMMARIO

EDITORIALE3

IL PUNTO

La nostra Rivista

ALDO PEZZANA CAPRANICA DEL GRILLO6

FONDAMENTI

Le fonti documentarie

ALDO G. RICCI10

Architettura: le nuove sfide del restauro

GIANFRANCO SPAGNESI13

SUSSIDI

L'universalità della bellezza

VITALIANO TIBERIA17

LE DIMORE STORICHE

Speciale Piemonte

Il teatro della Nazione30

Rocche e palazzi sotto le Alpi

GIUSEPPE PERTA31

Da Augusta Taurinorum a Capitale40

Una parte essenziale della nostra identità

MERCEDES BRESSO46

L'impegno condiviso

SERGIO CHIAMPARINO47

Castelli e ville in primo piano

FILIPPO BERAUDO DI PRALORMO47

Il castello di Pralormo48

Villa Gambaro e il parco romantico52

Palazzo Isnardi di Caraglio54

Viarana della luce56

Il Verrua, Castellamonte o Juvarra?59

La villa di Aglié61

Juvarra a Villastellone62

Il passatempo delle Dame di Verrua64

Sicilia - I misteri di Bagheria

VITTORIA ALLIATA DI VILLAFRANCA68

I cantieri dei Principi

ROSANNA BALISTRERI72

RESTAURI

Aggiunte e rifacimenti nell'intervento conservativo

VALENTINA WHITE78

Roma

Il recupero degli Appartamenti di Carlo IV

all'Aventino81

L'arte dello stucco

GISELLA CASINELLI86

PROSPETTIVE DEL MONDO

Le regie dell'India

ASCANIA BALDASSERONI DI SPADAFORA100

LA DISCUSSIONE

Se il selvaggio cala dal Nord

GIUSEPPE STRAPPA107

LO SCAFFALE

Gran Bretagna

Restaurare gli edifici: l'esperienza dei "Landmarks"

GIUSEPPE PERTA108

L'esigenza vitale della conservazione

S.A.R. IL PRINCIPE DI GALLES113

Tra "facciatismo" e piani del colore

GIOVANNI CARBONARA114

CORRIERE LEGISLATIVO

La titolarità della prelazione118

CORTILI APERTI - Le attività dell'ADSI

Le nostre tavole rotonde

Le dimore storiche e l'istituto del "trust"

Interventi di: ELIO FARALLI, MARIO LOLLI GHETTI, SIMONE GHINASSI, MAURIZIO LUPOI, NICOLA DE RENZIS SONNINO, NICCOLO' ROSSELLI DEL TURCO120

Le Sezioni:

Emilia Romagna, Abruzzo133

Molise

Arti Minori: cento fazzoletti d'epoca

NICOLETTA PIETRAVALLE, ANNALISA ZANNI134

ASSOCIAZIONE DIMORE STORICHE ITALIANE

Ente Morale

Membro dell'Union of European Historic Houses Associations

Largo Fiorentini, 1 - 00186 Roma Tel. +39 06.68300327 - Fax +39 06.68802930 - associazionedimorestoric@tin.it - www.adsi.it

PRESIDENTI DELLA FONDAZIONE

Gian Giacomo di Thiene 1977-1986
Niccolò Pasolini dall'Onda 1986-1992
Gaetano Barbiano di Belgiojoso 1992-1997
Aimone di Seyssel d'Aix 1997-2001
Aldo Pezzana Capranica del Grillo, eletto, la prima volta, nel 2001

PRESIDENTE

Aldo Pezzana Capranica del Grillo

PRESIDENTE ONORARIO

Niccolò Pasolini dall'Onda

VICE PRESIDENTI

Luciano Filippo Bracci
Ippolito Calvi di Bergolo

CONSIGLIO NAZIONALE

Ippolito Bevilacqua Ariosti
Prospero Colonna
Giuliano Malvezzi Campeggi
Carlo Marengo di Santarosa
Nicola de Renzis Sonnino
Emanuela Varano

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

Aldo Maria Arena
Mario Lolli Ghetti
Arturo Nattino
Stefano Passigli

PROBIVIRI

Aimone di Seyssel d'Aix
Novello Cavazza
Francesco Marigliano Caracciolo

SUPPLEMENTI

Carlo Patrizi
Vieri Torrigiani Malaspina

REVISORI DEI CONTI

Ferdinando Cassinis
Luciana Masetti Faiva
Maria Termini

SUPPLEMENTI

Francesco Bucci Casari
Francesco Schiavone Panni

COORDINATORE

DEI GRUPPI GIOVANILI
Valeria Bossi Fedrigotti von Lutterotti

SEZIONI REGIONALI

ABRUZZO

Massimo Luca Dazio
Palazzo Luca Dazio
66038 San Vito Chietino (CH)

BASILICATA

Annibale Berlingieri
Palazzo Scardaccione
Corso Umberto I, 42 - 85037
Santarcangelo (PZ)
fscardaccione@adsi-basilicata.it

CALABRIA

Francesco Zerbi
Rappresentanza a Roma:
Via Paraguay, 5 - 00198 Roma
06.8541300 - fax 06.8549043
francesco.zerbi@libero.it

CAMPANIA

Cettina Lanzara
Via N. Fornelli, 14 - 80132 Napoli
081.421375

EMILIA ROMAGNA

Francesco Cavazza Isolani
Via Santa I - 40125 Bologna
emilia@adsi.it

FRIULI-VENEZIA GIULIA

Sergio Gelmi di Caporiacco
Rappresentanza a Roma:
Via Santa Maria in Monticelli 67
00186 Roma
friuli@adsi.it

LAZIO

Moroello Diaz della Vittoria Pallavicini
Largo dei Fiorentini 1 - 00186 Roma
06.6832774 - adsilazio@tiscali.it

LIGURIA

Giovanni Battista Gramatica di Bellagio
Via Ceccardi, 4/15 - 16121 Genova
010564497 - fax 010593500
avv.gramatica@tin.it

LOMBARDIA

Camillo Paveri Fontana
Via San Paolo, 10 - 20121 Milano
0276318634 - fax 02 76312266
adsimilano@tiscali.it

MARCHE

Maddalena Trionfi Honorati
Colle San Lazzaro - 60035 Iesi (AN)
0731207638
segreteria: Via S. Stefano, 8 - 60122 Ancona
0712071827 - adsimarche@interfree.it

MOLISE

Nicoletta Pietravalle
Rappresentanza a Roma:
Via di Villa Ada, 4 - 00199 Roma
molise@adsi.it

PIEMONTE

Filippo Beraudo di Pralormo
Via Umberto I, 26 - 10040 Pralormo (TO)
segreteria di sezione: Via Pomba, 17
10123 Torino
011.81129495 - adsito@tiscalinet.it

PUGLIA

Rossella Arditi di Castelvetere
Via del Teatro Romano, 10 - 73100 Lecce
0832244998
segreteria di sezione: Carlo Fumarola
Via Principi di Savoia, 67 - 73100 Lecce
0832309581 - puglia@adsi.it

SICILIA

Bernardo Tortorici di Raffadali
Piazzetta M.se Natale, 2
90147 Palermo
091534280 - info@adsisicilia.it

TOSCANA

Niccolò Rosselli Del Turco
Borgo SS. Apostoli, 17
50123 Firenze
055212452 - adsitoscana@virgilio.it

TRENTINO ALTO ADIGE

Antonia Marzani di Sasso e Canova
Piazza G.B. Riolfatti, 16
38060 Villalagarina (TR)
0464412068

UMBRIA

Clara Caucci von Saucken
Strada Marsicanese, 30
06079 San Martino Delfico (PG)
07538137 - claraluccatelli@libero.it

VENETO

Giorgio Zuccolo Arrigoni
Via Rolando Da Piazzola, 25
35139 Padova
049660018 - fax 0498753817
ingegnerzuccolo@iol.it

UNION OF EUROPEAN HISTORIC HOUSES ASSOCIATIONS

AUSTRIA

Oesterreichischer Burgenverein
Presidente: Bernhard von Liphart
Sternbachplats, 1 - A-6020 Innsbruck

BELGIO

Association Royal de Demeures
Historiques de Belgique
Amministratore: Le Marquis de Trazegnies
Chateau de Corroy, 4
B-5032 Corroy-Le Chateau

REPUBBLICA CECA

Association of Castle and Manor House
Owners
Presidente: Jana Hildprandt-Germeris
Zamek Blatná - Na Prikopeah 320 -
388 01 Blatna

DANIMARCA

BYFO - Association of Owners of Historic
Houses in Denmark
Presidente: Birthe Luel
Petersgaards Allé, 3
DK-4772 Langebaek

FRANCIA

Vieilles Maisons Françaises
Presidente: Baron George de Grandmaison
5, Rue Saint Dominique - 75007 Paris
Demeure Historique
Presidente: M. Jean de Lambertye
Hotel de Nesmond
57, Quai de la Rournelle - 75005 Paris

GERMANIA

Arbeitskreis für Denkmalpflege
Presidente: P.W. Metternich zu Gracht
Schloß Adelebsen
D-37137 Adelebsen

GRAN BRETAGNA

Historic Houses Association
Presidente: Earl of Leicester
2, Chester Street - London SW IX 7BB

IRLANDA

Houses Castles and Gradens of Ireland
Presidente: Michael de Las Casas
Larchill - Kilkcock, Co. Kildare

PAESI BASSI

Stichting Behoud Particuliere Historische
Buinplaatsen
Presidente: A.F.L. Count Van Rechteren
Limpurg
Gravenallee 1 - 7607 Ag Almelo

PORTOGALLO

Associação Portuguesa das Casas Antigas
Presidente: Sebastião Maria de Lancastre
Rua de S. Julião, 11 - 1º Esq.
1100 Lisboa

SPAGNA

Casas Históricas y Singulares
Presidente: Santiago de Villena y de Rafal
Calle Manuel, 3 - 1ºDcha
28015 Madrid

Associació de Propietaris de Castells i
Edificis Catalogats de Catalunya
Presidente: José Luis Vives Conde
Johan Sebastian Bach, 10 - 6º 1º
08021 Barcelona

SVEZIA

Sverige Jordägareförbund
Presidente: Gustaf Trolle-Bonde
Djppenhall Grange
Farnham, Surrey GU10 5NY England
Or: Trolle Holms Slott - Sweden

SVIZZERA

Domus Antiqua Helvetica
Presidente: Christophe de Planta
Rue Pierre-Aeby 12 - CH 1700 Fribourg

LE DIMORE STORICHE

*Rivista quadrimestrale d'arte diretta
da*

Guglielmo de' Giovanni-Centelles

Socio d'Onore dell'Associazione Dimore Storiche Italiane

*Pubblicazione dichiarata di "elevato valore culturale"
ai sensi dell'art. 25 della L. 5.8.1981 n. 416
con provvedimento MBAC-DF-BL-10600 del 23.1.2008*

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 369/85 del 19.7.1985

LA GLORIA DEL TEMPO

*Il progetto architettonico
di restauro deve
considerare il tempo
tra gli elementi fondanti.
Spetta al progettista
stabilire i metodi
e gli strumenti operativi
per garantire
alle dimore storiche
la permanenza nel futuro.
Va scartata l'idea
di privilegiare
un momento particolare
del monumento,
magari cancellando
le aggiunte barocche.
Un errore concettualmente
analogo all'intervento
di replica in stile.
La funzione preliminare
dell'analisi
dei valori storico-estetici.*

“**L**a gloria più grande di un edificio non risiede né nelle pietre, né nell'oro di cui è fatto. La sua gloria risiede nella sua età, e in quel senso di larga risonanza, di severa vigilanza, di misteriosa partecipazione, persino di approvazione o di condanna che noi sentiamo presenti nei muri che a lungo sono stati lambiti dagli effimeri flutti della storia”. John Ruskin (1819-1900) proponeva, in chiave romantica, un'interpretazione della dimora storica che suona ancora attuale. Affermando la memoria come *Lampada dell'architettura* (1848), Ruskin correlava l'edificio storico ai valori commemorativi e monumentali, distinguendo il restauro dalla replica e proponendo la manutenzione come vero intervento. “*Poche lastre di piombo - avvertiva - collocate a tempo debito su un tetto, poche foglie secche e sterpi spazzati via in tempo da uno scroscio d'acqua, salveranno sia il soffitto che i muri dalla rovina. Vigilate su un vecchio edificio con attenzione premurosa; proteggetelo meglio che potete e ad ogni costo da ogni accenno di deterioramento*”. La conservazione delle dimore storiche ancora alle parole del critico inglese, deciso sostenitore del valore formativo della bellezza (*Le pietre di Venezia*, 1851-1853), ogni attività conservazionista.

Conoscere per conservare: la salvaguardia delle dimore storiche muove – nell'obiettivo della trasmissione al futuro – da un'indagine storico-artistica, che sorregga adeguatamente gli interventi. D'impostazione storicistica, l'austriaco Alois Riegl (1858-1905) riassume le tesi della Scuola di Vienna (*Il moderno culto dei monumenti*, 1903) fondando la conservazione sul rapporto tra valori commemorativi (antichità, storia, messaggio) e valori di attualità (uso, arte, “novità” intesa come fermento rigenerante).

La conoscenza di un monumento pertiene - in senso storicistico, crociano – ai valori *attuali*, vivi allo spirito, da cui scaturisce la determinazione di cosa preservare, restando al progetto di restauro il compito di attuare la trasmissione al futuro. Le conclusioni di Spagnesi, nell'ultimo volume di *Introduzione al restauro* (Edizioni Studium), sono

nette: “*Spetta al progetto di restauro architettonico stabilire i metodi e gli strumenti operativi per garantire la loro permanenza nel tempo futuro*”. Il progetto inerisce ai metodi e agli strumenti operativi, in ordine ai valori individuati dalla conoscenza storica.

Qual è il valore attuale di una dimora storica? Il *mercatismo* odierno - appiattito sul più volgare determinismo di domanda e offerta tradotto in quotazioni al metro quadro - non risponde al quesito perché il vero valore, anche economico, delle *aedium illustrium* sta altrove. Risiede nella storicità e nella valenza artistica.

Il valore storico è sempre presente nell'emergenza architettonica antica, talora in modo altissimo, talaltra ridotto alla mera documentazione, ma non è così per “*la sua artisticità (in qualche modo sempre relativa, legata com'è alla cultura di ciascun presente storico), che può anche non esistere o presentarsi molto alterata*”. Spagnesi fa l'esempio dei ruderi, di valore storico, ma ridotti a una forma - non plasmata dall'uomo - in cui prevalgono gli aspetti naturalistico-paesaggistici che appartengono ad altro campo valoriale. Riegl, pur convinto dell'antichità che promana dalle rovine, mostrava la validità perdurante della *fascination de décombres*.

La medesima necessità dell'indagine storica si applica, comunque, tanto al restauro che alla mutazione radicale del territorio. Un intervento innovativo che aspiri ad una qualche qualità non prescinde, ad esempio, dal rispetto del paesaggio, anch'esso, nel suo linguaggio, forma e storia del territorio. Il restauro ha come finalità propria “*la trasmissione al futuro del valore attuale delle architetture*”, mentre il progetto di architettura contemporanea si giova della “*neces-*

saria continuità con il processo di trasformazione storicamente conosciuto” (SPAGNESI, *Introduzione al restauro*, p. 119). L'inserimento di nuove opere in un tessuto storico, effettuato senza tenere conto dell'esistente, nasce disarmonico, sia esso il contenitore di Meyer per l'Ara Pacis, sia il ponte di Santiago Calatrava a Venezia, sia l'auditorium di Niemeyer a Ravello.

Se restauro sono i risarcimenti, i consolidamenti, le manutenzioni delle architetture monumentali, appare chiaro che gl'interventi d'incauto ripristino si pongano sullo stesso piano, sia pure contrapposto, di quelli di totale innovazione. Entrambi negano il “valore attuale” della contemporaneità allo spirito per approdare ad una totale ridefinizione del nuovo. Di contro, essendo fine del restauro la conservazione del valore storico-estetico delle singole architetture, ne fuoriescono tanto l'idea di privilegiare un momento particolare della storia del monumento che l'intervento totalmente novatore, entrambi in fondamentale antitesi con la storia.

Gli esempi sono numerosi. La prima ondata di stravolgimenti all'insegna del ripristino antichizzante si svolse dagli anni Cinquanta ai Settanta ad opera di zelatori idealistici, impegnati a derubricare a “errore dello spirito” l'età barocca del trionfo della fede. Resta celebre l'invettiva di Brandi contro il soprintendente Moretti che demolì gl'interni delle chiese dell'Aquila alla ricerca di dubbie tracce fridericiane. Limitiamoci, dei recenti, a segnalare la cancellazione delle memorie della Costiera Amalfitana attuata a partire dall'ultimo quarto del XX secolo. La soprintendenza statale di Salerno si è posta all'inseguimento delle preesistenze “repubblicane e imperiali”

della fantasmatica Repubblica Marinara e il barocco ne ha fatto le spese. Sono stati distrutti l'imponente apparato seicentesco del duomo di Amalfi e quello dell'antica basilica del Crocifisso. Si è appannato lo splendore del chiostro del Paradiso, da dove è stato estromesso il suggestivo lapidario. Tra gli ultimi, sconci, ripristini medievalizzanti ricordiamo la falsa cripta museale del duomo di Ravello e l'abolizione delle memorie episcopali ottocentesche in quello di Scala, a partire dal trono ligneo.

Il restauro secondo l'istanza estetica, osservava Cesare Brandi, richiede una valutazione del tempo come struttura del ritmo dell'opera. Del tempo, diceva, come durata; del tempo come intervallo interposto fra la fine del processo creativo e il momento in cui la nostra coscienza attualizza in sé l'opera d'arte; del tempo come "attimo di questa fulgurazione dell'opera d'arte nella coscienza" (BRANDI, *Teoria del restauro*, 1961).

Un restauro condotto secondo l'istanza della storicità rende normale la conservazione dell'aggiunta, mentre chiede di evitare il falso della cancellazione della storia successiva, concettualmente non diverso dai rifacimenti "in stile" di Viollet-le-Duc.

Brandi sviluppa la lezione del *Catechismo per la tutela dei monumenti* (1916) di Dvorák: "Con restauri arbitrari e di vasta portata si annulla anche il valore storico delle opere d'arte antica che diventano in tal modo il prodotto dell'arte dei restauratori, che non è sempre di ottimo livello".

Certamente la città antica, come quella medievale o quella barocca, non esiste più perché il tempo non ne conserva né gli uomini, né le istituzioni che li organizzavano. Ma è altrettanto evidente che

esistono centri storici di cui la continuità di ambienti ed emergenze architettoniche conserva un carattere di riferimento prevalente.

Sovviene la lezione della fenomenologia di Husserl e dell'ontologia di Heidegger per indicare che le *aedes illustres*, se sono opera d'arte – come, ad esempio, il romano palazzo Doria Pamphili al Corso –, non risultano apparizioni, né meteore, ma trasfigurazioni del reale in una forma artistica fatta presenza, dotata di una sua ontologia, di un *sein* con il diritto all'integrità ed alla salvaguardia dalle manomissioni.

Le cinquantamila dimore storiche italiane dichiarate, con terminologia variata nel tempo, "monumenti nazionali", sono testimoni viventi di un'identità storico-artistica che genera e mantiene una tipologia di restauro concreta e non avventurosa, intesa com'è soprattutto alla manutenzione.

Castelli, palazzi e ville sono espressione di una monumentalità che garantisce la continuità del tessuto storico antico, dove conoscenza e restauro si armonizzano costantemente.

Che poi la conoscenza vada largamente ampliata è altra questione. Come nota, ad esempio, Gina Fasoli, il fondamentale passaggio dal castello alla villa nell'architettura italiana è stato posto come postulato, più che analizzato, dagli storici dell'arte. La gradualità dell'evoluzione nel tempo, attraverso rifacimenti, restauri e ricostruzioni, resta ancora da chiarire, nonostante le recenti acquisizioni degli studi. Anche se, poi, questa transizione da *burg* a *schloss* rinvia alla rinuncia alla corte interna ed alla trasformazione di quella esterna in giardino, mentre merlature e torri si rinnovano fino a noi come gusto decorativo.

LA NOSTRA RIVISTA

Ritengo giusto dedicare alla storia della nostra Rivista l'articolo che apre l'ultimo numero del 2008. Quando sette anni fa fui eletto per la prima volta Presidente dell'Associazione, compresi che occorreva far fare un salto qualitativo al nostro, pur tanto benemerito, Notiziario, che era stato sino ad allora la voce dell'Associazione.

Era giunto il momento che un'Associazione che rappresenta tutto il patrimonio immobiliare privato d'importanza storico-artistica si presentasse all'opinione pubblica, al potere pubblico ed al mondo scientifico, con una pubblicazione periodica di alto livello culturale. Una pubblicazione che sottolineasse che noi non siamo soltanto un sindacato di proprietari, ma anche un'associazione culturale e che, difendendo le nostre dimore, difendiamo anche, e soprattutto, quanto di più prezioso possiede il nostro Paese.

L'impresa non era affatto facile, direi audace.

La fortuna aiuta gli audaci ed essa mi consigliò di rivolgermi ad un mio vecchio (anche se assai più giovane di me) amico, Guglielmo de Giovanni-Centelles, che univa tre requisiti indispensabili: grande esperienza giornalistica, vasta e profonda cultura e consapevolezza dei problemi delle dimore storiche, quale proprietario di un palazzo storico in Arpino.

Guglielmo si dedicò con entusiasmo all'opera, nonostante gli impegni derivanti dai prestigiosi incarichi che ha ricevuto in questi anni: Accademico Pontificio di Belle Arti e Lettere, professore all'Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa", coordinatore del Conseil Méditerranéen de la Culture dell'Unesco, direttore dell'Istituto Mediterraneo di Arte Classica di Valencia, e ora di consigliere della Fondazione Roma-Mediterraneo.

Si è così riusciti, grazie anche alla collaborazione di alcuni Soci chiamati a far parte della redazione, a creare una rivista di alto livello culturale, come espressamente riconosciuto dal Ministero dei Beni Culturali.

Dopo una prima fase, nella quale la rivista è stata pubblicata dall'editore De Luca, l'Associazione si è trovata in grado di pubblicarla direttamente, in ciò aiutata anche dal consocio Sergio Gelmi di Caporiacco.



FRANCESCO LANDINI - *Teatro d'acqua* (part.), Palazzo Pallavicini, 1612, Roma.

L'Associazione ha pertanto nel suo patrimonio una testata di grande valore, che mi auguro avrà lunga e felice vita.

Dopo aver brevemente rievocato le vicende della Rivista, qualche considerazione su questo numero.

Buona parte del fascicolo è dedicata al Piemonte, dato che l'Assemblea Nazionale del giugno scorso si è svolta a Torino ed è stata egregiamente curata dalla Sezione dell'ADSI del Piemonte e della Valle d'Aosta.

Il lettore avrà un panorama delle meravigliose bellezze artistiche subalpine e sarà guidato a comprendere che Torino non è solo una città industriale, ma anche una città d'arte e tali sono altre minori città piemontesi.

E veniamo agli altri articoli.

Segnalo anzitutto quello del Principe di Galles sull'esperienza britannica del *Landmark trust* nel restauro degli edifici storici. L'argomento è estremamente attuale in quanto il Ministro Bondi ha recentemente istituito un gruppo di lavoro per studiare le esperienze europee, ed in particolare quella del Regno Unito, nella conservazione e nella valorizzazione dei beni culturali.

Il professor Aldo G. Ricci, sovrintendente dell'Archivio Centrale dello Stato, illustra l'importanza dei grandi archivi delle famiglie e la loro fondamentale utili-

tà nello studio delle dimore storiche.

Il professor Gianfranco Spagnesi, ordinario all'Università "La Sapienza" di Roma, affronta i grandi problemi del restauro architettonico e dell'inscindibile nesso fra monumenti e territorio.

Il professor Vitaliano Tiberia, presidente della Pontificia Accademia di Belle Arti e Lettere, dedica un saggio al confronto fra estetica ed etica.

Gli articoli di Vittoria Alliata di Villafranca e di Rosanna Balestrieri sulle vie iniziatiche del Settecento in Sicilia propongono una nuova chiave di lettura delle ville settecentesche dell'aristocrazia palermitana.

E poi gli articoli di Valentina White sull'intervento conservativo e sul restauro degli appartamenti di Carlo IV di Spagna a Roma, di Ascania Baldasseroni di Spadafora sulle regge dei principi indiani, di Gisella Casinelli sull'arte dello stucco.

Nelle consuete rubriche "lo scaffale", "corriere legislativo" e "cortili aperti" il lettore troverà importanti notizie su problemi tecnici e giuridici e sulle attività dell'Associazione.

In conclusione quest'ultimo fascicolo del 2008, che viene proposto all'attenzione dei soci e delle personalità della cultura, è in tutto degno delle migliori tradizioni della Rivista.



ABITARE SULL'ACQUA



ISOLA BELLA, PALAZZO BORROMEO - La galleria dei Quadri Vecchi, poi dell'Alcova, o anche del Generale Berthier, dal nome dell'antico inquilino del 1797, è stata restaurata, dopo un lungo e paziente recupero iniziato nel 1984 con la visita del Principe di Galles. Si tratta di centotrenta dipinti, gli stessi del XVII secolo, che ora riprendono l'ordinamento del 1930. Tra questi: Raffaello, Tiziano, Correggio, Guido Reni. Rappresentano un singolare colpo d'occhio sui duemila sparsi tra Isola Bella e Isola Madre. Tra i più importanti esempi europei di galleria barocca, la quadreria fu voluta da Vitaliano (VI) Borromeo a sfondo magniloquente della sala del Trono. I Principi di Angera, don Giberto e donna Bona Borromeo Arese – dopo la conclusione della campagna di restauro e riordino filologico affidata a Mauro Natale e Alessandro Morandotti – hanno deciso l'apertura al pubblico dell'ala del Maresciallo Berthier.

Le fonti documentarie

*I grandi archivi
delle famiglie storiche
e quelli delle singole
personalità nazionali
costituiscono
un deposito prezioso
per quanti studiano
il palazzo italiano,
ricercandone architetti,
progettisti e arredatori.
La miniera
delle note contabili
che restituiscono
la matericità delle opere.
La conservazione delle carte
nelle dimore storiche
e l'alternativa del deposito
negli archivi di Stato.
All'Eur l'antico e ricco
archivio Torlonia,
con gl'inventari
di una straordinaria
avventura bancaria, agricola
e soprattutto umana
durata due secoli.*

ALDO G. RICCI

Sovrintendente

all'Archivio Centrale dello Stato

La conservazione e valorizzazione delle dimore storiche non può non accompagnarsi alla conoscenza della “storia” della dimora stessa, e quindi di tutto il patrimonio documentario ad essa relativo.

In questa ottica acquistano particolare rilevanza gli archivi familiari e personali.

Tra i compiti istituzionali dell'Amministrazione archivistica vi è anche quello relativo alla tutela dell'immenso patrimonio documentario rappresentato dagli archivi non statali disseminati sul territorio nazionale, prodotti o raccolti da enti, amministrazioni, imprese, società, istituzioni diverse, famiglie e singole persone.

E' una documentazione preziosa per la ricerca storica poiché consente di ripercorrere vicende sociali, politiche, economiche e storiche attraverso la testimonianza di coloro che di quelle vicende sono stati a vario titolo protagonisti o testimoni.

In questo senso sono particolarmente rilevanti gli archivi di famiglie e di persone: complessi documentari formati a volte nel corso di diversi secoli o prodotti da una singola persona nel corso della sua vita, che conservano al loro interno una tipologia documentaria quanto mai articolata e varia: libri di conti e certificati di nascita, atti di vendita e acquisto di beni, diplomi, corrispondenze, materiali di studio, manoscritti di testi letterari, poetici, scientifici, repertori di biblioteche familiari, testamenti e fotografie, cabrei e mappe catastali, diari e memorie, carte relative ad incarichi pubblici ricoperti, ecc.

L'Amministrazione archivistica, tramite le Soprintendenze archivistiche presenti in ogni regione, svolge una continua opera di tutela. Procedo alla dichiarazione dell'interesse culturale degli stessi, prevede la possibilità di concedere contributi per interventi di riordino e di restauro ecc. e cura in particolare la diffusione della conoscenza di tali archivi mediante la pubblicazione di guide tematiche, censimenti e iniziative diverse.¹

Cura il Sistema informativo unificato delle Soprintendenze archivistiche (SIUSA), che consente un accesso diretto alle informazioni sugli archivi vigilati.

Un gran numero di archivi di famiglie e di persone sono conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato e presso gli archivi di Stato², dove sono pervenuti per donazioni o depositi; sono conservati inoltre presso biblioteche, musei, fondazioni e istituzioni culturali, archivi comunali ecc., mentre in molti casi sono tuttora conservati presso le famiglie.



BOLOGNA, PALAZZO BEVILACQUA, VIA D' AZEGLIO 31 - *L'archivio della famiglia, di origine tirolese, raccoglie notizie che risalgono al XII secolo (acquarello inglese del secolo XIX).*

Alcune considerazioni sull'ordinamento: si può affermare che ogni archivio privato ha una sua specificità, determinata anche dalle vicende subite dalle carte nel corso del tempo: suddivisioni fra rami della stessa famiglia, trasferimenti, dispersioni, distruzioni accidentali e distruzioni consapevoli.

Le operazioni di ordinamento di qualsiasi archivio richiedono sempre un'attenzione e una cura particolari accompagnate da un preventivo approfondito studio del soggetto produttore, della sua attività, degli ambiti in cui essa si è esplicata.

Questo è altrettanto e ancor più necessario per gli archivi personali o familiari, nei quali le carte si sono venute aggregando nel tempo sulla base di criteri dettati da scopi funzionali, dalla volontà di conservare le testimonianze giuridiche delle proprietà e dei legami familiari, dall'aggiunta di altra documentazione proveniente da archivi aggregati per motivi diversi ecc.. Né va dimenticato che talora alcuni archivi hanno subito nel corso del tempo trasferimenti, smembramenti, tentativi di riordini totali o parziali, estrapolazioni di specifiche tipologie documentarie ecc. Tutti questi elementi, e i dati che se ne possono ricavare, costituiscono una preziosa guida per l'archivista che affronta il lavoro di inventariazione e riordino.

La particolare e multiforme tipologia della documentazione conservata negli archivi familiari e di persone richiede poi accorgimenti specifici per la conservazione e l'eventuale restauro di materiali quali pergamene, sigilli, mappe, oggetti di

versi che possono essere conservati nell'archivio stesso³.

L'ACS conserva prevalentemente archivi privati di singole personalità che hanno ricoperto ruoli di rilievo nella vita politica, istituzionale, culturale: ministri e presidenti del consiglio dei ministri, prefetti, alti funzionari, militari, ed inoltre giornalisti, artisti, scrittori, ingegneri ed architetti.

Tra i numerosi archivi di persone e famiglie conservati presso l'ACS merita di essere ricordato l'archivio dell'Amministrazione Torlonia, depositato nel 1979.

Il fondo, "quanto rimane dell'antico e ricco archivio Torlonia che in parte è andato distrutto nel terremoto di Avezzano e in parte si è disperso a causa di spostamenti di sede e ripetuti smembramenti"⁴, è di grande interesse sia per la possibilità di ricostruire le complesse vicende di un'amministrazione agricola di grande entità, per la rete dei legami parentali, per il ruolo svolto da alcuni membri della famiglia in opere quali la bonifica del Fucino e gli interventi del Banco Torlonia nel mondo finanziario, sia per la ricchezza della documentazione attinente alle diverse proprietà immobiliari urbane e extraurbane (mappe, planimetrie, elenchi e descrizioni dei fabbricati, passaggi di proprietà, inventari di beni mobili artistici e archeologici, ecc.)

Fonti documentarie su edifici e dimore rilevanti possono essere inoltre contenute negli archivi degli architetti chiamati a progettare, restaurare, arredare.

L'Archivio Centrale ne conserva un numero rilevante. Si tratta di architetti che hanno operato nel corso del Novecento e la cui committenza privata è spesso ascrivibile al ceto alto borghese e nobiliare.

Ricordo fra gli altri l'archivio dell'architetto Luigi Moretti che ha curato – solo per citare alcune opere – il restauro della torre a porta San Paolo a Roma per Ettore Muti, la progettazione della casa del Girasole per il conte Fossataro e la sistemazione interna del suo appartamento, la sistema-

zione del casale sull'Appia antica del conte Marcello, la villa Saracena e la villa La Califfa a Santa Marinella per i Malgeri - Pignatelli Aragona Cortez.

Note

¹ Si segnalano: *Archivi di famiglie e di persone. Materiali per una guida*, MBCA, Ufficio centrale beni archivistici, 1991- 98, vol. I-II, che censisce, oltre agli archivi conservati negli archivi di Stato, anche quelli che si trovano presso gli Enti pubblici non territoriali e presso istituti statali non archivistici (biblioteche, musei, gallerie); *Guida agli Archivi della Resistenza*, a cura dell'Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia, Roma, MBCA, Ufficio centrale beni archivistici, 1983; *Le fonti archivistiche. Catalogo delle guide e degli inventari editi (1861-1991)*, a cura di M.T. Piano Mortari e I. Scandaliato Ciciani, introduzione e indici di P. Carucci, Roma; UCBA, 1995; *Guida agli archivi della fondazione Istituto Gramsci di Roma*, a cura di L. GIUVA, MBCA, UCBA, 1996; *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*/Ministero per i beni e le attività culturali, Soprintendenza archivistica per la Toscana, a cura di Elisabetta Insabato e Cecilia Ghelli, con la collaborazione di Cristina Sanguineti, Firenze, Edifir, [2007]; *Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900: l'area pisana*, a cura di Emilio Capannelli e Elisabetta Insabato; coordinatore: Romano Paolo Coppini, Firenze, L. S. Olschki, 2000; Ministero per i beni e le attività culturali - Soprintendenza archivistica per il Lazio, *Guida agli archivi di architettura di Roma e del Lazio*, a cura di M. Guccione, D. Pesce, E. Reale, Gangemi ed., 2007. Agli archivi privati è stato dedicato un convegno internazionale: *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone. Capri 9-13 settembre 1991*, Roma 1997, tomi 2

² *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, Roma MBCA, Ufficio centrale beni archivistici, 1981-1986, voll.4.

³ Si veda a questo proposito M. CARASSI, *Qualche consiglio per meglio difendere il tesoro degli archivi storici familiari e personali*, in Ministero per i beni e le attività culturali - Archivio di Stato di Torino - ADSI Sezione Piemonte e Val d'Aosta, *Viaggio negli archivi privati piemontesi*, 2007, p.73 ss.

⁴ Archivio Centrale dello Stato, *L'Archivio dell'amministrazione Torlonia. Inventario*, a cura di A. M. Giraldi, Roma 1984 (Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, 52).

Dal restauro dei monumenti al restauro del territorio

*La crisi della disciplina
del Restauro Architettonico
divisa tra una pretesa
di scientificità e le seduzioni
di metodi pensati
per il recupero delle pitture.
Restauro “archeologico”
di ripristino e procedimenti
fisico-chimici.
L’impegno morale e politico
della Teoria dei Valori
di Riegl e Dvorák.
L’impoverimento progressivo
e la mancata verifica
delle scelte delle Soprintendenze
ai monumenti,
distaccatesi totalmente
dalle Università.*

GIANFRANCO SPAGNESI
Professore Ordinario
dell’Università “La Sapienza” di Roma

È possibile che non valga più la pena di parlare del “restauro” delle architetture. L’attualità del presente momento storico è sin troppo pervasa dal cosiddetto “multiculturalismo” che, contrario all’esistenza di una sola verità, propone sempre il confronto-scontro fra posizioni diverse. È questo il caso della disciplina del “restauro architettonico”, di cui non si riesce più a venire a capo, per le esperienze tanto diverse di chi promuove il restauro “archeologico” di ripristino e di quelli che fanno prevalere i procedimenti fisico-chimici di conservazione dei materiali per risolvere i problemi del loro degrado. Che dire poi degli ultimi discepoli di C. Boito e G. Giovannoni, ancora impegnati nella ricerca di una “scientificità” che non è mai esistita negli interventi dei loro maestri, o di quelli di C. Brandi, la cui teoria è difficile trasporre dalla pittura all’architettura? In realtà non c’è più nulla da dire, anche perché il confronto si svolge sempre dopo che è stato effettuato l’intervento di restauro e si contano i danni sul monumento. Al contrario, è auspicabile che tutto ciò possa avvenire prima, almeno sulla base di una ricerca storica, posta a fondamento del futuro progetto di restauro. Dopo, ogni disputa non serve più a niente: resta solo il monumento danneggiato da un restauro in genere sempre troppo presupponente ed incapace di fermarsi a tempo.

D’altronde, occorre domandarsi perché il restauro architettonico dovrebbe essere diverso dalle altre discipline del “progetto” dell’architettura, tutte in balia della più completa *deregulation*: dal *Post-modern* (dalla breve vita e oggi pressoché scomparso) all’*High-tech* e al Decostruttivismo in tutte le sue più diverse e svariate articolazioni. Volendo applicare queste tre categorie stilistiche della più recente contemporaneità al restauro, non è difficile individuare nel ripristino una posizione postmoderna, nella “pura conservazione” una grande similitudine con l’*High-tech* architettonico e, infine, riconoscere tutti gli altri nella mancanza di regole del Decostruttivismo. Naturalmente, la suddivisione or ora proposta non può considerarsi corretta, tuttavia ben si presta (per le evidenti similitudini concettuali con queste categorie stilistiche) a mettere in evidenza la qualità del problema e il modo in cui viene attualmente affrontato. In ogni caso, tutta la differenza sta nel fatto che gli interventi di restauro non portano alla realizzazione di nuove architetture (salvo in qualche caso di C. Scarpa e di F. Albini), ma privano noi stessi e il nostro futuro dell’autenticità figurativa e linguistica di “monumenti” molte volte grandissimi, attraverso la cui testimonianza viene portata avanti la conoscenza storica della cultura architettonica del nostro mondo occidentale.

Ogni architettura, in qualche modo manomessa, perde la capacità di “testimoniare al futuro” il proprio passato, dandone un’imma-

gine falsa ed ambigua, una sorta di caricatura di ciò che probabilmente non è mai stato. Inutile è, in questo senso, fare una “storia del restauro”: questa non può che essere storia di pessime architetture o, nei migliori dei casi, di nuove architetture, quando qualche architetto modernista rivisita il testo architettonico antico con l’intelligenza e la poesia del proprio linguaggio architettonico (è sempre il caso di C. Scarpa e F. Albini). Tutto il resto è solo un elenco di monumenti stravolti, trasformati e talvolta totalmente reinventati (è il caso del cosiddetto “ripristino”), irricognoscibili resti architettonici di qualcosa oramai perduta completamente.

Del tutto diverso è il caso delle “teorie del restauro”: da J. Ruskin, che riscopre il valore commemorativo dell’architettura, a E. Viollet-le-Duc, che, pur operando il “ripristino” nei suoi interventi di restauro, lega il progetto di restauro alla ricerca storico-architettonica; da Boito, che afferma l’importanza dell’autenticità delle architetture, a A. Riegl e M. Dvůřák, che, attraverso la formulazione della Teoria dei Valori, giungono a fare del loro restauro e conservazione, oltre che un problema culturale, un impegno anche morale e politico; e infine, da G. Giovannoni, che definisce i principi per una “scientificità” del restauro, a C. Brandi e alla teoria sul restauro delle sole opere d’arte. Attraverso questi contributi che dalla nascita del restauro modernamente inteso ad oggi hanno precisato i contenuti di questa disciplina, dovrebbe essere possibile individuare tutto ciò che si deve fare per arrivare ad una corretta “conservazione” dei monumenti architettonici: quasi unanime (con l’eccezione di Viollet-le-Duc) è la condanna del “ripristino”, mentre sempre più vengono precisati i valori che debbono essere conservati attraverso le operazioni del restauro. Dopo la “teoria” di Cesare Brandi (1963), non si sono più avuti contributi tanto determinanti, anche se, moltiplicandosi da ogni parte l’impegno teorico, l’intervento di restauro è divenuto un qualcosa che può essere fatto in tanti modi diversi, tutti degni di fede: questo è quel “multiculturalismo” a cui si è accennato all’inizio, applicato al restauro delle architetture.

Giunti a questo punto, sembra inutile proseguire con un *cahier des doléances*, che senz’altro può appa-

rire troppo scontato, mentre è preferibile mettere in guardia da alcuni pericoli che si propongono in maniera fin troppo evidente. Al tempo stesso, occorre individuare alcuni nodi che, se sciolti, potrebbero condurre a riguardare alla disciplina del restauro architettonico in un modo almeno simile per tutti gli operatori del settore. Non si tratta ora di sottolineare i pericoli che corrono i monumenti ma, al contrario, quali sono le cause da cui questi possono trarre origine: un momento ancora metodologico, ma capace di produrre immediati effetti a livello operativo.

Innanzitutto, è necessario precisare, in modo che tutti siano d’accordo, quali sono le finalità e che cosa oggi si intenda per restauro architettonico. Questa domanda non è certamente retorica, ma discende proprio dal multiculturalismo di cui si è parlato in precedenza.

Se, infatti, non si arriva a un modo comune di intendere quale sia il fine dell’intervento di restauro e i possibili limiti delle sue proposte operative, il confronto reale tra le diverse opinioni non risulterà mai produttivo, perché troppo spesso, pur usando le stesse espressioni, si affermano significati completamente diversi, tanto lontani tra di loro da costituire delle vere e proprie discipline distinte e non confrontabili.

Non basta, ad esempio, affermare che il restauro si propone sempre la “trasmissione al futuro” senza specificare bene che cosa si voglia “tramandare”: un’architettura intesa come manufatto, conservato nella sua materialità attuale? Oppure, la sua autenticità originale, ritrovata con la riproposizione di un momento dell’opera architettonica ritenuto originario? Non ci si deve domandare se ad essere conservata, anziché l’autenticità, tanto attuale che originaria, delle architetture, non dovrebbe essere piuttosto il loro valore storico-artistico? E ancora, se quest’ultimo fosse il vero fine dell’intervento di restauro, in quale modo tale valore può essere riconosciuto?

Senza sciogliere nodi di questo tipo, è quanto mai evidente che, pur dando tutti lo stesso nome a ciò che si fa (“restauro architettonico”), in realtà si è in presenza di discipline diverse, che perseguono obiettivi assolutamente non confrontabili tra di loro. Rispetto agli interrogativi proposti sarebbe come confrontare la



IL PROGETTO DI RESTAURO - *La copertina del nuovo libro di Spagnesi per le Edizioni Studium propone la piazza dei Consoli di Gubbio che ha mantenuto in maniera prevalente il suo carattere medioevale. Vi concorrono in maniera determinante gli ambienti e le emergenze architettoniche delle dimore storiche che circondano il palazzo pubblico.*

ricerca chimicofisica con l'archeologia e con la filosofia della conoscenza: certamente è possibile ritrovare qualcosa in comune, ma ciascuna costituisce un preciso campo di ricerca con una propria metodologia e tecniche operative. Non solo le singole "discipline" sono diverse tra di loro, ma si applicano anche a campi diversi dell'attività umana: in questo modo i risultati non possono mai essere confrontabili e ciascuno propone se stesso come un'affermazione perentoria della verità che, di fatto, non può essere ritrovata in tal modo. Infatti, se si considera il monumento bisognoso di un intervento di restauro come un grande malato,

occorre innanzitutto trovare un accordo sulle metodiche di analisi e sulle tecniche di diagnosi: i tipi di intervento possono anche essere diversi, talvolta discutibili, ma sempre confrontabili tra di loro almeno sulla base statistica dei risultati ottenuti per un reale progresso della concreta operatività. Al contrario, se non si è d'accordo sul modo di fare una diagnosi e, quindi, sulle tipologie delle alterazioni degenerative cui porre rimedio, l'intervento di restauro equivale a porre un malato più o meno grave nelle mani di uno stregone anziché di un medico culturalmente idoneo a svolgere la sua professione. Qualche volta può anche capitare che il malato guarisca, ma è un caso che non può essere citato come regola per la soluzione di problemi tanto gravi.

Tutto questo discorso può essere chiarito da alcuni esempi di metodi di analisi, mettendo in evidenza i pericoli più evidenti nei quali queste possono incorrere. Innanzitutto, le indagini sul cosiddetto degrado dei materiali dell'opera di architettura: queste, sempre eguali per qualunque occasione e anche molto raffinate e "belle" per i risultati espressivi della loro rappresentazione grafica, fanno sorgere il dubbio che tutto ciò possa essere portato avanti senza neppure accorgersi con quale architettura e di quale epoca storica si abbia a che fare; così l'indagine stratigrafica sulle superfici di sacrificio degli edifici antichi, volta al ritrovamento di coloriture e di intonaci originari, dovrebbe fare almeno sorgere il dubbio che tutto ciò possa essere fatto senza accorgersi che l'edificio in oggetto è stato completamente trasformato, perdendo del tutto la propria espressività originaria; e ancora le indagini archeologiche condotte sulle strutture murarie di edifici antichi molto trasformati nel tempo, certamente utili per la catalogazione delle diverse tecniche murarie nella storia, che rappresentano soltanto una possibile "filologia" dei testi architettonici; infine non va dimenticato l'atteggiamento di tanti storici dell'architettura e dell'arte i quali, delegando ad altri la sola "conservazione" dell'esistente, hanno avocato a se stessi l'impegno della ricerca storico-critica, in tal modo distinguendola dal progetto di restauro.

Tutti questi modi di approccio al monumento non possono, tuttavia, dirsi del tutto inutili, rappresentan-

do, in ogni caso, una serie di operazioni che comunque e sempre andrebbero fatte. Il problema è, semmai, di finalizzare questi esempi di ricerca a un comune obiettivo progettuale. Tutti questi possono essere, infatti, modi diversi, ma non alternativi, di “conoscere” il monumento. D'altronde qualunque diagnosi deve sempre essere fondata sul maggior numero di indagini possibili e oggettive: quanto più queste ultime saranno ben fatte, tanto più sarà possibile formulare precise valutazioni. È a questo punto, tuttavia, che scatta il problema più importante, quello di sapere in modo univoco che cosa occorre ricercare e soprattutto “conoscere”. Naturalmente, ora, si potrebbe ricominciare tutto daccapo, essendo l'assoluta mancanza di certezze sugli obiettivi da raggiungere il motivo più grande e vero della crisi di identità del restauro architettonico.

Quali possono essere le cause di tanto decadimento disciplinare? In Italia la causa va ricercata nel mondo universitario, nella distinzione operata tra il raggruppamento disciplinare della storia dell'architettura e del restauro architettonico, e nella tendenza, nell'ambito delle istituzioni dello Stato delegate alla Tutela, al formarsi di una dirigenza burocratica sempre più svincolata dalla ricerca.

Allorché, verso la metà degli anni Settanta, nelle Facoltà di Architettura la “storia” venne divisa dal “restauro”, accadde da un lato che gli architetti-storici dell'architettura si allontanarono sempre di più dal progetto, privilegiando la storia dell'arte, mentre, dall'altro, i “restauratori” abbandonarono la “storia”, privilegiando le tecniche di ricerca rispetto alla “conoscenza”: è questa una frattura che potrebbe essere ricomposta.

Dal canto loro le Soprintendenze ai monumenti, distaccatesi totalmente dalle Università, si sono molto impoverite culturalmente, finendo per privilegiare metodi e tecniche di intervento molto appariscenti, capaci di segnalare la loro presenza attiva, piuttosto che serie e corrette proposte critico-operative.

Tutto ciò, portando avanti la propria attività istituzionale senza che alcuno possa esercitare un potere di verifica, di controllo o di critica, essendo oggi le Soprintendenze ai Monumenti italiane uno degli ultimi organismi dello Stato che mantengono inalterati i pro-

pri poteri assoluti e insindacabili.

Da qualunque parte si riguardi al problema del restauro architettonico, non sembra scorgersi alcuna possibilità per una precisazione disciplinare che possa condurre, attraverso il confronto, a un reale progresso delle idee. Non resta che accettare quanto oggi accade, specie in Italia (ma all'estero, almeno in Europa, la situazione sembra essere ancora più grave): la totale mancanza di regole e l'assoluta inattendibilità di tutte le soluzioni proposte, il più completo caos disciplinare.

Tutto ciò, mentre il “restauro” sembra essere diventato anche un importante affare economico, di grande rilevanza pubblicitaria anche per i politici locali, attraendo in tal modo sempre più risorse per il clamore che è in grado di suscitare.

Si deve, a questo punto, decretare la fine del “restauro” e l'impossibilità di conservare e tramandare al futuro le architetture? Si deve proprio sperare di no. Al momento attuale, oltre al restauro dei monumenti, ciò che più urgentemente deve essere affrontato è il restauro di tutta la città: non soltanto del cosiddetto centro antico, ma anche delle più recenti zone di espansione. Tutti i problemi diventano ancora più gravi perché, in questo caso, impossibile sarà evitare il confronto con le altre discipline del “progetto” e dell'urbanistica per le più complesse implicazioni che ogni intervento proporrà: senza prendere coscienza di ciò, il “restauro” resterà escluso da queste operazioni che guardano verso il futuro, restando confinato nella dimensione tanto più piccola del solo “monumento”. Anche a questo occorre iniziare a pensare da subito, prima che gli spazi diventino troppo stretti, impedendo qualunque forma di partecipazione: di fronte a queste complesse operazioni progettuali occorre essere subito aperti e preparati ad un lavoro di verifica interdisciplinare. Dal “restauro dei monumenti” al restauro delle architetture, delle città e del territorio: forse l'unico modo per rifondare la disciplina e trovare tanto un linguaggio che obiettivi comuni.

Il professore Giovanni Carbonara, dell'Università “La Sapienza” di Roma, discute il nuovo volume di Spagnesi nella rubrica “Lo Scaffale”.

L'universalità della bellezza, estetica ed etica a confronto

Una grave distorsione concettuale connessa al mercatismo che ha dominato, particolarmente in Italia, il panorama mentale degli ultimi trent'anni, riducendo l'insieme della realtà al mero dato della compravendita, ha introdotto – per monumenti, musei, gallerie, capolavori, insomma per l'Arte – l'ambiguo concetto di bene culturale, relativizzandone così il significato e la portata e riducendoli alle speculazioni del mercato. Un bene culturale, infatti, in quanto bene economico è necessariamente consumabile, se non disponibile, per cui perde il suo connotato centrale, il suo significato epistemologico, di sfida alla consumazione del tempo e di giustificazione in gloria, sostanza – ad esempio – dell'arte cristiana che contraddistingue le nostre Dimore Storiche, monumenti tutti di una civiltà che professava: “*Beatus populus cuius Deus est rex*”. Vitaliano Tiberia, presidente della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere sotto il titolo rinascimentale di “*Virtuosi al Pantheon*” e membro del consiglio scientifico di questa Rivista, ha affrontato il tema della Bellezza, così connotato alle Dimore Storiche, il 25 novembre nell'aula magna del Pontificio Consiglio della Cultura, durante la XIII sessione plenaria delle Accademie Pontificie, alla presenza degli Em.mi Cardinali Sodano, Decano del Sacro Collegio; Bertone, Segretario di Stato; Re, Prefetto della Congregazione per i Vescovi; Poupard, Presidente emerito del Pontificio Consiglio della Cultura e Tauran, per il Dialogo Interreligioso, già Prefetto della Biblioteca Apostolica. Ne pubblichiamo in anteprima il testo.

VITALIANO TIBERIA
Presidente della Pontificia
Accademia di Belle Arti e Lettere
dei Virtuosi al Pantheon

G. d. G.



ALESSANDRO TURCHI DETTO L'ORBETTO (1578-1649) - *Diluvio universale*, Casa Molinari Pradelli, Marano di Castenaso.

I - Strettamente legato al divenire storico ed alle frequenti oscillazioni del gusto, il concetto di bellezza, dal mondo greco antico ad oggi, ha trovato un'esegesi positiva nel pensiero di una sua possibile eternità o universalità connotata dalla spiritualizzazione di modelli e datità reali. Kant, ad esempio, ha emblematicamente visto nel bello un simbolo di moralità, "con la pretesa di un consenso universale".

Il bello, pietra angolare del concetto di forma, talora con eccesso di retorica, è stato demiurgicamente posto fra il bene e il vero, nel tentativo di armonizzare distinzioni e differenze, dischiudendo orizzonti ontologici per molteplici ermeneutiche dell'arte e dello stesso significato della vita.

Un collegamento sottile ma saldo ha mantenuto uniti nel tempo, oltre le ideologie ma intorno ad una

stessa fede o ad uno stesso ideale, mondi lontani.

Guardando al rapporto bello - bene - vero, se Padri della Chiesa ed autori medievali, ma anche Michelangelo e oggi Hans Urs Von Balthasar, hanno visto nella bellezza del creato un riflesso della bellezza divina, alcuni filosofi del XVIII – XIX secolo, padri del razionalismo moderno, con finalità altrettanto spiritualistiche, l'hanno spesso interpretata al pari delle virtù e come un dominio sulle passioni. Così Schelling ricorda che la virtù e la bellezza consistono nel dominio dello spirito e della bellezza stessa sulle passioni, mentre Nietzsche ritiene che "solo come fenomeno estetico l'esistenza e il mondo sono eternamente giustificati".

Alle origini del problema dell'estetica, Aristotele apre la *Metafisica* affermando che gli uomini tendono

per natura al sapere e che amano le sensazioni per se stesse, in particolare la vista, anche indipendentemente dalla utilità. Migliore esaltazione del corpo umano non si sarebbe potuta fare.

Il corpo, realtà estetica per antonomasia, che, in era cristiana, a partire dall'Umanesimo - Rinascimento, è stato artisticamente raffigurato nella sua nudità, e, pertanto, nella sua bellezza primigenia, è "la soglia concretizzata della coscienza e della tattilità"¹, sue guide nell'elaborare le varie incarnazioni della forma. Da questa riflessione si può ripartire per riformare un'educazione all'estetica, che sia coscienza e sensibilità e quindi rispetto del corpo e della natura con la quale questo si relaziona.

Il corpo, dunque, punto d'equilibrio dell'interiorità degli spazi dell'anima e dell'esteriorità degli incontri con la realtà, è come un'architettura in cui la dialettica interno- esterno genera la spazialità, finalizzata al ricovero, alla possibilità di abitare bene, ma anche a formulare un'immagine, che è bellezza dell'abitare.

Il corpo, sede delle sensazioni, è morfopoiesi della vita e soggetto ed oggetto di percezione, memoria, intuizione e desiderio, cesura mobile fra tradizione e modernità, protagonista costante nel trascorrere del tempo e nel mutare del gusto e dunque sostegno, per ogni riflessione sulle origini, il senso e le finalità della vita.

II - I fatti sensibili, se perfetti, danno vita alla bellezza e costituiscono l'*estetica*, l'investigazione delle origini del senso, che può fondarsi, se riguardante l'arte, sul gioco dei simboli, e che, nel confronto di sensibilità e concetto, di intuizione e intelletto, si distingue dalla scienza, pertinente la filosofia teoretica, per la sua intenzionalità edonistico-spiritualistica e perchè, essendo presa di coscienza sensibile-materiale, genera l'arte che è luogo particolare, come ricordava Heidegger, dell'apertura di mondi e "porsi in opera della verità".² I simboli, infatti, sfuggendo al nulla, e dischiudendo il possibile, universalizzano, durano nel tempo, e si offrono a letture "trasversali", declinati con suggestione di immagini in lingue e talora in religioni diverse, compresi in fedi anche contrastanti; perchè i simboli, dopo gli esili dell'anima e le ferite inferte dalle passioni, coniugando il verbo della bellezza ed evocando

il mito, riducono e risanano le fratture, favoriscono gli incontri, rafforzano la speranza che non tutto muore con la materia. La scienza, invece, è storia dei pregressi errori, ed è pertanto acquisizione, correzione, integrazione o annullamento di risultati precedenti già ritenuti definitivi, è scalata prometeica ai misteri della vita; ed è capacità di non ritenere definitiva l'apparenza fenomenologica.

Il simbolo nell'arte ridimensiona il relativismo gnoseologico, il nesso sensibilità-morale e il meccanicismo scientifico, definiti sistematicamente dalla riflessione sei-settecentesca, ed è poco compatibile con l'universalismo della tecnica moderna, funzionale al benessere di tanti ma spesso subordinata essenzialmente, in quanto produttrice di ricchezza, alla dinamica finanziaria. Giacchè la tecnica moderna, emanazione della scienza serve soprattutto all'uso delle cose, dispiegandosi in tal modo in un orizzonte amplissimo, affollato di desideri da esaudire. Tecnica e tecnologia sono forti alleate dei sistemi materialistici collettivizzanti di ieri e di oggi, come il comunismo e come l'odierna globalizzazione, di cui esemplare sintesi è la Cina contemporanea; questa si distingue, comunista e/o globalista, per il mancato rispetto dei diritti umani ma anche per il rifiuto di ogni spiritualità religiosa e per l'esilio imposto alla categoria dell'estetica, come esemplarmente dimostra l'incontrollabile diffusione da quel paese del mercato del falso degli oggetti preziosi e della quotidianità.

In questo senso il globalismo, variante contemporanea del comunismo storico, gli si impone e lo sopravanza. Perché, per l'amoralità della globalizzazione, disposta nel cosiddetto "tempo reale", tutte le verità sono vere purchè utili e, come tali, in grado di raggiungere ogni angolo del mondo.

In tale temperie culturale, fondata su valori prevalentemente materialistici ma incuranti del significato della materia, l'emarginazione è decretata per ogni aspirazione dello spirito. E non è valso a fare riflettere (osserva ora Carlo Sgorlon) sulla ridotta rilevanza della materia la fisica moderna, che ne ha mostrato la limitata presenza alle nostre sensazioni, individuandola piuttosto in particelle dotate di massa come gli elettroni, i fotoni, i protoni, i quark, i neutroni etc.; parti-

celle che solo se organizzate da una intelligenza superiore formano la materia.³ La materia, in realtà, vive se è sostenuta dallo spirito, come avviene in un'opera d'arte in cui è veicolo dell'immagine.

III - Riflettendo sul significato dell'estetica, vediamo che l'arte, non vive di schematizzazioni prassistiche, ma, in quanto presa di coscienza, è libera di fondarsi sul *principium individuationis* e sul dato che ogni corpo, oggetto della sua attività, è tomisticamente *materia signata quantitate*. L'opera d'arte sgorga disinteressatamente dalla spiritualità dell'individuo che sospende il reale, purificandolo da ogni scoria dell'esistenza, così che anche un referto, brutto o ripugnante che sia, diventa, se "trasfigurato" artisticamente, "bello".

Dunque, la sublime "finzione" artistica, che soprattutto il poeta e il pittore intuiscono e realizzano, non è fuorviante per la coscienza. Ne è, invece, la guida all'incontro con l'essere nel suo rapportarsi alla realtà di materia e spirito. Da qui ha origine la bellezza dell'arte, teoreticamente libera da pregiudizi gnoseologici e da fini concreti, che ha valore estetico libero e vero se, facendosi oggettivamente forma, *cosa* vivente, visione, come pensava Francesco De Sanctis, condiziona il gusto e diviene simbolo universale. Perché la bellezza, considerata già per tutto il Medioevo realtà e non astrazione e, giacché emanata da Dio, origine e fine di ogni cosa, si è costantemente posta come fonte di piacere e (lo ha teorizzato Pareyson) di formatività, in quanto agire produttivo e inventivo che percepisce la realtà, trascendendola nella forma.⁴ Il bello artistico, dunque, anche se libero dal destino conoscitivo, non è un'astrazione metafisica, ma si fenomenizza, in quanto segno ed esperienza, nella verità della forma, di volta in volta irripetibile, veicolata dalla materia disposta nella realtà. E questa non è copiata ingannevolmente dall'artista, come voleva Platone, ma, nel processo creativo, è da lui sospesa e potenziata nella catarsi formale e rivolta alla verità, è dinamica del bello che non può essere esiliato. Ciò invece sta accadendo: l'uomo contemporaneo, per costruire gli alberghi della felicità e gli areopaghi, e venerare Plutos (il Capitale) e Dike (la Giustizia), ha progressivamente allontanato dall'Olimpo Atena e Afrodite, dee di sapienza, amore e

bellezza ed ha esiliato i poeti cantori del mito, recidendo ogni rapporto fra cielo e terra. L'uomo è rimasto così ancora più solo, orgoglioso di amministrare giustizia e moralità, senza essere riuscito a cogliere la felicità neppure con il lavoro. L'uomo contemporaneo non riesce a liberarsi della mitizzazione dell'etica, spesso fonte di *úbris* (la tracotanza), che si purifica quasi sempre nella tragedia, ma idolatra le seduzioni progressivamente secolarizzanti. Lo hanno dimostrato le grandi distruzioni morali e materiali provocate dai totalitarismi del XX secolo, discesi dal totalitarismo filosofico della verità metafisico – epistemica (E. Severino), quando l'indistinto etico della ragion di Stato cancellò la dignità della persona, proprio nel momento in cui si consolidavano in suo nome le ideologie razionalistico-materialistiche setteottocentesche e sembravano attuarsi, con le dittature nazista e comunista, i grandi progetti di realizzazione di una società creduta più giusta.

IV - Le conseguenti eredità materialistiche si sono rivelate illusorie; essendo utopie senza trascendenza non potevano corrispondere positivamente alle domande di senso esistenziale. Si tenta ora di metabolizzare tali fallimenti con l'offerta della "nuova" etica globalistica dell'avere tutto da parte di tutti, secondo modelli antropologici dall'esemplarità irraggiungibile per i più; risultato ne è il consumismo planetario, alla cui condivisione e sviluppo ora sono chiamate Cina e India, per il loro essere giganti demografici, non importa se ancora tormentati dal disagio per la mancanza delle risorse minime per la sopravvivenza di gran parte delle loro popolazioni.

Al pari di quanto accaduto nel recente passato nei paesi del comunismo reale, perché ora si realizzasse la globalizzazione, che attraversa indifferentemente ideali e ideologie, la prima vittima a cadere, dopo la religione, è stata ancora una volta l'estetica, proprio come l'aveva teorizzata Kant, con la sua distinzione di un bello artistico e di uno naturale. Kant, che, dopo aver scritto le due *Critiche* della ragion pura e di quella pratica, le fece incontrare, scrivendo una *Critica del giudizio* dedicata all'estetica. Etica e metafisica non si sarebbero, così, perse di vista grazie all'estetica, che riscattava nobilmente e disinteressatamente le ragioni

dell'intuizione e della creatività, proiettandone la materia purificata nella regione dello spirito. La bellezza artistica, per essere incondizionata, avrebbe conciliato metafisica e morale, sensibilità e intelletto offrendo libertà e verità, di cui diveniva simbolo.

Questa intuizione è stata fraintesa. E' così che, nelle opere d'arte, dapprima l'ideologia comunista, condizionata dal dualismo sociopolitico, ha visto delle sovrastrutture borghesi, di cui si può fare a meno ed in cui si deve semmai privilegiare il contenuto rispetto alla forma; quindi gli attuali "liberisti" occidentali, sostengono che le opere d'arte, anche se di soggetto sacro, costituendo un valore essenzialmente patrimoniale o commerciale, debbono autofinanziare la propria esistenza. Posizioni ambedue materialistiche, sostenute moralisticamente dai concetti semplificatori di efficienza ed economicità; estranee dunque alla simbolicità e alla libertà dell'arte e sostanzialmente funzionali ad interessi planetari appannaggio di pochi. Come ha riconosciuto anche Benjamin, "con la privazione di ogni fondamento culturale nell'arte, si è perduta, anche e per sempre l'apparenza della sua autonomia".⁵

Il progressivo venir meno dei valori dello spirito, con la riduzione dell'etica a moralismo e dell'arte a tecnicismo, sperimentazione socio-psicologica, specializzazione, denuncia del passato e del presente, propaganda, ha decretato la fine della comprensione del mito e del simbolo nell'arte: della possibilità, cioè, concessa agli uomini di evocare il non vissuto e di rincontrarsi dopo essersi persi di vista o anche senza essersi mai conosciuti. In parallelo, si è perduta la capacità di un'ermeneutica, che non vuol dire relativismo, della non identità del sensibile e dell'universalità spirituale del reale e della trascendenza; conseguenziali sono state la rinuncia ad ogni significato religioso dell'arte e la sottovalutazione del dato di fatto che religione ed estetica chiedono all'uomo anche un rapporto rispettoso con la natura ritenuta da Kant depositaria del *sublime*; questa, al contrario, considerata funzionale alle ragioni socioeconomiche – finanziarie, è stata ed è vilipesa e saccheggata, al punto che ecologisti e scienziati parlano ora di rischio grave per la sopravvivenza del pianeta terra.

Nessun antico pagano avrebbe incendiato boschi per costruire case per fini speculativi. I pagani, vivevano del sentimento religioso da cui nascevano poesia e bellezza, personificate in divinità che collegavano l'Olimpo alla natura. Se si tagliavano alberi in un bosco, lo si faceva per costruirvi templi o teatri, che erano luoghi d'incontro civile e religioso, in cui la *pietas erga deos*, esaltata dalla bellezza della poesia evocatrice del mito, diveniva abito socio - culturale per l'intera città. Nel mondo antico, il bello era infatti individuato nella natura e nell'opera d'arte, collegate quindi ambedue dal Cristianesimo, in rapporto analogico, all'idea di creazione, di *poiesis* divina e umana. Era la bellezza il *metron* della civiltà, mentre la natura, ritenuta dai pagani abitazione di creature divine, ispirava i poeti che davano vita agli dei suoi protettori, fondando quella religione della bellezza che trasformava la poesia in religione. Perché, nel mondo greco, oltre ad una spiccata sensibilità metafisica, vigeva un pensiero fondato su un'etica del buon gusto universalizzante, che costituiva, come ha sottolineato Gadamer, "il culmine più alto del giudizio morale"⁶.

V - Sia l'arte cristiana fino al XVII – XVIII secolo, sia l'estetica kantiana e quella moderna e contemporanea hanno superato tale concezione. La prima, riferendosi all'idea di creazione, ha rivalutato dal nulla il corpo e la sensibilità, ed ha interiorizzato il dato di fede esprimendolo progressivamente in forme sensorialmente belle ed umanisticamente elette, rivolte soprattutto alla rappresentazione della presenza divina nella storia; nello stesso tempo, ha raffigurato anche la figura umana, signora e non tiranna della natura e, con questa, testimone universale dell'amore e della potenza di Dio, che proprio nella natura, secondo i Padri della Chiesa, riflette la sua bellezza. Kant ha quindi separato l'estetica dalla gnoseologia e dall'etica, vedendo, in questa ultima al massimo un simbolo della prima. Infine, l'arte contemporanea, sviluppando l'auspicio di Worringer⁷ che già nel 1908 riconosceva all'artista il diritto di allontanarsi dalla natura, ha quasi sempre respinto la resa artistica della datità naturale. Nei successivi sviluppi si è, di fatto, concettualizzata l'arte anche come negatività, indeterminatezza, o rivendicazione di una creatività puramente gestuale e

violentemente espressionistica negli stravolgimenti delle avanguardie e nella dispersione della soggettività psicologica, o della prassi sociale dell'attribuzione dello *status* artistico da parte delle istituzioni, o del cosiddetto "mondo dell'arte"⁸ fino al nihilismo di talune poetiche contemporanee della matericità oggettuale. Non casualmente, Adorno⁹ ha parlato dell'arte come fonte d'irritazione e discontinuità, come un comprendere fondato sul non - identico opposto alla consueta gnoseologia dell'identità. Ma l'arte, fino all'Ottocento comprensibile per tanti (le arie della lirica erano fischiettate dal popolo), deve tornare a guardare a quanto è venuto prima, se non vuol rischiare una elitaria incomprendibilità.¹⁰

Il percorso è segmentato nella sua evoluzione storica fino al XVII secolo dalla presenza di due dati talora convergenti, uno religioso ed uno scaturito dal pensiero archetipico greco sulla bellezza; e ciò, oltre che nell'arte classica si riscontra nell'arte cristiana occidentale, che conosce il suo vertice traduttivo, dopo lo spiritualismo iconizzante di gran parte del Medioevo e il preumanesimo cavalliniano-giottesco, nel riacquisto dell'elemento figurativo geometrico-naturalistico ed illusionistico per eccellenza: la prospettiva. Un riacquisto tuttavia rinnegato già nell'Ottocento per rivendicare quella libertà della superficie pittorica che sarà centrale nel cubismo di Braque e Picasso, e che promuoverà con Duchamp, in un processo di reificazione senza limiti, il passaggio paradossale di oggetti comuni ad astrazioni formali. L'Illuminismo, in precedenza, esaltando il nesso sensibilità - morale e congedando il pensiero della trascendenza, aveva privato razionalisticamente l'arte dei suoi significati religiosi, per gettare involontariamente le basi della concezione borghese e consumistica e quindi comunista dell'estetica, per cui l'arte o è godimento effimero e fatto di mercato, o è, rispetto alla struttura basilare produttiva della società, sovrastruttura borghese, di cui, al pari della religione e di ogni altra manifestazione dello spirito, si può fare a meno. Il frastagliato pensiero marxista sull'arte, con significative eccezioni eterodosse (Bloch, Argan per esempio), prendendo le distanze dal pensiero kantiano, e da tutta l'estetica "spiritualistica", laddove ha prodotto un'analisi sociopolitica dell'arte sovrastruttura,

ha teorizzato generalmente un'arte che tipizza il reale in quanto forma di comunicazione propagandistica di rispecchiati dati materiali, piacere massificato e quindi surrettizio mezzo burocratico di incremento del potere; e questo alla luce di un'illustrazione dialettica e apodittica dell'ingiustizia della condizione umana, cui non offre riscatto l'arte "alienata a merce" (Adorno), funzionale, in realtà, alla costruzione dell'attuale originissimo sistema culturale laicistico che è fondato su un *materialismo* tricipite: libertario-irenistico, moralistico, mercantile.

La conseguente alienazione della coscienza, insensibile ad ogni forma di spiritualità, ha rivelato l'incapacità di intuire ciò che è eletto e di creare bellezza ispirandosi alla natura, al suo equilibrio, alla sua armonia. L'arte non è stata più servizio divino, culto della religione, segno ed esperienza e presa di coscienza veritativa, ma è divenuta religione della cultura,¹¹ che è parte del mondo hegeliano dello spirito alienato, da cui si è originato l'antinaturalismo e, di conseguenza, tanta parte, di ardua comprensibilità, dell'arte contemporanea.¹² Nonostante gli sforzi dell'ideologia collettivizzante otto-novecentesca per un miglioramento del rapporto uomo-lavoro, in realtà l'alienazione è perdurata e l'arte l'ha registrata appunto come fallimento della volontà di essere in relazione con il reale e come incapacità di dare senso alla vita. L'alienazione, nella società contemporanea, si è quindi acuita con l'imporso affrettato del tecnicismo informatico, come, per altro, sembrano dichiarare certe operazioni estetiche in ambito video di collegamento fittizio fra dati presenti e identità del passato; la tecnologia informatica, minimizzando la dimensione dello spazio-tempo e annullando il linguaggio tradizionale di segni e suoni, ha consolidato l'impersonalità del globalismo commerciale, nuovo motore dell'espansione dei prodotti della tecnologia, frutto a sua volta di un progresso scientifico incurante talora della stessa legge naturale e prevalentemente rivolto allo sfruttamento incontrollato delle potenzialità umane e delle risorse ambientali. Un "progresso" che sta depauperando gravemente il pianeta per favorire il consumismo più sfrenato, giustificato per di più dalla necessità di espandere la democrazia e di creare ulteriori posti di lavoro! Mentre la

crisi contemporanea insidia anche il Cristianesimo, è tramontato il criticismo estetico kantiano con le successive tendenze spiritualizzanti dei grandi dell'estetica tedesca, Hegel, Schiller, Schopenhauer, Schelling, Nietzsche, Herder, Gadamer, Von Balthasar, per cui è stato individuato il sublime nella natura e il bello nell'arte, ritenuta, se di soggetto sacro, servizio divino e redenzione.

L'odierna crisi postrazionalistica e irenistico-libertaristica dell'ideologia ha acuito negativamente la mutazione del rapporto uomo-realtà, così che i dati certi da questa provenienti sono diventati moventi per configurazioni soggettivistiche. Di fronte all'inevitabile scacco a poco valgono opportunistiche riconversioni e riscoperte della morale del padre o degli schemi classici dell'economia o della politica senza "utopie" materialistiche, o dell'estetica, ostentata spregiudicatamente come anodino detergente delle macchie della coscienza ed elegante e redditizio strumento autopromozionale.

VI - Nei momenti difficili della storia, la forza di conservare le identità fondamentali della civiltà, fra queste la giustizia, non ha ceduto; all'etica in crisi ha portato soccorso l'estetica, ancora di salvezza durante i naufragi della dignità umana e imprescindibile tessera ospitale per accostarsi al bene e al vero. Così, alla decadenza morale della Chiesa del Rinascimento, che portò alla lacerazione luterana e al rifiuto dell'arte sacra, corrispose dopo pochi decenni una straordinaria fioritura di valori estetici. A Roma, pittori, scultori e architetti e i loro committenti, trasfigurando in forme artistiche la relazione uomo-natura-Dio, testimoniarono quanto importante fosse l'arte in un'epoca difficile della storia dell'uomo. La crisi della consapevolezza della centralità del bene e del vero, se fece riconsiderare il rapporto uomo-Dio-mondo e il concetto di giustizia per consolidare l'antropocentrismo, non determinò la morte del bello; grazie al talento degli artisti e alla lungimiranza dei loro committenti, ne fu esaltata la potenza, soprattutto nei luoghi alti della religione cattolica: le chiese e gli stessi palazzi apostolici romani.

Nell'ultimo mezzo secolo il capovolgimento di prospettive etiche e di riferimenti estetici, ha promosso secolarizzazione ed ateismo, agnosticismo e relati-

vismo, a valori fondanti di un nuovo e più giusto mondo abitato da un uomo più libero, più bello e più buono, in una presunta armonia con il cosmo. Nuovi e migliori assetti socioantropologici sono stati così profetizzati da orientamenti del gusto contemporaneo come il New Age, per cui il culto fisico della persona, sostenuto da dovizia di estetismi e dalla sopravvalutazione dei dati astrologici (la fede negli oroscopi), propone una nuova interiorità determinata da stelle e pianeti, e una nuova estetica dell'apparire individualistico. Ciò attesta, in realtà, un desiderio di spiritualità che si ritiene colmabile con l'esteriorizzazione dell'io. È la povera eredità del pensiero della morte di Dio e della hegeliana morte dell'arte, da cui sono scaturite alcune poetiche contemporanee negazionistiche, talora di indubbio interesse teoretico ma inaccessibili ai più perché decisamente strutturate sui "significanti" e non sui "significati"; fatto questo già inaccettabile per De Chirico, che nell'arte metafisica vedeva, in polemica con le Avanguardie, una fonte di significati chiari e la possibilità di ritornare alle origini.

L'eclisse della metafisica e dell'estetica hanno così reso più evidente la grave crisi dell'etica, deflagrata, nel Novecento, dapprima nella delega delle coscienze ai totalitarismi ideologici di singole personalità "provvidenziali" e quindi nella fiducia riposta amoralisticamente nell'assolutismo finanziario del mondo globalizzato.

Al contrario, l'estetica, se esige un insegnamento teoretico alla percezione e alla bellezza che eviti tuttavia i possibili atteggiamenti retrivi della collettività dinanzi, per esempio, ad espressioni artistiche cosiddette "astratte", in favore di una resa presuntamente figurativa del reale, richiede un'educazione alla sua pratica nella vita quotidiana. In questo senso essa potrà avere anche un valore etico: sarà libera, cioè, dalle ragioni reificanti di una commerciabilità della vita, ridotta spesso a possesso di oggetti *kitsch* ed ora tecnologici, più volte denunciata in chiave spiritualistica dagli artisti di questa Accademia come pure da alcuni esponenti del *Nouveau Réalisme*; una commerciabilità che asservisce le coscienze ad una logica dello scambio perenne e silenzioso, dopo averle ottenute con un costante lavorio di sgretolamento di ogni fonda-

mento spirituale e di ogni senso di giustizia, che non sia rivendicazione del proprio io.

E' stato recentemente osservato che, "se esiste un senso della bellezza innato quanto quello della giustizia, esso può opporsi alla violenza oscena il cui consumo è causato dal vuoto interiore e che, a sua volta, riproduce vuoto interiore. Più la bellezza è tale, più sentiamo che va al di là dello spazio e del tempo in cui si manifesta.

Se riusciamo ad entrare in rapporto con essa, entriamo in qualche modo in rapporto con l'infinito e con l'eterno".¹³

Questo riacquisto del senso della bellezza, che tocca il vertice nella musica, eminente forma artistica di esecuzione, libera dall'arbitrarietà del linguaggio, e dunque universale, può iscriversi in un progetto educativo che abbia centrale il valore del simbolo e del mito, della tradizione, su cui la Chiesa cattolica, ha fondato tanta parte della sua identità.

La bellezza, dunque, come poetico *ktéma eis aei*, per dirla con lo storico greco Tucidide, e come concreto *monumentum aere perennius*, con il poeta romano Orazio, in una proiezione che, attraversando il tempo, vagheggia l'eternità. Il valore della bellezza è centrale sia per una filosofia dell'arte sacra alla ricerca di senso, sia per l'estetica che studia norme e forme del divenire e dell'essere artistico. Perché, la bellezza artistica, non subordinata a mediazioni concettuali, si distingue per il suo essere spiritualmente inestinguibile e spesso esemplare.

Per questa misteriosa proprietà, le grandi opere d'arte, incarnazione verticistica della bellezza formale, subiscono parziale storicizzazione. Pur nascendo nella storia, sono relativamente datate.

VII - Con la seconda metà del XX secolo in particolare, è progressivamente venuta meno la consapevolezza che l'estetica è anche misura della vita quotidiana, mentre s'è sviluppata una volontà ideologica di presentarla come una sovrastruttura borghese specchio di ipocrisia e riserva di pochi, di cui è bene liberarsi. Nel generale annullamento delle distinzioni tradizionali, si è quindi affermata contro la bellezza la poetica provocatoria dello scarto promossa da Andy Warhol (autodefinitosi "businessman" dell'arte!), compresa nel para-

digma "tutto può essere arte", affiancata dal suggestivo pensiero libertaristico di Joseph Beuys nella variante creativistica del "movimento" e (parzialmente spiritualistica ed utopica) del "tutti sono artisti". Una poetica, tuttavia, come anche quella pluricomprendiva di Fluxus, ardua da comprendere per i più, perché paradossalmente incurante del momento della ricezione e dunque frutto di intellettualismo elitario o di imposizione istituzionale o del cosiddetto "mondo dell'arte". La stessa *Op Art*, ricca di implicazioni scientifiche e tecnologiche con fortunate proiezioni nella moda e nel vasto campo della grafica, si è presto esaurita. E non è andata meglio alla *Junk Art* e all'*arte povera*, che, presentando rifiuti e merci, hanno solo illustrato i resti della produzione del capitalismo, senza influenzarne la logica. E ancora, il dilagare della "spazzatura" televisiva, il successo del *rap* nella musica hanno confermato la difficoltà di un'interpretazione oggettivamente qualitativa del dato estetico. Sul piano di un'estetica della corporeità individuale manipolata, il ricorso diffuso a tatuaggi e al *piercing* è dettato da pura esteriorità senza riferimenti rituali, mentre dilaga il turpiloquio come linguaggio corrente e non riflesso di alterazione emotiva, soprattutto fra i più giovani, come pure il minimalismo (non nei costi) se non la trasandatezza nell'abbigliamento spinto fino al clochardismo (l'ostentazione di alcuni divi dello spettacolo di jeans provocatoriamente strappati). Fatti questi che hanno contribuito a rendere fortemente problematica una nuova e soddisfacente definizione dell'estetica che prendesse il posto di precedenti teorizzazioni. Al contrario, si è sviluppato il concetto di sottrazione, di "anti-arte", nato dall' "anti-prassi", nuova modalità di "fare arte" come rovesciamento nientificante "del mondo, del senso, dell'uomo, ed infine anche di se stessa", come antibellezza e nullificazione di ogni struttura artistica.¹⁴ Già nel 1925, Kurt Schwitters affermava che "Lo sputo d'artista è arte"! La musica ha così esibito il rumore e anche, con John Cage, l'originalità dell'assenza di suono mentre la pittura ha promosso i materiali o il *ready made* di Duchamp a raffigurazioni artistiche. Tutto per denunciare il passato ma anche in nome di una presunta libertà e funzionalità, che hanno reso invece pressochè incolmabile la distan-

za fra produttore e ricettore di materia-spirito, fino a far dimenticare che il fine dell'arte sarebbe ben misera cosa se si esaurisse, dopo la distruzione di precedenti tassonomie, in esperienze risentite del comprendere o del constatare "esteticamente" l'alienazione dell'essere uomo. Già nel 1959 un Accademico Virtuoso del Pantheon manifestava l'esigenza "di uscir fuori dall'irrazionale groviglio dell'Informale" per "una esistenza più conscia, meno alienata, più logica e costruttiva" (Achille Pace).

Progressivamente, il funzionalismo consumistico e uno spregiudicato efficientismo speculativo, ultime professioni di fede dell'odierna apostasia del materialismo marxista, convertita ora al materialismo globalistico, hanno vaporizzato l'idea di bellezza. Basti guardare non poca parte dell'architettura moderna prodotta dalla speculazione edilizia e dall'ideologia dominante negli ultimi cinquant'anni; pretestuosamente ispirata al magistero di Le Corbusier e realizzata secondo criteri di funzionalità, risulta, spesso, deprimente. Non vi si trova più declinata l'idea strutturale di spazialità architettonica in rapporto dialettico di volumi, linee e piani. Vi si impone invece una concezione dello spazio condizionata da ideologismi egualitaristici, ma, in realtà, funzionale (in contrasto, per altro, con le intenzioni di Le Corbusier) ad interessi speculativi di varia natura. Chi è costretto a vivere in un ambiente naturale degradato o in un quartiere dormitorio ma, suo malgrado, dichiarato istituzionalmente "razionale", lontano chilometri dal centro storico e spesso a ridosso di raccordi autostradali, può perdere ogni senso estetico, ma è il protagonista di un esilio. Se le piazze degli antichi centri storici erano lo spazio strutturale delle città e il luogo deputato per la manifestazione delle identità comunali del popolo di Dio, da tempo queste sono "luoghi alti" di burocrazia e finanza o contenitori di occasioni indistinte, denominate "eventi", che disperdono le coscienze in assordanti adunate di massa.

L'estetica, spesso oggetto di riflessione ontologica, è uscita così quasi del tutto dalla coscienza comune; è rimasta appannaggio, in quanto scienza filosofica e oggetto della critica d'arte, di una ristretta cerchia professionale o di isolati cultori delle cose belle, ma è

scomparsa anche dalla gestualità quotidiana comune, perchè non considerata più positivamente distintiva nelle relazioni sociali. Nel labirinto dell'arte contemporanea, l'artista ha talora ceduto il passo all'*operatore estetico*; e questi ha cercato la dimostrazione iperespressionistica di alternative etiche rispecchiate dal ripugnante, dal grottesco, talora dal blasfemo, o la novità "gnostica", comprensibile da parte di pochi iniziati o la trasmissione di messaggi di denuncia sociale della tradizione, su cui invece si fonda l'arte che non sia riserva di inquiete aristocrazie intellettuali. Così, la *Pop Art* non ha circoscritto la secondarietà degli oggetti *kitsch* né ha equilibrato la relazione fra "popolare" tecnologico e "popolare" di tradizione artigianale, ma ha dimostrato indirettamente la non creatività delle masse popolari. Né grandi risultati, a livello di una diffusa comprensione sociale della novità estetica, sembrano avere ottenuto le poetiche dello *hardware* o del *software*, o del *Minimalismo* o della *Body Art*, o della *Transavanguardia* o del *Post-moderno*. La stessa recente esaltazione come prodotti-produttori estetici del mezzo fotografico o del video digitale, che aderiscono alla realtà o la sostituiscono o la rivelano, o che indagano il passato o il "postumano", sconfina talora nell'estetismo tecnologico dell'operatore, senza smaterializzare però l'oggetto del prelievo fenomenologico che resta documento e traccia di *performances*. In particolare, certe esasperazioni sadomasochistiche della *Body Art*, facendo coincidere corpo e opera dell'artista in sperimentazioni estreme, matericamente autopunitive, se non addirittura letali, rendono poco comprensibile il simbolo, ma celebrano una iperespressionistica liturgia dello stupore o del risentimento senza ulteriorità perché circoscritto alla flagranza del dato reale, dell'esteriorità, al ricircolo dell'esistenza che si impone con stupefacente violenza.

Quando la Chiesa Cattolica, nella seconda metà del XVI secolo, in momenti di grave crisi a seguito dello scisma luterano, si allontanò dalla sua tradizione artistica fondata sulla riproduzione della bellezza naturale, non riuscì lo stesso a prevalere sulla riforma protestante che fece il suo corso. Le arti a Roma, ridotte, nell'ultimo trentennio del Cinquecento, con poche eccezioni, a mera propaganda figurativa di dogmi e

misteri, furono cristallizzate in una sorta di ricorrente iconismo devozionale, in cui fu minimizzata la raffigurazione del rapporto uomo-natura. Fu certo una scelta contingente, dettata da circostanze drammatiche, per tentare di arginare, con la comunicazione socialmente pervasiva dell'arte, l'intransigenza evangelica dei protestanti; fu tuttavia una scelta che interruppe la grande tradizione artistica cattolica, sempre connotata da eminenti risultati formali, frutto della riflessione sulla realtà naturale e sulla bellezza. Una tradizione che aveva dato vita agli affreschi di Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Beato Angelico, Raffaello, Michelangelo, e che affondava da più di un millennio le radici del suo splendore nei grandi cicli figurativi murali romani; per esempio, il mosaico in Santa Pudenziana a Roma (inizi V secolo). Un'opera eletta di bellezza, appartenente ad un empireo formale che, illustrando il mistero della Fede per antonomasia, educava realisticamente le coscienze e diletta i cuori facendo conoscere a chi era ancora pagano il mistero del Cristo, risorto dalla morte del corpo, potente come un *basileus* e bello come un antico Zeus.

Ma il decadimento artistico non durò a lungo nella Chiesa all'indomani della riforma cattolica; la grande tradizione di un'arte fondata sulla rivalutazione dell'eredità classica e quindi della bellezza avrebbe vissuto una delle sue più felici stagioni. La *grandeur* delle "glorie" barocche di Pietro da Cortona, Baciccio, Maratti, Andrea Pozzo su volte di chiese e palazzi avrebbe ristabilito il regno della bellezza, in cui non si celebrò più la mortificazione della materia, ma si restituì all'uomo la certezza che *Eros* e *Thanatos*, sinonimi di luce e tenebre, sono anche trascendimenti, se tradotti in forme artistiche, verso l'eternità.

VIII - La Chiesa Cattolica contemporanea deve conservare la sua grande tradizione artistica, fondata sull'educazione a comprendere la bellezza, riflesso perspicuo dell'assoluto, che solo gli artisti sanno rappresentare, sia, come ha indicato Kandinskij, con l'astrazione sia con la figuratività. Lo ha ricordato Paolo VI e lo ha teorizzato, nell'ultimo ventennio, un principe della Chiesa come il cardinale Paul Poupard, che ha delineato una nuova pastorale della cultura, in cui la filosofia è sostanziata dal pensiero della bellezza,

riflessione razionale, atto estetico per antonomasia, abito del viaggio verso l'eternità; e lo ha indicato il magistero petrino di Giovanni Paolo II, in una *Lettera agli Artisti* del 1999, suggestiva e problematica sintesi del divenire dell'idea di bellezza nel corso dei secoli.

Le attuali urgenze sociopolitiche, drammatiche e flagranti, di intere popolazioni, possono distogliere l'attenzione da una pedagogia fondata sull'educazione all'arte. Ciò produrrebbe un danno irreparabile per la civiltà; in particolare, per la Chiesa cattolica, depositaria di un'identità bimillenaria di spiritualità incarnata. La Chiesa Cattolica ha bisogno, (lo ha detto Paolo VI nel *Discorso agli Artisti* del 1964), della bellezza che gli artisti sanno produrre con opere "degne, decorose e belle"; grazie anche al loro ausilio, essa potrà essere ancora guida davanti al dilagare del materialismo, strumento seducente e totalizzante del liberismo economico scaturito da taluni aspetti radicali dell'anticattolicesimo. Aspetti che, fondando la vita prevalentemente sull'assolutismo del lavoro, hanno visto nell'arte cattolica sia un estetismo, sia un'inadente manifestazione del magistero della Chiesa di Roma fondata sulla tradizione, sia un'inutile, se non blasfema raffigurazione dei misteri della fede cristiana. Aspetti che hanno respinto l'iconodulia e il gioco dei simboli dell'iconografia sacra, essenziali per la pedagogia cattolica fondata sulla tradizione della bellezza prodotta dalle immagini culturali. Aspetti che hanno finito per individuare nelle opere d'arte prevalentemente un investimento patrimoniale e quindi una variante coltivata e un'insospettabile ramificazione del sistema mercato.

La Pontificia Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon constata buberianamente l'eclisse ma non la morte dell'arte. Auspica, pertanto, una società rinnovata con l'aiuto di un'estetica che stimoli a riflettere sul valore della materia e della realtà, non isolate dalla coscienza, come ha indicato Cezanne, che analizzava ed ostentava la materia cromatica per costruire la struttura dell'opera d'arte; un'estetica non apodittica di verità indifferenti, ma neppure dispensatrice di formule o "ricettari" per raggiungere la forma artistica che resta inesorabilmente misteriosa e frutto di libertà creativa. I Virtuosi al Pantheon sperano nella rifondazione di un umanesimo comprendente sia



MICHELANGELO MERISI, DETTO IL CARAVAGGIO - *Conversione di Saulo* (part.), 1600-1601, Roma, Galleria Nicoletta Odescalchi.

un'etica del disinteresse responsabile sia la tradizione classica della cultura che in Italia, è largamente basata sull'arte. Secondo stime UNESCO, più della metà del patrimonio di opere d'arte nel mondo è italiana o proviene dall'Italia ed è nelle sue parti più rappresentative di soggetto sacro. Un dato incontrovertibile che attesta il valore bimillenario di una civiltà fondata sulla bellezza universale e produttrice di senso, che potrà ancora esistere se i suoi beneficiari guarderanno

all'estetica *lato sensu*, liberi dalla "sinistra cura" evocata da Dante quando esalta san Bonaventura da Bagnoregio nella *Commedia*; quindi, se si riscoprirà la forza morale della distinzione kantiana e di tutta l'estetica tedesca da Baumgarten a Schelling a Nietzsche a Gadamer, fra bello di natura e bello d'arte.

L'idea di un'arte definita dalla forma e senza fini pratici ma con finalità spiritualmente universalizzanti e, pertanto (lo hanno sottolineato distintamente, da

realtà diverse, Pareyson e Von Balthasar), insostituibile momento ermeneutico della verità, non darà luogo, come pensava Benjamin, ad una “teologia dell’arte”, ma ad una conferma della distinzione del momento intuitivo da quello espressivo nel passaggio ineludibile, teorizzato da Cesare Brandi, dal prelievo del dato esistenziale, materico, alla realtà pura dell’opera d’arte.¹⁵

In questo senso, non essendoci più attualmente, come rileva Lyotard, “grandi narrazioni” di riferimento teoretico, ma prese d’atto citazionistiche o frammenti di sapere, sarà probabilmente utile per gli artisti tornare a riflettere, oltre che sulla propria coscienza, anche sul valore ontologico del nesso coscienza-materia-spirito, sulla sequenza unificante architettura-scultura-pittura e sul significato del colore e della sua percezione, ripensando alla teoria di Goethe, a Kandinskij, a Paul Klee, a Moholy-Nagy. Ne potrà guadagnare l’esercizio della fantasia sulla datità relazionale uomo – natura, tenendo presente che una concezione disinteressata di questo rapporto favorirà la comprensione morale di quanto è gratuitamente ulteriore alla bellezza prodotta dall’arte. Non dimentichiamo che, al cadere del XVI secolo, dopo le introversioni esistenziali e la contestazione alla tradizione classica a colpi di espressionistiche estremizzazioni formali da parte dei Manieristi, interpreti straordinari di un’epoca angosciata dal pensiero della disperata solitudine dell’uomo, toccò proprio ad un pittore, ad Annibale Carracci, risvegliare con storie del mito pagano in palazzo Farnese a Roma l’attenzione degli artisti per la natura, l’amore, la bellezza. La successiva stagione del barocco, esaltando il prorompere sensuale della materia nel fasto di una forma artistica ricchissima di colori, dinamica e bella, ne fu il frutto migliore.

IX - Il bello, dunque, come incontro di materia e spirito, tra intuizione e ragione, desiderio e astensione, amore e virtù, nella consapevolezza, con Hegel, che: “L’arte è chiamata a rivelare la *verità* sotto forma di configurazione artistica sensibile, è chiamata a manifestare quella opposizione conciliata [...]”.¹⁶ Sullo sfondo, si profila il riacquisto di una dignitosa fenomenologia dell’uomo e del suo corpo, che accolga il senso offerto dalle cose del mondo visto nell’oggetti-

vità consolatoria del suo essere insostituibile abitazione dell’uomo. L’uomo e il suo corpo potranno tornare ad essere soggetto unitario, che non vende se stesso né saccheggia la natura in cui è stato posto, perché è dal rapporto con la natura che l’uomo ha costruito faticosamente le culture, utili ad abitare il mondo e a fecondare la terra, se animate dalla volontà di rispettarne le verità palesi e i misteri che non sono racchiusi solo nella flagranza delle sue manifestazioni materiche.¹⁷

Se questo accadrà, ne guadagnerà anche il rapporto fra l’uomo e il suo ambiente naturale e quindi fra l’uomo e l’uomo. Perché, come ha kantianamente sottolineato Gadamer: “La bella natura è capace di suscitare un interesse, e cioè un interesse morale. Il trovar belle le forme della natura conduce a pensare che è *‘la natura che ha condotto quella bellezza’*. Ora, se tale pensiero suscita interesse, vuol dire che c’è una cultura del sentimento morale [...]”. “Che la natura sia bella” prosegue Gadamer “è un fatto che suscita interesse solo in colui che *‘già prima ha ben fondato il suo interesse per ciò che è moralmente buono’*. L’interesse per il bello di natura *‘è morale per parentela’* [...]. In quanto esso riconosce lo spontaneo corrispondere della natura al nostro piacere scevro di ogni interesse, e quindi una mirabile finalizzazione della natura a noi, indica che siamo il fine ultimo della creazione, rivela la nostra *destinazione morale*”.¹⁸

Per altro verso, il bello dell’arte, autonomo e dinamicamente formativo della coscienza, apre una strada ascensionale verso la riconquista del perduto da troppo tempo, verso la visione del bello assoluto, libero, disinteressato. Perché l’arte, cui spetta dignità ontologica, anche oggi, pur soggetta a molteplici interpretazioni, non può fare a meno della realtà oggettiva e della trascendenza, né ignorare l’utopia.

Anche per questo la “storia” dell’arte, sottolinea Sini, “è un fattore potente e irrinunciabile per comprendere la formazione delle nostre anime”; perché, prosegue Sini, “La verità dell’arte è la verità stessa del mondo e del suo accadere in modi determinati dal sapere, cioè dal saper fare, dal saper dire e dal sapere scrivere, nonché delle loro sinergie”.¹⁹

Si delinea quindi meglio il confronto fra estetica ed etica, già accennato da Cesare Brandi: l’arte riduce

l'oggettività dell'esistenza al soggettivo della coscienza creando una realtà non esistenziale, una realtà pura, mentre l'atto morale subordina il soggettivo della propria esistenza alla suprema oggettività della legge; in ambedue la coscienza trascende l'esistenza ed attinge l'assoluto.²⁰ Ambedue attendono una forma per avere un'esistenza modale, ma solo l'estetica consegue il fine di libertà in se stessa.

In conclusione, l'estetica, chiamata oggi a compensare come estetismo tante disillusioni e a riempire profondi vuoti morali, potrà favorire in libera creatività, il formarsi di una coscienza universale della realtà pura e veritativa dell'arte: se si aprirà alla generosità di considerare percettivamente belli e non solo necessari il bene e il vero, se per l'uomo, *faber e sapiens* ad un tempo, sarà un affaccio rassicurante e ristoratore sulla primavera luminosa della vita, per non perdere la fede mitica del mondo su cui aleggia il divino. Se l'arte, infatti, è presa di coscienza veritativa del sé esistenziale, deve esserlo anche della realtà in cui viviamo, perché heideggerianamente il segno del "mondo" necessaria dell'esperienza della "terra": la riflessione sul segno segue la percezione del dato reale. È infatti l'arte che conferma, attraverso i sensi, la vitalità dell'Essere che è fonte del bello, salvandoci dal nulla; un pensiero, questo, che già i greci antichi ebbero in tutta la sua bellezza e drammaticità e che Heidegger ha ripreso ricordando che è proprio l'arte a dischiudere potenziatamente la verità contenuta nel mondo. E la bellezza, avverte Von Balthasar, è " [...] l'ultima parola che l'intelletto pensante può osare di pronunciare, perché essa non fa altro che incoronare, quale aureola di splendore inafferrabile, il duplice astro²¹ del vero e del bene e il loro indissolubile rapporto".

Note

¹ P.A. FLORENSKIJ, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini e A. Gorelov, Torino 2007, p. 206. Una suggestiva analisi in chiave estetica del corpo è in D. FORMAGGIO, *Arte*, Milano 1973, pp. 86-111. Sulla ricchezza di significati e sull'ambivalenza del corpo si veda ora U. GALIMBERTI, *Il Corpo*, Milano 2002.

² Questa posizione di Heidegger è ora discussa da G. W. BER-

TRAM, *Arte. Un'introduzione filosofica*, Stuttgart 2005, ed. italiana Torino 2008, pp. 108-122.

³ C. SGORLON, *Tra epos e metafisica*, in "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon", VIII/2008, Città del Vaticano, 2008, p. 154.

⁴ L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, 1988, ed. Milano 2002.

⁵ W. BENJAMIN, *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1955, ed.ital. Torino 1966, p. 29.

⁶ H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, ed. ital. a cura di G. Reale e G. Vattimo, Milano 2000, p. 103.

⁷ W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, tesi di dottorato, 1908.

⁸ Sull'argomento cfr AA.VV., *Introduzione all'estetica analitica*; a cura di P. D'Angelo, Bari 2008, p. 13 e segg.

⁹ Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, ed. ital. E. De Angelis, Torino 1977, *passim*

¹⁰ È la posizione di J. Levinson, discussa da P. D'ANGELO, *op cit.*, pp. 24-30.

¹¹ Sull'argomento segno ed esperienza, cfr. ora G. W. BERTRAM, *Kunst Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005, ed. ital. Torino 2008, *passim*, ma in particolare pp. 79-116.

¹² R. DOTTORI, *L'Arte e il gioco dell'esistenza*, Roma 2007, p. 42. Ma si veda anche la fondamentale analisi dell'arte contemporanea di R. BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. Nuova edizione, Milano 2005; e ancora D. RIOU, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*. Parigi 2000, ed. ital. Torino 2002.

¹³ L. ZOJA, *Giustizia e bellezza*, Torino 2007, p.45.

¹⁴ D. FORMAGGIO, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹⁵ W. BENJAMIN, *cit.*, p. 26; C. BRANDI, *Carmine o della Pittura*, ed. Torino, 1962, pp. 32-33, 47-48; *Idem, Le due vie*, Bari 1970; *Idem, Teoria generale della critica*, Torino, 1974; H. U. VON BALTHASAR, *La percezione della forma*, Volume uno di *Gloria*, Einsiedeln 1971, ed. ital. Milano 1971, soprattutto pp. 9-35.

¹⁶ G. W. F. HEGEL, *Ästhetik*, ed. ital. a cura di N. Merker, Torino 1967, pp. 66 – 67.

¹⁷ Cfr. U. GALIMBERTI, *Il corpo*, ed. 2005, *passim*.

¹⁸ H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, Tubinga 1986, ed. italiana consultata Milano 2001, p. 125.

¹⁹ C. SINI, *La mente e il corpo. Filosofia e psicologia. Figure dell'enciclopedia filosofica*, II, Milano 2004, pp. 144 – 145.

²⁰ C. BRANDI, *op. cit.*, 1962, p. 189.

²¹ VON BALTHASAR, *op. cit.*, p. 10.



IL TEATRO DELLA NAZIONE

La colonia militare romana di Torino, *Augusta Taurinorum*, è una città di fondazione che, con i suoi due millenni, attinge all'eternità, quella su misura umana, beninteso. Affidata alla modesta tribù gallica di una regione pedemontana che conosceva accampamenti, ma non città, la sua classica configurazione – *cardo* da nord a sud, *largo* la metà del *decumanus* da est a ovest - sarebbe arrivata, con il suo ordine razionale, ai tempi nostri. Se le sue dimore storiche – dinastiche ed aristocratiche – riflettono i tempi moderni di Torino Capitale, prima del Ducato Sabauda, poi del Regno di Sardegna, infine dell'Italia Una, in quella prima traccia urbana troviamo il segreto del successo: la forte, cadenzata sequenza della ragione che ordina, signora del foro e delle milizie.

Una fortunata formulazione di Andreina Griseri consente di guardare la "scena del Principe" in cui si risolve la Torino dei palazzi come un affaccio su tre teatri.

Il primo è il *teatro della ragione* determinato da Emanuele Filiberto quando, inaugurando la Capitale (1563), fa costruire la Cittadella Militare pentagonale. Segue, nel trionfo barocco del teatino Guarino Guarini, il *teatro della passione*. L'ortogonalità romana accoglie l'esplosione di gioia del barocco borrominiano.

La terza rappresentazione urbanistica, vogliamo chiamarla il *teatro della Nazione?*, si stende sulla piana di nord-ovest, facendo di Torino la Capitale di un regno capace di confrontarsi con ambizioni unificatrici che fanno dei secoli: di Aleramo, di Arduino, di Adelaide del Vasto. Tre dimensioni urbanistiche, quelle della Torino storica, che stanno una nell'altra, fino a rifondare la città contemporanea, dalla Mole Antonelliana al Lingotto, nella *città metafisica* di Nietzsche e De Chirico.

G. d. G.

Rocche e palazzi sotto le Alpi

*Storia e geografia
determinanti per l'identità
architettonica.*

*La fisionomia del territorio
scandita da un'edilizia
militare che incorona
il paesaggio.*

*Le dimore storiche
del Piemonte conoscono
caseforti e castelli
prima del palazzo.*

*Gli uni e le altre
documentano
le tante "storie" che,
insieme, partecipano
dell'identità nazionale.*

*L'immagine della Dinastia
tra Manierismo e Barocco.*

*Garove, Juvarra, Alfieri:
i nomi di una svolta
segnata dal teatino Guarini.*

*Chierico regolare,
è il primo architetto
che spezza lo schema
della città-fortezza.*

GIUSEPPE PERTA, M. A.
Conservatore dei Beni Culturali

Tra radici e orizzonti, origini e sviluppi, l'architettura italiana, in continua ricerca su se stessa, si volta indietro, si guarda allo specchio, volgendo verso sempre rinnovate soluzioni. In questo continuo modellamento, la cultura formale interagisce, apprende e scambia informazioni.

Anche nel caso della regione Pedemontana, la storia e la geografia sono determinanti nello sviluppo dell'identità artistica, nel nostro caso architettonica. Perchè questo territorio all'ombra delle Alpi è stato, per ragioni diverse, ma costantemente, una terra di passaggio di re, eserciti, mercanti, pellegrini, artisti, mode e intuizioni. Tra la Francia e l'Italia, tra le Alpi e il Mediterraneo, le dimore storiche piemontesi disegnano, nei loro sviluppi, una storia dell'architettura scandita dalle date chiave.

La conquista del territorio da parte dei Franchi guidati da Carlo Magno (774) ai danni dei Longobardi riavviò un intenso scambio tra cultura transalpina e lombarda. Durante il periodo carolingio alcune famiglie feudali assunsero un ruolo crescente. Dopo il Mille, all'insieme di domini feudali – tra i quali emersero, in tempi e modi diversi, i marchesati d'Ivrea, del Monferrato, di Saluzzo e di Torino – si affiancò il movimento comunale che tanto peso ha avuto negli sviluppi storico-artistici del Piemonte nel Basso Medioevo. Cuneo, Mondovì, Fossano, Cherasco, Moncalieri, Asti, Alessandria, l'esperienza comunale piemontese è importante e si trasfonde nel patrimonio edilizio.

La Francigena, una sorta di "TAV" *ante litteram*, la via dei pellegrini (e non soltanto), che univa la Francia a Roma, e di lì verso il Mezzogiorno dove ci si imbarcava per la Terra Santa, fu per tutta l'Età di Mezzo un asse di civiltà che attraversava abbazie, conventi, ospedali e santuari.

Con il matrimonio tra Adelaide, figlia dell'ultimo marchese di Torino Olderico Manfredi, e Oddone, signore di vasti territori oltralpe, ha inizio la storia che legherà per nove secoli la regione a Casa Savoia, attraverso una sequela ininterrotta di diciannove conti (998-1416, da Ottone Guglielmo al Conte Rosso), quattordici duchi (1416-1713, da Amedeo VIII a Carlo Emanuele II, 1713-1746) e sette re di Sicilia e poi di Sardegna (1713-1861, da Vittorio Amedeo II a Carlo Alberto). Per compiutezza andrebbero anche considerati i quattro re d'Italia del ramo dei Savoia-Carignano – da Vittorio Emanuele II, Re di Sardegna dal 1849 al 1861, poi Re d'Italia, a Umberto II (1946) – che non cessarono mai di essere presenti in Piemonte, animando e rinnovando castelli e palazzi.

Il processo di unificazione del Piemonte sotto i Savoia richiese diversi secoli, dapprima per la presenza dei Comuni autonomi e dei marchesati, poi per l'intervento dei Visconti nel XIV secolo, infine

32 Dimore Storiche SPECIALE PIEMONTE

per il coinvolgimento della regione nelle lotte fra gli Asburgo e i Valois per l'egemonia in Italia e in Europa con l'inizio dell'Età Moderna (XVI secolo).

Il Basso Medioevo è segnato da una rigogliosa fioritura architettonica: cattedrali e castelli, mura e monasteri, modellano il paesaggio in modo durevole. Ogni potentato avverte l'esigenza di proteggersi attraverso una fitta rete di fortificazioni. In una terra-cuscinetto tra l'Italia, frammentata e desiderata, e le potenze europee in crescita ed espansione, la sicurezza risulta un'esigenza primaria. Ecco perchè le dimore storiche del Piemonte conoscono in primo luogo torri, caseforti e castelli. Solo in un secondo momento si afferma la tipologia del palazzo: gli uni e le altre documenti, e monumenti, di tante "piccole" storie che, insieme, partecipano a quella identità unitaria imposta dalla geografia e dal passato.

Va pure rilevato, in controtendenza con il dato nazionale italiano, che la proprietà privata delle dimore storiche pedemontane riguarda maggiormente i primi (*burg* e *schloss*), diffusi principalmente nelle campagne, piuttosto che i palazzi gentilizi torinesi, frammentati e venduti tanto per l'elevato valore al metro quadro quanto per la rarefazione delle superfici in ordine alla grande domanda dell'alta direzionalità torinese.

L'immagine della Dinastia

La storia dell'architettura moderna in Piemonte si lega anzitutto alle vicende, alle esigenze e ai gusti della dinastia Sabauda, cui deve fortune, influenze, committenze, scelte programmatiche a partire dalla fase di trapasso dal Manierismo al Barocco, tra Secondo Cinquecento e Seicento.

Nel 1563 Emanuele Filiberto trasferisce la capitale del Ducato da Chambéry, nel cuore della Savoia, a Torino, portandosi dietro la Sindone. Il fatto stringe viepiù il Ducato alle vicende politiche italiane, esaltando il ruolo di Torino, nuovo polo direzionale sabauda, rispetto alle altre città, che pure avevano avuto maggiore importanza nel Medioevo. Il Ducato si pone a baluardo dello Stato della Chiesa e di Milano contro le minacce francesi e spagnole.

La storiografia ha ricostruito le vicende che hanno

rimodulato i rapporti tra Ducato piemontese, Spagna e Francia dopo gli accordi di Cateau-Cambrésis del 1559, studiando la committenza del duca Emanuele Filiberto (1559-80) e di suo figlio Carlo Emanuele I (1580-1630), cui si associano le figure dei maggiori architetti della seconda metà del secolo, rispettivamente Francesco Paciotto (1521-91) e Ascanio Vitozzi (1539-1615), questi orvietano e allievo del Vignola, chiamato nell'84 per realizzare, oltre a progetti di architettura religiosa, l'impianto generale dell'attuale palazzo Reale e di casa Argentero.

Emanuele Filiberto assume come modello Carlo V e la sua politica, promuovendo una serie di fortificazioni per la difesa del nuovo Stato, che incidono in maniera significativa il paesaggio piemontese, ora scandito dagli elementi del sistema difensivo sabauda. A Francesco Paciotto il duca assegna il progetto per la cittadella pentagonale di Torino, realizzata in soli due anni, dal '63 al '65. La cittadella pentagonale ha un impatto decisivo sull'urbanistica della città e assurge a simbolo di un programma di difesa più ampio, voluto personalmente da Emanuele Filiberto. Allo stesso programma appartengono la fortificazione di Villanova e la cittadella di Mondovì.

A partire dal 1584 verrà avviata la costruzione del palazzo Ducale, lo stesso anno in cui giunge a Torino il protagonista degli anni a venire, Ascanio Vitozzi. Emanuele Filiberto, per avviare la costruzione del palazzo vicino alla cattedrale, non esita a demolire il palazzo Episcopale: "Io non distruggo il poco né male – afferma il duca – che per edificare il molto e meglio"¹. L'influenza sul Piemonte e sulla corte sabauda di due personalità religiose del calibro di Michele Ghislieri di Alessandria, già vescovo di Mondovì, elevato al soglio pontificio con il nome di Pio V (1566-72), e del cardinale-nipote Carlo Borromeo, portano il duca ad infondere, tanto nelle costruzioni religiose che civili, quell'etica controriformistica, "trasfigurando il Piemonte in una vasta e munita cittadella spirituale"². L'opera sarà perseguita, con speciale attenzione per le strutture religiose, dal successore Carlo Emanuele I, che nel 1585 sposerà Caterina d'Austria, figlia di Filippo II. Il nuovo duca conferma e sviluppa il favore per Ascanio Vitozzi che, dopo i progetti per due case,

una a piazza Maggiore, l'altra nei pressi della cittadella di Paciotto, vedrà assegnarsi le più importanti opere di carattere religioso, civile, urbanistico e militare.

Dalla metà del XVI al XVIII secolo, la questione strategico-militare è alla base di ogni intervento sul territorio. Alla fine del Cinquecento, in seguito all'azione di Emanuele Filiberto, si contano seicento castelli feudali e duecento *terre murate*. Per almeno cento anni i Savoia monopolizzano gli interventi di architettura civile e militare. Anche il veneto Palladio viene invitato per discutere il tema dell'organizzazione delle opere militari.

Tra metà Cinquecento e metà Seicento tali interventi si susseguono a ritmo frenetico, ad opera di tecnici "che sono innanzitutto uomini d'arme"³ e procedono in base ad una precisa ricognizione ed organizzazione del territorio. Si diffonde sul modello della cittadella torinese, la forma stellare dei baluardi. Il Seicento e il Settecento riproporranno gli schemi difensivi del secolo precedente con alcuni adattamenti alle nuove esigenze di difesa verso la più potente artiglieria. L'architettura militare celebra e prepara le imprese dei duchi.

All'edilizia militare si affianca, come si è cominciato a dire, quella religiosa. I dettami della Controriforma – scanditi dall'alleanza con la Milano borromaiaca, che determina uno scambio fecondo di architetti – trovano eco nell'architettura civile: "nasce una cultura architettonica ben distinta spesso da quella romana, che porta avanti quella scomposizione dei nessi sintattici della tradizione classicista che Alessi e Tibaldi immettono nell'ambiente settentrionale dopo aver assimilato la lezione dell'architettura tosco-romana del secondo quarto del '500"⁴.

Carlo Emanuele I affronta la sistemazione urbanistica di Torino, il centro di riferimento del territorio: attorno gli si va costituendo una corona di *delitie*, quel tessuto continuo di ville per lo svago e la caccia che alla fine del Seicento circonda tutta la città. Ne risulta un'immagine di continuità del territorio caratteristica degli stati regionali italiani dell'Età Moderna, in contrapposizione al tessuto frammentario medievale e feudale. Le residenze sabaude, poste sulle arterie di comunicazione che legano Torino alla provincia,

nascono a scopo difensivo, legando città e campagna in un'immagine unitaria.

Dopo la morte di Carlo Emanuele I, la pace di Cherasco - seguita agli anni terribili della guerra e della pestilenza del 1630 – riconduce i Savoia sotto l'influenza francese.

A Torino viene ripreso il vecchio schema ortogonale della città, anche allo scopo di facilitare i collegamenti militari e il controllo del governo. Vengono imposti anche precisi criteri per la costruzione degli edifici privati - soprattutto nei prospetti - cui i proprietari devono attenersi, allo scopo di creare un'immagine coerente della capitale, riletta ad unica grande scenografia al servizio della Casata. Le facciate devono essere omogenee, come accade in piazza Castello e lungo la via Nuova secondo i disegni del Vitozzi. Tali dettami vanno applicati non solo ai nuovi edifici, ma anche a quelli di vecchia fabbricazione che dovranno essere adattati. Disposizioni precise riguardano il cantiere di piazza San Carlo su progetto di Carlo di Castellamonte: "Le facciate delle abitazioni non sono concepite in rapporto all'organizzazione interna ma in funzione della strada; esse si presentano con cortine uniformi, continue e modulari, espressioni di una concezione moderna che subordina i singoli edifici alla dimensione urbana"⁵. Nasce così lo stile di un territorio, sulla base di un progetto comune portato avanti senza stravolgimenti nel corso dei decenni, uno stile che trova nella capitale il punto di riferimento artistico ed architettonico di tutto il territorio circostante. "Il riconoscimento di un attivo rapporto di reciprocità tra l'affermazione di un sistema di governo dinastico e assoluto, e la forma dell'architettura della città e del territorio è un dato acquisito nella storia del Piemonte nel Seicento"⁶.

Tre elementi aggiuntivi concorrono ora a determinare la realtà urbanistico-architettonica di Torino e del territorio circostante, dando alla capitale una *facies* davvero sabauda: una classe di ingegneri-funzionari; l'Ufficio delle Fabbriche e delle Fortificazioni; gli imprenditori ticino-luganesi.

Gli architetti di questo periodo, alcuni nobili, altri provenienti dalle fila dei tecnici ticino-luganesi, erano conosciuti uomini d'arme, molti scrivevano volumi di

34 Dimore Storiche SPECIALE PIEMONTE

architettura militare, tutti partecipavano al disegno della dinastia per cui l'architettura restava sempre funzionale alla difesa.

L'Ufficio delle Fabbriche e delle Fortificazioni, che venne istituito nel 1632 come una sorta di ministero dei Lavori Pubblici atto a determinare, guidare e controllare lo sviluppo della realtà urbana, gestiva l'intero sistema edilizio. Nasce da qui l'immagine del Piemonte moderno. Le maestranze ticino-luganesi ebbero un ruolo determinante nel corso del Sei-Settecento, sia come professionali al servizio dell'edilizia, sia come imprenditori.

L'intento della dinastia Sabauda era quello di ottenere consenso attraverso un programma di abbellimento nel quale rientrarono subito le dimore civili. L'intervento pubblico era diretto (ampie piazze, strade larghe) e indiretto (sui prospetti uniformi). Tipica risulta, a piazza San Carlo, la scansione di due ordini di finestre sopra i pubblici portici, con cornici marcapiano che corrono lungo la piazza, sul modello delle *places royales* parigine, pensiamo a *Place des Vosges*, cui certo si univano elementi del gusto architettonico sia lombardo che romano. I cittadini dovevano sottostare, per il pubblico decoro, ai progetti degli ingegneri di Stato. La coerenza edilizia si allarga dagli edifici pubblici ai palazzi dei privati, cui magari fanno da coronamento, come nella nostra piazza, le chiese gemelle di Santa Cristina e di San Carlo.

Con questi interventi i Savoia supplivano ai ritardi di molte opere pubbliche (è il caso di palazzo Ducale), dovuti anche alla grandiosità dei progetti ed all'enorme numero di cantieri aperti attorno alla città. La corona di *delitie* includeva i luoghi nelle immediate vicinanze di Torino destinati allo svago della Corte e alla caccia. Ville, giardini e parchi caratterizzeranno la storia dell'architettura piemontese, e gli interessi storiografici.

Il Valentino, realizzato a partire dal terzo decennio del '600, sarà la residenza di Cristina di Savoia. Attorno la blocco centrale si sviluppa il sistema francese a padiglioni, tutti con tetto in ardesia a forte spiovente. Amedeo di Castellamonte, figlio di Pietro, con il quale comincia a lavorare al Valentino, diventa soprintendente generale delle fabbriche e fortificazioni sotto

Carlo Emanuele II e gli viene affidato l'incarico per la Venaria Reale. Gli subentrano i nomi dei tempi a venire: Garove, il messinese Juarra, Benedetto Alfieri.

L'architettura piemontese della prima metà del Settecento, ufficiale e composta, sintesi di influenze francesi, lombarde e romane, viene rimodellata dall'arrivo a Torino, nel '66, del teatino Guarino Guarini. Chierico regolare, è il primo architetto sabauda senza una specifica formazione militare. Guarini, destinato ad innovare in senso romano l'architettura religiosa, basti pensare alle sue cupole, cambia radicalmente il modo di pensare il palazzo, lo fa emergere dalla monotonia, l'adatta alle cerimonie scenografiche di un contesto edilizio ancora scandito da un ordine e un'immagine comuni.

L'immagine unitaria di Torino viene messa a sovrapposizione da edifici che emergono per la spiccata individualità. Gli edifici guariniani sono degli "a solo" che scompaginano l'impostazione corale dettata dalla dinastia, ma risultano digressioni ben accette. Sono costruzioni di grande personalità: avulse – almeno in parte – dal contesto urbano, nondimeno lo incidono risolutivamente.

Le strutture guariniane si presentano come in equilibrio precario, ispirate ad un'esperienza borrominiana non dimentica della leggerezza del gotico francese. Dello stile medievale Guarini riprende la forte carica espressiva utile a sconvolgere le forme consolidate. Il palazzo per il principe di Carignano, che va a sconvolgere il reticolo ortogonale in cui si innesta, con una plasticità invadente, dà una scossa agli schemi prefissati.

Dopo la morte del Guarini, segue "un periodo di rilassamento dell'architettura", ma l'edilizia civile trova un continuatore delle istanze guariniane in Michelangelo Garove. Pensiamo a palazzo Asinari, il cui atrio ellittico è sormontato da una copertura stellare, con colonne tortili tipicamente barocche ed un insieme riccamente decorato. Poi il Baroncelli, allievo del maestro teatino, che costruisce il palazzo per il marchese Marcantonio Graneri de la Roche cui fece seguito tuttavia un ritorno a schemi architettonici tradizionali.

L'espansione demografica piemontese nel corso del Settecento determina una crescita edilizia che si

accompagnava anche al nuovo ruolo del Piemonte come riferimento di uno Stato più ampio dopo l'assegnazione del Regno di Sicilia in seguito al trattato di Utrecht del 1713. Il piccolo stato regionale a cavallo delle Alpi acquisiva la dignità di Regno, con susseguenti sviluppi nelle funzioni amministrative, economiche e militari. I rapporti con il Mezzogiorno favorirono sviluppi immediati in ambito culturale e architettonico: Vittorio Amedeo II concesse a Filippo Juvarra la possibilità di esprimersi liberamente, con Torino protagonista, su una scena vastissima negatagli nella dimensione siciliana. Fu una scossa alla pigrizia creativa degli ultimi decenni. Presentato al nuovo re nella primavera del 1714, Juvarra s'imbarcò il settembre successivo per Genova chiamato a diventare "primo architetto di Sua Maestà il Re di Sicilia".

Mentre Juvarra lavora per la Dinastia, si profilano due nuove personalità: Francesco Gallo, che si ricollega alla tradizione architettonica della provincia cuneese, e Gian Giacomo Plantery, che lavora alle dimore torinesi della nobiltà. Plantery adatta i dettami di Juvarra alle esigenze dell'edilizia civile. Pensiamo a palazzo Saluzzo di Paesana: "La planimetria delle fabbriche con androni, atri, vestiboli e scaloni d'onore raddoppiati, entrate multiple e scaloni di servizio, rivela lo studio di una nuova stratigrafia sociale dell'abitare, imposta sulla sapiente organizzazione di spazi comuni e separati"⁸.

Dopo la stagione di Juvarra, che ruota sui "grandi temi", si erano create le condizioni economiche e sociali più favorevoli per la crescita di iniziative pubbliche e private su tutto il territorio. Bernardo Vittone conciliò le esperienze di Guarini e di Juvarra nell'architettura civile, religiosa, e nell'esperienza didattica.

E' contemporanea la curiosa figura di un giurista votato all'architettura: il cavaliere Benedetto Alfieri dei conti di Cortemilia che lavora per la Corte e le grandi famiglie piemontesi, reinterpretando la lezione impartita da Juvarra. In particolare, nell'ammodernamento dei palazzi nobiliari, dimostrò la sua maestria nell'organizzazione e nella decorazione degli interni attraverso un'adesione quasi totale – diversamente da quanto aveva mostrato nell'architettura religiosa e di Corte – alle raffinatezze del rococò, come si vede nei

palazzi Barolo, Chiabrese, e Isnardi di Caraglio dove la ripresa di un gusto francese si manifesta nel gioco degli specchi che moltiplicano l'effetto decorativo-ornamentale degli stucchi, degli intarsi pavimentali, delle cornici con foglie d'acanto dorate. Questi preziosismi si accompagnano naturalmente alle "mani che sanno" delle maestranze: ebanisti, decoratori, stuccatori.

A cavallo tra XVIII e XIX secolo l'architettura piemontese preunitaria – bloccata nell'eterna riproposizione degli schemi dei secoli precedenti – batte il passo tra la volontà di ripetere autoreferenzialmente gli schemi di Guarini, di Juvarra, dell'Alfieri e l'incapacità di guardare all'esterno.

Un tuffo nel Medioevo

Attorno al capoluogo si estende un triplice strato di dimore storiche: una prima corona di *delitie*, voluta da Casa Savoia per lo svago, la caccia e la villeggiatura, una seconda cintura torinese a scopo difensivo, poi i castelli disseminati in tutta la regione a ricordo della vecchia frammentazione d'età medievale.

Andando da Torino alle Alpi, incontriamo l'imponente castello di Rivoli, in posizione dominante sulla pianura torinese, costruito tra il X e il XV secolo, ma allargato e adattato alle esigenze abitative tra Cinque e Seicento. Il castello di Reano ha origini ancor più antiche se consideriamo che in quel luogo, già in epoca romana, sorgeva una piccola fortificazione, sulla quale si costruì il maniero trecentesco appartenuto nel corso dei secoli a diverse casate: i Falconieri, gli Aymari, i conti di Piossasco di Scalenghe, i dal Pozzo nel Cinquecento, fino al XIX secolo, quando fu ereditato dai Duchi di Savoia-Aosta. Più a nord, in val di Susa, il castello di Caselette, completamente rimodernato nel corso del Settecento, quando fu acquisito dai conti Cays di Pierlas che lo dotarono di un giardino all'inglese.

Appena fuori da Torino, lungo il Po, il castello di San Mauro Torinese, dei conti di Sanbuy, a pianta rettangolare, circondato da un giardino all'italiana. Più a nord, è il castello di Montanaro, di origine duecentesca, ricostruito dal cardinale Bonifacio Ferrero d'Ivrea e ristrutturato alla fine del XIX secolo secondo il gusto

36 Dimore Storiche SPECIALE PIEMONTE

di Viollet Le Duc. Il maniero quadrato di Casalborgone, sulla sommità del borgo, appartenne ai Radicati sin dall' infeudazione del 1186. In epoca moderna passò ai Broglio e, dal 1902, ai marchesi Morozzo della Rocca. Alla fine del Seicento risale invece il castello di San Sebastiano da Po e, al secolo successivo, l'elegante maniero di Brusasco, posto sulla sommità di una collina, realizzato dal conte Ottavio Michele Cotti.

Tra Torino e Monferrato emergono, sulle colline del Po, oltre ai palazzi di Chieri, del periodo comunale, il castello di Pavarolo, imponente costruzione quattrocentesca nata a scopi militari, come il castello di Cinzano. A testimonianza di come sia fitta la rete dei manieri medievali ricordiamo le due rocche di Arignano: il castello superiore dell'XI secolo, cui secoli più tardi saranno addossate una villa e due fabbricati di stile neogotico, e il castello inferiore, costruito dai Costa nel XV, secolo quando l'altro aveva perso ormai ogni funzione strategico-militare. Il castello di Moriondo Torinese è efficacemente riadattato a struttura residenziale nel corso dell'Ottocento dall'allora proprietario Gioacchino Faussonne. Allo stesso modo, il territorio di Poirino, tra il capoluogo e i confini del Roero, presenta tre castelli. Poco più a nord è il castello di Santena, costruito nel secondo decennio del Settecento, dove abitò il conte Camillo Benso. Elegantissimo nel simmetrico prospetto.

Molti i castelli nella zona a sud di Torino: quello di Carmagnola, voluto dal marchese di Saluzzo Manfredo II, distrutto e ricostruito nel corso dei secoli; il castello della Rovere a Vinovo, cinquecentesco ma in parte riadattato tra XVII e XVIII secolo dalla famiglia Delle Lanze. Nel Settecento i Savoia lo cedettero come lebbrosario all'ospedale Mauriziano finché nel 1850 fu comperato dalla famiglia Rey; di forme neogotiche è il castello di Casalgrasso, nato tuttavia anch'esso attorno al Mille; il castello di Faule "rappresenta un esempio caratteristico di fortezza agricola del Piemonte padano", come è un po' il caso del castello di Lobriasco, già proprietà dei padri Salesiani; un'altra fortezza di pianura, poi sostanzialmente diventata residenza di campagna è il castello di Polonghera, il cui fossato con ponte (una volta levatoio) documenta il cambio d'uso verificatosi col passare dei secoli.

A Pinerolo è il castello dei Duchi di Savoia-Acaja, originariamente medievale, di cui rimane l'ala destinata al personale, mentre il palazzo signorile di "Miradolo" a San Secondo (di Pinerolo) venne costruito nel Seicento ma ristrutturato in forme medievalescanti nel corso dell'Ottocento dal conte Luigi Cacherano di Bricherasio, che lo aveva acquistato dai Massel di Caresana.

Nel Cuneese ritroviamo questo spirito di riscoperta del Medioevo, improntato alla lezione di Viollet Le Duc, nel castello di Montemarle, austero e roccioso. Il rifacimento, che risale agli Anni Trenta del secolo scorso, richiama le antiche origini. Il castello di Roccolo a Busca, costruito dal marchese Roberto Tapparelli d'Azeglio, pure in stile neogotico, si risolve in spunti orientalescanti soprattutto nelle torri, nelle finestre e nei particolari decorativi. Più coerente nel dato temporale, il castello di Villanova Solaro presenta il classico percorso da struttura prettamente militare (*burg*) a residenza signorile (*schloss*), che si compie quando il territorio viene infeudato agli astigiani Solaro.

Imponenti sono le rocche situate nel territorio del marchesato di Saluzzo: il castello di Verzuolo, su pianta quadrata con quattro torrioni angolari, fatto costruire alla metà del Trecento dal marchese Federico II; il castello di Manta, oggi del F.A.I., che controllava, con la sua imponenza, il territorio centrale del marchesato: trecentesco, irto su una collina, fu presto trasformato in residenza signorile.

Il Basso Piemonte conserva un numero notevole di fortezze e residenze signorili, perlopiù risalenti all'epoca bassomedievale, quasi sempre, come è ovvio, riadattate nel corso dei secoli alle nuove esigenze abitative, spesso ristrutturate secondo gli schemi medievali o secondo un gusto neogotico che accomuna molte residenze piemontesi che subirono rifacimenti importanti nel corso dell'Ottocento.

L'origine di questo fitto manto di castelli risale al periodo successivo al Mille quando le grandi strutture feudali d'epoca carolingia sfumarono in una serie di potentati minori che, in molti casi a partire dal secolo XII, lasciavano spazio alle nuove autonomie comunali: Asti, Alba, Mondovì, Cuneo, Fossano. Accanto ai

liberi Comuni permangono strutture feudali di ampio raggio come i marchesati di Saluzzo e di Monferrato.

Nei pressi di Asti, il castello duecentesco di Monale si caratterizza per la particolare pianta ad “U”. Assegnato alla fine del Trecento agli Scarampi, venne ereditato dai conti Gani cui il maniero, attentamente curato, appartiene ancora oggi. Di proprietà Scarampi era anche la cosiddetta “Bastita”, costruita su un’originaria torre medievale in legno, passata poi ai conti Malabaila di Canale e, nel corso dell’Ottocento, ai Galvano.

Molti i castelli nella zona tra Asti ed Alba, evolutisi secondo lo schema tipico della residenza impostata sulla vecchia fortificazione medievale: quello di Costigliole d’Asti che palesa nell’aspetto attuale il gusto neogotico ottocentesco; quello di Cisterna d’Asti; quello di Govone, edificato ancora dai Solaro su una fortezza del X secolo secondo i progetti di Guarini e, in seguito, di Alfieri; alla fine del XIV secolo, la famiglia Roero fece costruire il castello di Canale e quello di Montà, dalla caratteristica torre cilindrica, passato poi ai Malabaila e agli Isnardi; di gusto barocco è il palazzo di San Martino Alfieri sorto anche questo su un antico maniero.

Mantengono una spiccata *facies* medievale, dalle robuste strutture in mattoni, alcune dimore della valle Belbo attorno a Nizza Monferrato, in particolare il castello di Maranzana, quello di San Marzano Oliveto della famiglia Asinari, i castelli (poi palazzi) di Mango e Borgomale, quello della famiglia Roero di Cortanze a Calosso e il palazzo nel centro di Rocchetta Tanaro impostato su un vecchio maniero.

Un cenno particolare merita la villa della famiglia Gancia a Canelli, circondato da un ampio giardino all’italiana con terrazza panoramica. L’attuale edificio nasce come castello nel ‘600 sul luogo di un precedente maniero medievale. Suggestivi, anche per la collocazione alla sommità dei colli che fiancheggiano gli abitati, sono i castelli di Prunetto e Monesiglio. Nei pressi di Alba, la città del tartufo bianco, sorgono il castello seicentesco di Magliano Alfieri e quello di Monteu Roero, che ospitò l’imperatore Federico Barbarossa nell’inverno del 1158.

Il castello dei Roero di Monticello d’Alba venne

realizzato dai Malabaila alla metà del Trecento su una più antica fortezza databile attorno al Mille. Fu ampliato nel Quattrocento dalla famiglia Roero, ancora oggi proprietaria del castello che nel corso del Settecento venne depurato dell’antica immagine di fortilizio con l’eliminazione del fossato e del ponte levatoio. A Barolo, la cittadina del vino, sorge la roccaforte marchionale risalente al X secolo, poi rimodellata con spunti medievaleggiati, oggi sede dell’Enoteca regionale.

Scendendo verso le Langhe, tra nocciolieti e bellissimi vigneti a spalliera, incontriamo Grinzane Cavour – dove il primo ministro Camillo fu sindaco per diciassette anni – dominato dal massiccio maniero duecentesco e, a sud, verso l’Alta Langa e il fiume Tanaro, il castello trecentesco di Marsaglia, che mantiene l’originaria struttura quadrangolare, mentre le rocche di Cigliè e di Rocca Cigliè, entrambe appartenute alla famiglia Capris, furono adattate a dimora signorile. Il primo, in particolare, segue lo stile del Barocco piemontese.

Il castello di Mombasiglio è stato recentemente restaurato dopo l’abbandono della seconda metà del secolo scorso. Alla parte più antica costituita dalla torre di vedetta quadrangolare si affianca la residenza seicentesca realizzata dalla famiglia Sandri-Trotti di Fossano. Verso la Liguria si leva la rocca de’ Baldi, oggi adattata a palazzo, ma ancora con la caratteristica torre merlata denominata “d’Agnese”, in ricordo della moglie del marchese Robaldo che nel 1180 scelse la vita monastica trasferendosi a Santa Maria della Carità di Pogliola. Ben visibile è l’impronta medievale nel castello di Carrù, caratterizzato da merlature, feritoie e archi a ogiva.

Notevole è pure la presenza di castelli della proprietà storica nell’Alessandrino e nell’Astigiano, perlopiù d’epoca medievale.

Il castello di Oviglio si eleva su possenti contrafforti che denotano l’origine trecentesca ma, nel procedere verso l’alto, rispecchia sempre più le forme della residenza signorile, circondata da un ampio giardino. Al XIV secolo risale il castello Balbi di Piovera, già possesso dei Visconti, poi rimaneggiato nel XVII secolo, e che presenta ancora il fossato oltre il quale si estende il vasto parco. Il castello di Pavone d’Alessan-

38 Dimore Storiche SPECIALE PIEMONTE



SPECIALE PIEMONTE - IL CASTELLO DI VILLASTELLONE, *veduta aerea del maniero slargata sul parco.*

dria ha perso invece ogni riferimento formale alle antiche origini e presenta una struttura ottocentesca.

Il castello Sannazaro di Giarole, dalla mole imponente, presenta una pianta a forma di quadrilatero irregolare con due torrioni angolari quadrati e cortile interno. I Sannazaro, al cui ramo napoletano appartene il celebre Jacopo, autore dell'*Arcadia*, mantengono la dimora costruita su concessione di Federico Barbarossa.

Del XII secolo sono i castelli monferrini di Pomaro e quello dei Callori di Vignale, entrambi accomunati dalle distruzioni del XVII secolo che determinarono il rifacimento delle strutture. Nel Basso Monferrato astigiano spiccano il castello Radicati di Passerano, d'impronta barocca ma originario del XII secolo, e il castello di Montiglio, con la cappella di Sant'Andrea che custodisce un bellissimo ciclo di affreschi medievali con *scene della Passione*. Nel Casalese, lungo le colline che fiancheggiano il Po, si ergono il castello di

Camino, coronato da merlature – come il vicino castello di Gabiano – e dominato da una alta e robusta torre quadrangolare; il castello di Murisengo, che risale sostanzialmente al Seicento e si presenta come un palazzo semplice e lineare, anche se fiancheggiato da una torre merlata a documento di vecchie funzioni difensive. Di grande interesse paesaggistico è il castello di San Bartolomeo alla Colma di Rosignano, riadattato nel corso del Novecento.

Il castello Bruzzo di Brignano Frascata venne edificato nel 1370 e seguì la classica evoluzione da maniero a residenza signorile circondata da un bellissimo parco con alberi secolari. Rimane intatta tuttavia all'esterno la sua impostazione medievale: saldo e turrito, con merlature, torri e ponte levatoio. Nei pressi di Acqui Terme sorge il maniero di Orsara Bormida, già proprietà dei Del Bosco e dei Malaspina, che si sviluppò attorno ad una torre quadrata preesistente, cui se ne aggiunsero, in tempi diversi, un'altra piccola cilindri-

ca ed una poligonale, ma il cui aspetto di fortilizio venne smussato dai riadattamenti settecenteschi. Anche il castello di Rocca Grimalda, di proprietà della famiglia Spingardi-Oliva, che presenta una torre cilindrica tardomedievale, venne ammodernato nel corso del XVIII secolo. Contemporanea, ma quadrata, è la torre del vicino castello di Tagliolo Monferrato. Il castello di Montaldeo infine si erge massiccio sull'antico borgo, con la sua struttura quadrata che si allarga alla sommità con un cornicione sporgente che sovrasta la merlatura.

L'elemento naturale ha ancor più peso se prendiamo in esame le dimore storiche della Valle d'Aosta. John Ruskin si riferiva all'elemento paesaggistico e all'impatto scenografico dei castelli valdostani quando affermava che gli elementi di bellezza aumentano in proporzione al carattere montuoso. Di certo i secoli hanno consolidato questa simbiosi tra l'opera dell'uomo e le Alpi tanto che oggi "i castelli sono un elemento integrante del paesaggio della Valle d'Aosta"¹⁰. Le particolarità geo-morfologiche del territorio hanno imposto soluzioni architettoniche facendo emergere caratteristiche di lunga durata.

Prendiamo il caso del castello di Gressoney dove la regina Margherita amava trascorrere le vacanze estive, protetto e circondato dai boschi cui le cuspidi delle torri angolari fanno da coronamento, come fossero abeti di pietra. Stupendo, anche negli interni, è il castello dei Passerin d'Entrèves a Chatillon, come quello del ramo cadetto della famiglia a Saint Cristophe, con pareti decorate a strisce bianche e grigie, ad ospitare i ritratti di famiglia, collezioni d'armi, maioliche, raccolte di stampe, oltre a numerosi boccali e utensili in peltro. Un fascino più raccolto ritroviamo nel centro storico d'Aosta, dove spiccano i palazzi Ansermin, Lostan, Couronne, Barillier, de la Grive, Ronncas e quello di città dei Passerin d'Entrèves.

Le dimore storiche valdostane e piemontesi partecipano della grande rappresentazione della storia d'Europa. L'altro grande protagonista è il paesaggio, dalle Alpi alle colline, lungo il Po e nella pianura, mai in contrasto con le bellezze architettoniche.

L'Italia arriva in Piemonte ben prima dell'Unità. Oltrepassando le montagne, dalla Francia all'Italia, il

viaggiatore del *Grand Tour* si rendeva conto immediatamente di quanto la rete di città, borghi e abitati, fosse fitta, di come fosse di colpo cambiato il rapporto tra città e campagna e il concetto di abitare il territorio. La civiltà del "Vecchio Piemonte".

Per saperne di più:

D. CARTASEGNA – C. PRIARONE, *Castelli del Piemonte*, 3 voll. Genova, 1995-99;

G. DARDANELLO, *Il Piemonte sabauda*, in A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana. Il Seicento*, II, Milano, 2000, pp. 470-495;

G. DARDANELLO, *Il Piemonte sabauda*, in G. CURCIO – E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Milano, 2000, pp. 380-423;

D. DEL PESCO, *L'architettura del Seicento. Il Piemonte Sabauda*, in *Storia dell'arte in Italia* (dir. F. BOLOGNA), Torino, 1998, pp. 126-51;

M.C. RONC, *Castelli. Un viaggio fra le antiche dimore della Val d'Aosta*, Aosta, 1991;

C. FREGONARA - S. PERETTI (a cura di), *Materiali per la storia dell'architettura in Piemonte: strumenti bibliografici per gli edifici del 15.-18. secolo*, Torino, 1991;

A.M. MATTEUCCI, *L'architettura nel Piemonte Sabauda*, in *L'architettura nel Settecento*, Torino 1988, pp. 191-233;

M. POLLACK, *Torino capitale dei Savoia e il Piemonte*, in C. CONFORTI – R. J. TUTTLE (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Secondo Cinquecento*, Milano, 2001, pp. 266-87.

Note

¹ G. CLARETTA, *Ferrante Vitelli alla Corte dei Savoia nel secolo XVI*, Torino, 1879, p. 789.

² M. POLLACK, *Torino*, p. 276.

³ D. DEL PESCO, *Piemonte Sabauda*, p. 126.

⁴ *Ibidem*, p. 128.

⁵ *Ibidem*, p. 135.

⁶ G. DARDANELLO, *Piemonte sabauda*, p. 470.

⁷ *Ibid.*, p. 489.

⁸ *Id.*, *Il Settecento*, p. 385.

⁹ D. CARTASEGNA – C. PRIARONE, III, p. 61

¹⁰ M.C. RONC, *Castelli. Un viaggio fra le antiche dimore della Val d'Aosta*, Aosta, 1991, p.9.

Da Augusta Taurinorum a Capitale

*Città di fondazione,
posta al centro di una regione
assolutamente
non urbanizzata,
la Torino romana fu
uno dei pilastri
della civilizzazione
che dal Mediterraneo
penetrò verso le regioni
interne dell'Europa
e da lì agli Oceani.
Il bel costruire
tipicamente italiano.
La venustas delle facciate
nella lezione di Delogu.
Gli edifici guida
dal Castellamonte
all'effervescente Guarini,
al messinese Juvarra.
La licenza edilizia
obbligatoria
dal lontano 1566.*

Il vivere in città caratterizza la civiltà mediterranea, di cui marca l'espansione. Torino, *Augusta Taurinorum*, città di fondazione (44 a. C.) posta al centro di una regione assolutamente non urbanizzata, è uno dei pilastri di questa penetrazione volta a raggiungere le regioni più interne dell'Europa e da lì aprirsi agli Oceani. L'impianto quadrato della città romana (cinquantatre ettari, scanditi da *insulae* stese su un reticolo viario di diagonali geometriche) funge da nucleo permanente dello sviluppo urbanistico di una Torino tuttora, pur in un quadro tanto diverso, fedele alla vocazione delle origini: insediamento strategico nella regione alpina, snodo stradale e, già in epoca imperiale, polo produttivo, allora con settemila abitanti, di bei vetri.

Anche se il ruolo medievale della città è inferiore a quello di altri centri della Regione, la struttura del *castrum* romano ospita una popolazione in costante crescita che determina Emanuele Filiberto a trasferirvi da Chambéry la capitale del ducato sabauda (1563). Il duca ha sotto gli occhi la "contraddizione", studiata da Luigi Falco e Guido Morbelli, tra la pressione demografica di ventimila abitanti che gonfia in altezza le antiche *insulae* e l'impianto regolare, quasi una gabbia, impresso al tessuto urbano. Il riordino sabauda – la costruzione della nuova cittadella militare allo spigolo sud ovest delle mura, collegata da un'asse diagonale al castello – si specchia nella ricercata esemplarità dei palazzi per cui viene subito imposta la licenza edilizia (1566). L'attenzione ai problemi abitativi (lastrico delle strade, bonifica delle "dore" all'aperto, rete fognaria) integra la direzionalità politica.

Torino sarà via via capitale ducale, capitale del Regno di Sardegna (con il Ducato di Genova), vettore e prima capitale del Regno d'Italia. Emanuele Filiberto traccia due linee destinate a permanere: la compenetrazione della città antica con la nuova, l'interdipendenza tra città e potere sovrano. Immagine simbolica e proiezione urbanistica cammineranno di pari passo fino alla città post-industriale contemporanea.

La resurrezione del palazzo, la più aristocratica espressione dell'architettura civile italiana, si registra dal secolo XI, dopo tempi lunghissimi di abbandono, o almeno di silenzio, perché le fonti ce ne parlano per il preromanico. Il *palatium* non è solo una *aedes illustris*, insigne per mole e ricchezza, ma soprattutto un luogo d'incontro, che celebra ora la *fides* del patto feudale, ora la *concordia civium*. Il Piemonte è uno scrigno di questa lezione di civiltà, una passeggiata ideale tra i castelli del medioevo e i palazzi di rinascimento, barocco e rococò.

Certo, a Torino, il palazzo nasce tardi, e solo per impulso della dinastia, che lo propone nel quadro di un intervento mirato a dare

alla città un volto grandiosamente barocco. Il *Consiglio delle Fabbriche*, istituito nel 1621, incentiverà la nobiltà ad un processo imitativo. Torino, come Milano e Genova, guarda alla “Roma marmorea”, presentando decorazioni, pittoriche o a stucco, in facciata.

Il *bel costruire* è tipicamente italiano. Mira alla *firmitas*, all’*utilitas*, alla *venustas* di Vitruvio: riproposta dall’Alberti, ripresa da Wotton. E’ la *venustas* delle facciate di Torino su cui si diffonde Giuseppe Delogu, nell’*Italienische Baukunst* e che torna nei lavori degli anni Trenta di E. Olivero.

La dimora storica è centro di arte e cultura, di vita mondana, legato alla storia della città e del costume. Chiesa e palazzo furono i temi più importanti dell’architettura di ieri. Legavano la committenza alle maestranze, alla città come motivo di orgoglio. Niente era standardizzato, niente somigliava alla “macchina per abitare” lecorbuseriana che segnò il suo fallimento nel “palazzo lungo un chilometro” di Corviale. La dimora storica d’un tempo era calore di vita, piacere dell’esecutore, da difendere – chiedeva Gino Chierici – come opera del genio degli artisti. Sparito dai programmi architettonici, resta vivo nello spirito del Vecchio Piemonte.

Scorriamo alcuni monumenti della forma palazzo nella Regione, palazzi pubblici e privati, disponendoli per ordine temporale:

Saluzzo, palazzo del Ginnasio - Il Ginnasio rinascimentale fa dimenticare le arcate medievali del pian terreno che, sotto i sestri acuti, introducevano alle Carceri. Le finestre guelfe sormontate dalle cornici a bilancia delle Carceri cedono, nella nuova destinazione del Quattrocento, alle soluzioni rinascimentali del coronamento ad archetti unghiati. Gli affreschi cinquecenteschi sulla facciata, in parte svaniti, celebravano le arti del Trivio e del Quadrivio insegnate nel Ginnasio, alternandole a corone d’alloro e imprese araldiche d’influsso francese.

Torino, palazzo Reale, XVI- XVII secolo - Non è un caso che il palazzo torinese per eccellenza, quello Reale, riassuma in sé la storia urbanistica della Città. Il piano terreno risente del primo impulso militare di Emanuele Filiberto, preoccupato di difendere la sua nuova capitale. Non conosciamo con certezza il

nome dell’architetto che, intorno al 1546, si produce nell’ampio e nudo portone, che arieggia a fortezza, ma leggiamo la fiamma borrominiana, radicata a Torino dal Guarini, nei lavori intrapresi nel 1658 sotto l’egida di Andrea Castellamonte. La sua mano sicura, tranquilla, disciplinata, dà slancio al piano nobile con la snella apertura di un timpano che ascende con impeto verso il davanzale delle finestrelle sotto il cornicione. La finestratura dei piani superiori risulta, del resto, tra i capolavori del Castellamonte.

Torino, Accademia delle Scienze – Il teatino Guarini crea il Collegio dei Nobili di quella Compagnia di Gesù che proprio i fondatori vollero “teatissima”, innamorati della severità della riforma elitaria dei chierici regolari con cui san Gaetano da Thiene anticipò sant’Ignazio di Loyola. L’insegnamento del Borromini è presente nelle scelte guariniane, con tutto il suo portato controriformista, ma viene riletta con geniale autonomia.

Lo schema seguito è quello cinquecentesco a ordini sovrapposti, con le trabeazioni che dividono i piani. Guarini, illustre e riconosciuto maestro, dà al palazzo quel “senso di dignità unica tra le coeve costruzioni torinesi” di cui parla Chierici, rilevandone l’armonia tra ossatura geometrica ed emotiva risoluzione dei piani, mentre il successivo palazzo Carignano sembrerà tratto da un unico blocco di materia.

Guarini ama la terracotta, subisce il fascino mediterraneo del mattone, che per i bizantini è colore, ma qui si fa ornamento plastico chiaroscurale: i mattoni sagomati a mano danno luce e vitalità, coagulandosi in cornici, volute, mensole, punte di diamante. L’esuberante fantasia dell’epoca si prolunga nel cortile pure di cotto.

Torino, palazzo Graneri, 1683 – L’abate di Entremont lo commissiona a Giovanni Francesco Baroncelli che stava finendo il palazzo dei Marchesi di Barolo. L’edificio, incompleto dell’ala sinistra, resta imponente. L’intelaiatura a fasce tipica del Castellamonte serra in unità di finestre e timpani che salgono dal basso risultando un importante esempio del barocco piemontese del Seicento.

Tipicamente piemontese è il portale architravato con il triplice manicotto alle colonne scanalate che

42 Dimore Storiche SPECIALE PIEMONTE

sostengono le grosse mensole del balcone. Lo ritroveremo a palazzo Guidini ad Alessandria e a Torino, in quello dell'Università costruito da Michelangelo Garove.

Torino, palazzo Madama, 1718 - Il progetto del messinese Juvarra per *Madame Royale*, Giovanna di Savoia, ridisegna l'antico castello al centro di Torino. Si tratta di una vera e propria ala aggiunta che salda medioevo e barocco. Una sorta di paravento che separa, ma anche collega, i due evi: la solida base della bugnatura dai pilastri larghi e possenti, le finestre svettanti, l'attico leggero che sorge dal fregio, accompagnano la teoria grandiosa dei finestroni e le arcate dell'enorme galleria sulla fronte. La luce che entra dalle grandi vetrate dello scalone guariniano a ridosso della facciata esalta una monumentalità esibita anche negli archi d'ingresso che immettono nella doppia rampa. Non poteva mancare il ricorso agli stucchi grandiosi della sua Sicilia.

Torino, Seminario, 1712/1729 - La costruzione avviata da Piero Ceruti nel 1712 è modificata su disegno di Juvarra tra il 1725 e il 1729, ma il suo portale finisce per inserirsi a fatica nella sobria architettura della facciata, dando comunque evidenza all'intitolazione, *Seminarium Metropolitanum*, sottolineata dalle colonne con i due cigli accartocciati. Va meglio con la duplice loggia del cortile e l'orologio d'impronta borrominiana. Si segnalano la trabeazione dal fregio più che sviluppato, come le sottili finestrine del sottotetto. Lesene e mensole accompagnano anche le lunghe finestre del secondo piano.

Stupinigi, palazzina di Caccia, 1729/1730 - Disegnata da Juvarra nel 1729, prima di partire per la Spagna, viene affidata all'architetto Giovanni Prunotto e conclusa, con tutta probabilità, dall'Alfieri, l'anno successivo. La parte centrale, dominante, con le grandi finestre a tutto sesto, presenta strombature prospettiche ispirate a quelle berniniane di palazzo Barberini, mentre la cupola - su cui trionfa un cervo di Francesco Ladatte - è chiaramente borrominiana. Il disegno di Juvarra s'impone per l'estrema aderenza al paesaggio su cui slarga per appartamenti e gallerie segnati da trofei di caccia in stucco. Dal sontuoso salone centrale, la palazzina affaccia sull'esagono del piazzale, scandita

dal ritmo delle superfici perimetrali, cui fa eco la balconata del primo piano. Il cambio di mano, partito Juvarra, non sembra felice. La struttura a croce di Sant'Andrea non è coerente con la parte centrale a ellisse: l'una monumentale, le altre a suggerire una modestia abitativa. L'unità della complessa costruzione è affidata alle ricche balaustre, corridoi e lesene, dell'impianto juvarriano.

In fantastica successione il minuetto delle superfici curve gira intorno alla balconata occhieggiando ai ricchi conviti sabaudi per l'*après-chasse*. Bevanda preferita? *Vecchio Borgogna* alleggerito da una quinta parte di *champagne*: gentiluomini e dame inchinano al Re.

Torino, palazzo Guarene, poi d'Ormea, 1730- L'ordine colossale prescelto da Juvarra conserva la lezione di palazzo Madama, compiuto dodici anni prima, così come la bugnatura a fasce dello stilobate e l'attico a giorno con i vasi a forma d'incensiere. Ma le lesene sono più snelle, il repertorio decorativo è ispirato a una compostezza cinquecentesca, si fa largo uso di affreschi, si propongono pseudotrifore. E' rilevante, nel portale d'ingresso, la cornice assai mossa della finestra sul balcone.

Alessandria, palazzo Ghidini, 1730 - L'edificio è opera di un architetto autodidatta, il giurista Benedetto Alfieri, zio del futuro presidente-letterato. La composizione di stampo cinquecentesco, muove da un ordine colossale su alto basamento, determinando la sproporzione del primo piano, ma è notevole per l'ingresso tra le colonne e l'ampio balcone. Il nicchione sovrastante anticipa la soluzione del Vanvitelli per Caserta, unificando la facciata cui danno slancio verticale gli spigoli arrotondati dei fianchi. La volta dell'atrio, in relazione con palazzo Treville di Casale, richiama un panno gonfiato dal vento, moltiplicandosi nelle volte affrescate degli appartamenti d'onore. Molti altri i debiti di progettazione: il duplice manicotto nelle lesene del pianterreno, ad esempio, riprende il palazzo Graneri del Baroncelli.

Casale Monferrato, palazzo Treville, 1730 - Giacomo Battista Scapitta lo costruisce, demolendo preesistenti case medievali, per i Gozzano di Treville. Siciliano di origine come il suo maestro Juvarra, ma nativo di Casale, riesce a finire solo l'atrio coperto a padi-



SPECIALE PIEMONTE, VILLA D'AGLIÈ, TORINO - La facciata cita le scelte del Biraghi per l'omonimo castello del Canavese.

glione con le grandi colonne doriche, il cortile e lo scalone, lasciando incompiuta la facciata. Verso il lato del cortile la parete è aperta da arcate, oculi, passaggi fra le volte binate: una transenna colossale da cui si ammirano le movimentate masse del cortile. Il palazzo viene completato guardando alle soluzioni per palazzo Ghidini dell'Alfieri. Toccherà proprio a lui, o ad Ottavio Bertotti Scamozzi, realizzare la facciata in fronte curva per seguire la strada: in tre parti scandite da finestre e trabeazioni. Notevole l'enorme timpano centrale, impostato sull'attico a finestrelle quadrangolari.

Racconigi, prima metà del Settecento - Luigi di Savoia, principe di Carignano, affida i lavori all'architetto Giovanni Battista Borra, un seguace dello Juvarra incamminato sulle tracce del Palladio.

Da palazzo Madama e dal castello di Stupinigi dello Juvarra riprende la composizione tetrastila ionica e lo scalone monumentale. I corpi laterali avanzano

con un movimento impetuoso, i vasi juvarriani – ad anticipare il verde degli attici postmoderni – incoronano la mole.

Però Borra cede alla sirena francese e finisce per squilibrare la struttura sopralzando il corpo centrale. Più felice la facciata posteriore, con lo scalone marmoreo a doppia rampa.

Agliè, il castello Ducale, 1771 – Scomparso da tempo il castello medievale, Carlo Emanuele III dona la costruzione seicentesca del Castellamonte al duca del Chiabrese, il principe Maurizio di Savoia. L'architetto Biraghi di Borgaro, che ne segue la lezione, ci lavora dal 1771. Le facciate sul giardino interno, le più belle, appaiono in linea: proporzioni slanciate delle finestre, busti nelle nicchie dei pannelli, fasce piatte che si uniscono in riquadri decorativi. Molto suggestiva la scalinata a doppia rampa contro lo stagno. Venduto dai Duchi di Genova nel 1939 allo Stato è museo

44 Dimore Storiche SPECIALE PIEMONTE

della sua straordinaria presenza sul territorio.

Torino, palazzo del Senato, 1720-1820 - La *Curia Maxima*, come recita l'epigrafe della trabeazione dell'ingresso, è il primo esempio di architettura neoclassica del Piemonte. Comincia a lavorarci, nel 1720, lo Juvarra, ma i lavori vengono sospesi per vent'anni, finché subentra - per un progetto più ampio - Benedetto Alfieri, oramai a quindici anni dall'esperienza di palazzo Ghidini. Alfieri, pur sentendo ancora la lezione del tardo barocco, riecheggia in un vivace movimento di masse, apre al discorso neoclassico. Dopo una nuova lunghissima interruzione, nel 1784 si lavora alla facciata principale, conclusa appena nel 1820 dal Michela che realizza fedelmente il progetto alfieriano, anche se deve rinunciare per mancanza di denaro alla balaustrata di coronamento, con i vasi e le statue tipiche di quell'architettura.

Torino, palazzo Carignano, 1680/1871 - Questa ondata di mattoni d'ocra, levata in verticale, è stata teatro dell'approvazione, il 14 marzo del 1861, della legge con cui Vittorio Emanuele II assunse il titolo di Re d'Italia. Sede del Parlamento Subalpino dal 1848 e oggi museo, è sinonimo della *nuova* Italia grazie a quei *Moribondi del palazzo Carignano* del Petruccelli della Gattinara (1862), oramai buono - aveva ragione Portinari - come prontuario toponomastico.

L'effetto pittorico accompagna il movimento delle masse, secondo la lezione delle chiese barocche, approdando all'unicità. Padre Guarini accoglie lo spirito borrominiano dandone qui realizzazione civile.

In facciata il movimento sinuoso centrale inflette sotto la spinta di forze interne saldandosi alla staticità delle ali che ancorano l'ondeggiante linea di curve e controcurve. Come a palazzo Reale, l'ordine superiore è improntato all'architettura cinquecentesca, anche se le lesene rinunciano alla scansione severa degli spazi per seguire la danza delle superfici. Le finestre sembrano inquadrare da drappi rendendo scenografico, eppure maestoso, il portone, sottolineato dalla profondità dell'altissimo balcone centrale.

Lo scalone doppio a ridosso della parte interna della facciata appare una grande novità, in conflitto con gli schemi tradizionali, ma il salone ellittico al primo piano, con le due sale laterali e l'accesso al bal-

cone, ne risulta strepitoso. La singolare forma ellittica si stringe dal cortile come un torrione medievale, nel trionfo senza tempo del mattone mediterraneo. Passano quarant'anni e Filippo Juvarra, giustificandosi con le preesistenze, adotta la stessa soluzione per lo scalone d'onore di Palazzo Madama, posto anche qui a ridosso della facciata.

Due secoli dopo quella di padre Guarini, l'edificio veniva completato con la facciata sudest, che, rimasta sospesa, fu compiuta per volere di Vittorio Emanuele II, dono d'addio della dinastia a Torino, dall'architetto Giuseppe Bollati su disegno del pittore Gaetano Ferri. I lavori sono finiti tra il 1864 e il 1871. Respinte le tentazioni del completamento in stile, prevale l'esempio francese del Garnier, risolto in eclettismo grandioso, ma enfatico. Il tono è retorico, colonne binate sostengono nicchioni con statue allegoriche, stemperate dal portico scandito da archi in tutto sesto a gruppi di tre e dall'allegria policromia mediterranea di granito e mattone.

G. d. G.

Per saperne di più:

- A.C. QUATREMERE DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura*, I-II, Mantova, 1844 ;
- A. TELLUCCINI, *Il Palazzo Madama di Torino. L'arte dell'architetto Filippo Juvarra in Piemonte*, Torino, 1926;
- G. SAMONA, v. *Palazzo*, Treccani;
- M. ROSCI, *Benedetto Alfieri e l'architettura del Settecento in Piemonte*, in "Palladio", III (1953), n. s.;
- Filippo Juvarra e il nuovo gusto classico alla metà del Settecento*, (Atti dell'VIII Convegno di Storia dell'Architettura), Roma, 1957;
- GINO CHERICI, *Il Palazzo italiano*, I-III, Milano, 1952-1957;
- C. ROVERE, V. VIALE, A. E. BINCKMANN, *Filippo Juvarra*, Torino, 1957;
- C. ROVERE, *Descrizione del palazzo Reale di Torino*, Torino, 1958;
- R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino, 1964;
- P. SERENO, L. FALCO, G. MORELLI, *Torino*, in R. ROMANO, C. VIVANTI (dir.), *Storia d'Italia*, VI, *Atlante*, Torino, 1976, pp. 229-243;
- R. MASIERO, *Estetica dell'architettura*, Bologna, 1999;
- R. DE FUSCO, *Trattato di architettura*, Bari, 2001.



SPECIALE PIEMONTE, LA VILLA DELLA REGINA
La facciata verso la collina vista dal belvedere.

Parte essenziale della nostra identità

di MERCEDES BRESSO*

In Piemonte un grande sforzo è stato compiuto per riportare il complesso della Venaria Reale al suo splendore originale, dopo due secoli di utilizzo improprio e di totale abbandono: grazie ad una straordinaria opera di recupero durata otto anni – uno dei più rilevanti programmi di recupero e valorizzazione di un

bene culturale in Europa – i Giardini e la Reggia sono stati restituiti al pubblico in tutta la loro magnificenza e sono oggi un polo d'attrazione turistica di rilievo internazionale.

Ma se la Venaria Reale è il nostro fiore all'occhiello, l'intero circuito delle Residenze Sabaude, rimesse a nuovo in questi anni e sparse in tutto il Piemonte, costituisce un esempio unico di interesse storico-artistico e ambientale.

Accanto ai grandi siti monumentali, il nostro territorio vanta poi un numero altissimo di dimore storiche, castelli, ville, abbazie, cascine e palazzi che vanno ugualmente salvaguardate e sottratte al degrado.

Dal canto loro le istituzioni hanno il dovere impre-

SPECIALE PIEMONTE - KARL ARTARIA, *Veduta di Torino* (1816).



scindibile di valorizzare questo patrimonio, preservarlo dal degrado e mantenerlo vivo, attraverso interventi di restauro, conservazione e gestione di edifici e giardini di interesse pubblico.

L'attività portata avanti dall'Associazione delle Dimore Storiche in tutti questi anni, anche attraverso le sue sezioni regionali, è la testimonianza della sensibilità e dell'attenzione di tanti cittadini verso un patrimonio storico, artistico e architettonico unico al mondo, che è parte essenziale della nostra identità culturale e memoria del nostro passato.

Ben vengano, quindi, le iniziative dell'ADSI che, attraverso la collaborazione con analoghe associazioni nazionali ed europee, studi, ricerche e organizzazione di eventi tiene alta l'attenzione su un tema così importante.

*** Presidente della Regione Piemonte**

Un impegno condiviso

di SERGIO CHIAMPARINO*

L'impegno profuso nell'assistenza, consulenza a chi si occupa di restauro e conservazione delle dimore storiche, l'intrattenimento dei rapporti con gli organi pubblici preposti, la diffusione delle notizie e della storia del patrimonio artistico italiano, contribuiscono a fare della Associazione Nazionale delle Dimore Storiche Italiane un elemento di sicuro riferimento per chi si occupa di cultura e di mantenimento delle identità urbanistiche e architettoniche. Un tema molto caro all'Amministrazione Comunale di Torino che sul mantenimento delle dimore storiche, o spesso della loro ristrutturazione, ha fatto un punto fondante, credendo giusto conservare e tramandare la conoscenza delle opere di pietra e di marmo che sono arrivate fino a noi.

*** Sindaco di Torino**

Castelli e ville in primo piano

di FILIPPO BERAUDO DI PRALORMO

Sono passati quindici anni dall'ultima volta in cui l'Assemblea nazionale delle Dimore Storiche si tenne nella nostra Città e chi non ha avuto altre occasioni per recarsi a Torino negli ultimi tempi, trova grandi cambiamenti. Torino è di nuovo bella ed è orgogliosa di esserlo, per due ragioni. Le opere pubbliche realizzate per le Olimpiadi del 2006, il restauro ed il recupero funzionale dello straordinario ed immenso patrimonio architettonico e museale della capitale subalpina non sono scaturiti improvvisamente e non sono solo il frutto del contributo straordinario dello Stato. La Città, la Regione, la Provincia, le Fondazioni Bancarie torinesi, varie forme associative dell'imprenditoria, molti privati hanno compiuto uno sforzo lungo, pianificato e coerente. Ma soprattutto Torino e il Piemonte hanno dimostrato in questi anni che, pur nella diversità delle posizioni politiche, dei ruoli istituzionali e degli interessi economici e sociali, è possibile lavorare insieme e convergere su obiettivi di medio e lungo periodo.

I risultati non sono mancati ed hanno contribuito molto a mantenere alto il morale ed il tessuto economico-sociale di una Regione, che conta oltre quattro milioni di abitanti, di cui circa la metà vive nella conurbazione torinese, consentendo di gestire senza irrimediabili tragedie la più grande crisi industriale della sua storia.

In questo scenario, si sono sviluppate, con entusiasmo e con efficacia, sia un'inusitata vocazione turistica, sia alcune eccellenze culturali tra le quali non possiamo tralasciare di elencare: l'indiscussa leadership, in Italia, per l'offerta musicale, la qualità degli eventi dedicati all'arte contemporanea, il progetto complessivo del sistema museale torinese, il recupero delle Resi-

denze Sabaude, i risultati entusiasmanti della promozione svolta dalla Film Commission.

Quali effetti e quali prospettive, a questo punto, si sono avuti e si prospettano per i l'ADSI piemontese e valdostana?

Va chiarito innanzitutto che in Piemonte e Valle d'Aosta si annovera una minore percentuale di proprietari di palazzi urbani, sul totale dei Soci, rispetto a quanto non avvenga in altre Sezioni dell'ADSI. Questo perchè in Torino e in Valle d'Aosta pochissime famiglie di antica tradizione hanno conservato la proprietà di interi immobili. I Soci sono quindi, in netta prevalenza, interessati alle problematiche dei castelli e delle ville nel vasto e variegato territorio del Piemonte e della Regione Autonoma Valle d'Aosta.

Molti Soci hanno colto le opportunità che si sono presentate nel quinquennio antecedente le Olimpiadi sotto forma di incentivi alla ricettività turistica. Altri hanno implementato l'offerta di location per eventi, altri hanno fornito la cornice alle produzioni cinematografiche e televisive per la Film Commission, ed infine alcuni nuclei hanno intrapreso la via della apertura alle visite, spesso in conseguenza di convenzioni con lo Stato o con la Regione a seguito di contributi per restauri.

Le prospettive appaiono interessanti, la domanda di questi tipi di attività terziarie esiste, anche se i volumi non crescono molto velocemente. La Regione Piemonte sta impegnandosi attivamente nella promozione e la Sezione ha avuto incontri interessanti con l'Assessorato al Turismo, che sono sfociati anche nell'adesione specifica di parecchi soci ai programmi regionali di comunicazione via internet o di direct marketing.

Buona è anche l'interazione ed il colloquio con la Direzione Regionale per i Beni e le Attività Culturali del Ministero e con le Soprintendenze, anche se si è dovuto constatare, in Piemonte, un rallentamento ed una riduzione nei contributi per i restauri a causa della scarsità di fondi erogati dallo Stato.

Le preoccupazioni maggiori riguardano ora l'innalzamento dei costi delle manutenzioni edilizie ed

impiantistiche, e di quelle dei giardini (incalzati per di più da una siccità che da circa cinque anni è divenuta persistente), delle utenze per questi edifici quasi sempre classificati "seconde case", e non ultima la aberrante pressione della TARSU parametrata sulle superfici degli edifici invece che sulla reale produzione di rifiuti.

I restauri degli anni Ottanta

Il castello di Pralormo

L'abate Gorresio teneva stretto in un involto il suo tesoro. Anche il conte Carlo di Pralormo era ansioso di vedere il tesoro dell'abate. L'apertura avvenne nella biblioteca del castello: dal pacco uscì il manoscritto originale del Ramayana, la grande raccolta epica della poesia indù. Gaspere Gorresio, all'epoca trentenne, era considerato uno dei massimi esperti di lingua e letteratura sanscrita ed aveva ottenuto dalla Royal Society, proprietaria del manoscritto, di portarlo con sé in Piemonte per studiarlo. Gorresio infatti stava realizzando l'edizione critica dell'intero Ramayana, collazionando i due manoscritti, quello che aveva portato a Pralormo e il secondo conservato al Louvre. A finanziare l'impresa, edita presso l'Imprimerie Imperiale di Parigi, l'unico editore disposto a creare i caratteri tipografici necessari, era stato il Governo piemontese, sotto la spinta del conte di Pralormo, all'epoca ministro degli Interni. L'opera raggiunse i 12 volumi, una copia dei quali è conservata nella biblioteca pralormitana, e valse a Gorresio la cattedra di Orientalistica all'Università torinese e poi la nomina a segretario perpetuo della Accademia delle Scienze. Prima di questa impresa, Gorresio era stato l'istitutore dei tre figli del conte di Pralormo, Roberto, Vittorio ed Eugenio, incarico che egli svolse con passione e successo. Tutti e tre riuscirono brillantemente nelle loro carriere dove dimostrarono cultura e rettitudine morale. Il primogenito



50 Dimore Storiche
SPECIALE PIEMONTE



SPECIALE PIEMONTE, CASTELLO DI PRALORMO - *La facciata principale sul parco.*



Roberto, appassionato bibliofilo e collezionista, a 32 anni venne nominato ambasciatore a Roma, carica dalla quale si dimise nel 1855 in quanto esplicitamente contrario alle leggi Siccardi, fortemente lesive dei diritti della Chiesa. I due cadetti raggiunsero i più alti gradi dell'esercito.

Il loro padre, Carlo Beraudo di Pralormo (1784-1855), fu uno dei più significativi esempi dei *grand commis* della Restaurazione. Dapprima diplomatico (inviato a Parigi, poi ambasciatore a Vienna), nel 1841 fu nominato da Carlo Alberto ministro degli Interni, carica che tenne fino al 1847, alla caduta del regime assolutistico. Appartenne alla generazione di politici ed amministratori piemontesi propugnatori degli ideali conservatori della Santa Alleanza, ma fautori dell'indipendenza e legittimità della Monarchia Sabauda a fronte di ogni ingerenza, anche quelle degli Stati "amici": garanti, quindi, della politica del principe Metternich in Europa, ma non del tutto supini esecutori degli interessi austriaci. Le entrate del ministro a Vienna lo fecero scegliere quale plenipotenziario alla pace di Parigi del 1849 con cui si concluse la Prima Guerra d'Indipendenza. L'anno successivo gli fu conferito il Collare dell'Annunziata.

Il ministro Carlo aveva ereditato dal padre la porzione del feudo e del castello di Pralormo che il suo quadrisnonno Giacomo Beraudo aveva acquistato nel 1680. Poi negli anni '830 aveva acquistato le altre due porzioni del castello dai co-feudatari, i Ferrero della Marmora e i Della Chiesa di Cinzano. Queste tre famiglie, infatti, per acquisti o per eredità, possedevano il castello medievale storicamente appartenuto ai conti Roero, una delle grandi famiglie astigiane che, dall'attività feneratizia esercitata nel corso del XII e XIII secolo tra Lombardia e Fiandre, si erano successivamente infeudate. Nei loro vari rami, i Roero risultarono feudatari di oltre una quindicina di castelli.

A partire dal 1842 il castello fu integralmente ripulsmato negli interni per conferirgli un aspetto unitario, pur mantenendogli il severo aspetto quattrocentesco all'esterno. I lavori furono progettati e diretti da Ernest

Melano, architetto di Carlo Alberto, autore di grandi lavori a Racconigi e a Pollenzo, ottimo interprete della prima moda neo-medievale. Eliminato il fossato e il terrapieno di sostegno, Melano realizzò il portico d'ingresso, lo scalone ovale e il grande salone centrale porticato ottenuto coprendo il cortile interno. Negli stessi anni fu realizzato il parco all'inglese su disegni di Xaver Kurten, il paesaggista tedesco che lavorò ampiamente per la Corte e la grande nobiltà piemontese. Successivi interventi a fine Ottocento riguardarono i rustici, con l'edificazione dell'Orangerie e della Castellana, secondo le più innovative tecniche agricole e poi ancora la Serra d'inverno, appositamente fatta giungere da Parigi.

A partire dal 1980, il castello è stato protagonista di un piano di restauro che ha riguardato l'edificio, il parco e le pertinenze. A partire dal 1986, queste sono state sede di grandi mostre tematiche aperte al pubblico, tra le quali si ricorda in particolare quella dedicata all'arte e alla cultura indiana che si tenne nel 1993, in onore dei legami tra l'India e il castello. Negli stessi anni, altre mostre hanno riguardato i vetri e i cristalli, la Cina, i viaggi. Infine, da nove anni, nel mese di aprile si tiene la grande mostra botanica sui tulipani, sotto il nome di "Messer Tulipano".

*Il parco romantico
di Clara Gnecco Fasciotti*

Villa Gambaro

Nei primi anni del Novecento, Clara Gnecco Fasciotti intraprese gli importanti lavori che conferirono all'antica villa l'aspetto attuale. Decorò gli interni con "chinoiserie", secondo la moda del tempo e sostituì le piemontesissime porte a volano con archi arabeggianti dalle punte aguzze, quale memoria della sua infanzia trascorsa in Tunisia presso la famiglia paterna. Ma soprattutto si dedicò al giardi-

no. Trasformò i terreni antistanti la villa in un parco romantico, sostituì la strada d'accesso verso il cancello con due viali ad arco per abbracciare il grande prato centrale e condurre gli ospiti verso i due ingressi della casa. Nel parco, insieme all'abile architetto di giardini, distribuì le varie essenze, da quelle esotiche tipiche dell'epoca, come cedri del Libano, cedri "deodara", azzurri "atlantica glauca", a quelle nostrane, come noci, ippocastani, platani, allori... Per il giardino privato, una sorta di "hortus conclusus", scelse la vivacità delle rose, dei fiori, dei vialetti delimitati da siepi di bosso. Infine, ai lati del muraglione verso la città, costruì i due belvedere coperti da glicini, caprifogli, gelsomini e rose, da cui ammirare il panorama su Torino e sulla cerchia delle Alpi. Inoltre aggiunse il curioso ombrello dalla caratteristica foggia arabeggiante che collocò sul timpano della villa per riparare l'orologio che ne corona la facciata. Nel parco edificò la bella casa in stile liberty, soprannominata "il villino", quale scuderia e alloggio per il cocchiere.

La villa era stata acquistata nel 1857 da Giovanni e Celestino Fasciotti, zii di Clara, alla quale in seguito fu lasciata in eredità. Giovanni ricoprì a lungo la carica di direttore della banca Barbaroux, una delle principali istituzioni finanziarie private torinesi.

Il terzo fratello, Eugenio, padre di Clara, invece fu diplomatico e poi fu nominato Senatore del Regno al termine della carriera.

La genesi della villa, fino a giungere alla sistemazione attuale, affonda le radici nel secondo Cinquecento, intrecciandosi più volte con i beni ecclesiastici. Dagli anni Sessanta del Cinquecento appartenne ai Gesuiti, quale dono di Nicolino Bosio, uno dei principali fautori dell'arrivo della Compagnia a Torino.

I Gesuiti vi costruirono una grande casa che tennero fino alla prima soppressione dell'Ordine nel 1773, quando passò al Seminario Maggiore di Torino. Nel 1842 fu venduta, previo il doppio assenso della Curia e delle magistrature statali, al marchese Casimiro Massimino-Ceva di San Michele, proprietario della vicina villa "il Priè" ora detta Villa Rey, il quale la



SPECIALE PIEMONTE, VILLA GAMBARO - *La parte centrale della facciata.*

rivendette al Collegio dei Gesuiti. La villa ritornava, dunque, ai suoi primitivi proprietari. I Gesuiti intrapresero nuovi lavori in prosecuzione di quelli fatti dal Seminario all'inizio del secolo. In particolare conferirono l'aspetto attuale alla facciata, con la grande edicola arricchita dall'orologio ben visibile ed udibile nell'intera vallata circostante, come rilevò il Baruffi, il cantore delle ville collinari torinesi alla metà dell'Ottocento, nelle sue "Passeggiate nei dintorni di Torino", edito nel 1853. In seguito all'espulsione dei Gesuiti nel 1855, seguita alla promulgazione delle leggi Siccardi, la villa fu venduta dal demanio alla ditta Luigi Garzena, attiva nei commerci tra Piemonte e Liguria. Dal suo fallimento del 1857, come detto, la proprietà fu acquistata dai baroni Fasciotti.

Da Clara, la villa passò per eredità nel 1941 alla nipote Maria Sofia, che l'abita tuttora con i sette figli, dopo averla vissuta a partire dagli anni del dopoguerra con il marito, il conte Angelo Gambaro.

La sede della gloriosa Società del Whist

Palazzo Isnardi di Caraglio

La sera del 19 febbraio 1841 con un concerto alla presenza del re Carlo Alberto, della regina Maria Teresa e della Famiglia Reale, fu inaugurato il grande salone dell'*Odeo*, all'epoca uno dei più grandi della città, appena terminato sotto la direzione di Giuseppe Talucchi. I Sovrani espressero il loro compiacimento, come testimonia una lettera di Costanza d'Azeglio al figlio Emanuele: "*La Filarmonica a inauguré, vendredi passé, son gigantesque salon à la présence de LL.MM. qui se sont montrés fort satisfaites de l'accueil et de la musique*". La serata fu breve, infatti: "*On avait été d'accord à l'avance – prosegue la Marchesa d'Azeglio – que l'amusement ne*

durerait pas plus d'une heure et demie car S.M. trouvait que c'était s'amuser assez longtemps". L'Accademia Filarmonica completava così la grande operazione iniziata nel 1838, quando aveva acquistato il palazzo Isnardi di Caraglio, uno dei più ampi e sontuosi della capitale e si poneva così come il principale luogo di ritrovo e di sociabilità dell'élite finanziaria ed imprenditoriale del Regno di Sardegna.

Il palazzo, sorto fra il 1644 e il 1656 per il marchese Harvard de Senantes, nell'ambito del primo ampliamento di Torino, voluto dalla prima Madama Reale e realizzato da Carlo di Castellamonte, passò nel 1693 ai marchesi Isnardi, una famiglia militare piemontese, che in quattro generazioni annoverano altrettanti Cavalieri dell'Annunziata. Nei decenni intorno alla metà del Settecento, commissionarono grandi lavori di decorazione a Benedetto Alfieri, che vi creò alcuni spazi tra i più riusciti della sua capacità decorativa, poi completati da Filippo Castelli. A questa fase si devono lo scalone, le sale d'apparato, la galleria e soprattutto l'ottagono. Quest'ultimo rappresenta uno dei vertici del gusto rococò in Europa. Lo spazio della piccola sala è dilatato all'infinito dagli specchi posti sulle otto pareti ed impreziosito dagli stucchi e degli intagli dorati.

In queste sale, e nel cortile che venne coperto per l'occasione, vennero celebrate nel 1771 le tre notti di festeggiamenti volute dall'ambasciatore di Francia, il barone di Choiseuil, per il matrimonio di Maria Giuseppina di Savoia con il Conte di Provenza, il fratello cadetto di Luigi XVI, che poi diverrà Re di Francia con il nome di Luigi XVIII.

Nel 1841, l'Accademia Filarmonica commissionò ad un suo socio, l'architetto Giuseppe Talucchi, la costruzione dell'*Odeo*, quale grande salone per i concerti, ingrandendo e chiudendo la terrazza che fiancheggiava la galleria. Nella decorazione del nuovo salone Talucchi aderì appieno ai canoni neoclassici, secondo la declinazione della Restaurazione. Fino al 1940, l'*Odeo* e le altre sale funsero da "salotto" della città, quale sede di rappresentanza nelle grandi occa-



SPECIALE PIEMONTE, PALAZZO ISNARDI - *Il grande salone della musica realizzato da Giuseppe Talucchi.*

sioni ufficiali. Per esempio, la sera del 3 aprile 1861, la città di Torino vi diede un grande “ballo di benvenuto” ai Deputati del primo Parlamento italiano. Ancora nel 1939, per l’inaugurazione della Mostra del Barocco, fu offerto un ricevimento alla presenza del Principe di Piemonte. Nel palazzo è conservato uno dei principali archivi musicali settecenteschi, proveniente dal Teatro Regio di Torino, ricco di partiture originali e di altra rara documentazione artistica.

Dopo i gravi danni causati dai bombardamenti che

provocarono la distruzione dell’ala verso piazza San Carlo, ed in particolare del grande affresco di Bernardino Galliani che decorava il salone secentesco, nel dopoguerra furono intrapresi ampi lavori di ricostruzione e di decorazione sotto la direzione dell’architetto Arturo Midana.

Negli stessi anni, nel 1947, l’Accademia Filarmónica si fuse con la Società del Whist. Questa era stata fondata nel 1841 dal conte Camillo di Cavour per trascorrere «le ore libere giocando al whist o a scacchi o

in conversazione fra persone di gentile educazione». La prima sede del Whist fu un altro locale storico, il Caffè Florio, all'epoca il più elegante della città, dove il sodalizio fu formato da 40 soci che avevano a modello analoghe iniziative inglesi e francesi. Per tutto l'Ottocento e per il Novecento, i soci dei due circoli rappresentarono la parte più significativa dell'élite torinese, nelle sue varie componenti. Scorrendo il loro elenco si trovano i nomi che furono anima e artefice del Risorgimento e della storia italiana. Oggi, sono oltre settecentocinquanta i soci che si riuniscono nelle sale del Circolo, per "trattenersi con la conversazione, con giochi permessi, con la lettura di libri e giornali", come recita il primo articolo del loro statuto.

Neoclassico a San Maurizio Canavese

Viarana della luce

La principessa Felicita, la sorella nubile del re Vittorio Amedeo III, giunse in visita alla villa della Viarana in un pomeriggio della fine del 1788. La sua venuta fu una sorta di inaugurazione con cui l'avvocato Giacinto Viarana iniziava con fasto l'attività pubblica della villa che si era appena fatto costruire nella campagna intorno a San Maurizio Canavese, a nord di Torino. La presenza di una principessa reale era, ovviamente, un segno tangibile della protezione e dell'aggradimento del Sovrano.

Giacinto Viarana aveva trasformato la proprietà agricola che suo padre Giuseppe e suo zio Francesco avevano acquistato nel 1708 e ne avevano fatto il centro di un importante complesso manifatturiero e agricolo. Da qui la necessità di riplasmare dapprima tutte le parti rustiche, e poi – raggiunto il successo e la stabilità economica – dare l'avvio alla costruzione di una villa che sancisse l'avvenuta ascesa sociale. I Viarana erano giunti in Piemonte nella seconda metà del Seicento dalla Lombardia e avevano impiantato una proficua casa commerciale. Parallela ai successi commer-





SPECIALE PIEMONTE, LA VIARANA - Il salone centrale a doppia altezza, decorato con finte architetture da Guglielmo Levera negli anni Settanta del Settecento.



ciali, seguendo la prassi comune, consolidarono i guadagni in aziende agricole, specialmente in zone fertili, e poi in case in città. Tuttavia, accanto all'attività agricola, seppure condotta con metodi all'avanguardia, i Viarana avevano costruito anche una filanda, dove lavorare il prodotto dei bachi da seta allevati nella proprietà. Dalla produzione all'esportazione, il ciclo economico della seta risultava concluso all'interno delle stesse mani, con grandi margini di lucro. Nel 1795, giunse poi la definitiva consacrazione sociale con l'inf feudazione del luogo di Monasterolo con titolo comitale.

L'avvocato Viarana, che già nella professione si era allontanato dall'attività serica del padre Giuseppe, procedette a passo sicuro: chiamò l'architetto Luigi Barberis (1725-1798) a riprogettare l'intera proprietà. E Barberis ridisegnò integralmente gli edifici e soprattutto creò una splendida "folie" nel senso settecentesco del termine. Conferì slancio verticale alla facciata verso il giardino inserendo quattro lesene di ordine gigante. Ideò un corpo centrale più largo e più alto delle due maniche laterali, in cui pose il superbo doppio salone centrale. Su questo si affacciano gli appartamenti superiori ai quali si accede da due scaloncini. Al piano terreno distribuì i due appartamenti, con salotti e camere da letto. Al piano superiore trasformò i locali della filanda in una lunga galleria. Il *Conto* delle spese della casa, conservato con cura nell'archivio della villa, in cui sono registrate tutte le spese dal 1767 fino al 1794 e poi proseguito fino al 1855, riporta tutti i lunghi lavori di decorazione, di acquisti di mobili, di stoffe, di arredi, e poi ancora di libri, suppellettili. Il 29 agosto 1771 furono pagate 208 lire al Barone Berlendis, diplomatico veneziano a Torino, per il grande lampadario di Murano a 18 braccia che illumina ancora oggi il salone. Anche i pittori, dai ritrattisti fino ai paesaggisti, furono annotati puntualmente: in particolare, il freschista Guglielmo Levera (1729-1807), autore delle quadrature e dei paesaggi, nonché dei monocromi raffiguranti figure mitologiche. Barbe-

ris, allievo di Bernardo Vittone, ma soprattutto di Benedetto Alfieri, il principale esponente del rococò in Piemonte, virò con piglio sicuro verso il neoclassicismo, senza tralasciare la grazia precedente. Sue altre opere sono la splendida Villa Moglia presso Chieri, che oggi versa in un deplorabile stato di conservazione, e a Torino i palazzi Valperga-Galleani di Barbaresco e Vallesa-Provana di Collegno.

In stretta correlazione con la villa, Barberis disegnò il giardino alla francese affinché fosse visibile e godibile dal salone centrale e ne fosse la quinta esterna. Il giardino fu, dunque, posto nello stesso asse del salone, ed arricchito da una serie di *parterres* e di *broderies* colorate. Mentre la villa non subì modifiche sostanziali, il giardino fu profondamente trasformato nell'Ottocento secondo la nuova moda paesaggistica. Già nel 1823 risultava modificato. Poi nel 1873 l'architetto Modesto Moretta lo modificò profondamente in senso romantico, con la creazione di percorsi sinuosi, alternati a boschetti e con la creazione di laghetti. Negli anni Ottanta dell'Ottocento, fu intrapreso un nuovo intervento per il quale fu incaricato Marcellino Roda (1814-1892), già sovrintendente ai Reali Giardini di Torino. Roda ripresentò il disegno immaginato da Barberis un secolo prima nello spazio di fronte alla facciata e al salone con i parterre e le broderie, seppure semplificati, mentre mantenne e potenziò la parte paesaggistica più distante.

Nel frattempo, la villa era passata per eredità ai Melano di Portula e da questi ai conti Marengo, attuali proprietari.

Una villa aperta, la Viarana, in cui la luce entra sovrana dappertutto. Una villa neoclassica, in cui si manifesta la grazia di vivere, la leggerezza arcadica dell'ultimo Settecento: un ideale di vita che qui trova una delle sue più alte realizzazioni piemontesi. È la villa in cui il proprietario ama rifugiarsi per leggere i libri della sua biblioteca, oppure per riunire gli amici *philosophes*. I documenti riportano altri, numerosi, casi analoghi, ma la Viarana è lì, quasi solitaria, a testimoniare il suo genere unico, in cui tutto è rimasto immobile in attesa dell'imminente ritorno della principessa Felicita per la prossima festa.

*Castellamonte o Juvarra?
Una paternità in forse*

Il Verrua

Nel limpido sole di una giornata dell'ottobre 1699 una carrozza proveniente dal palazzo Scaglia, nel centro della capitale, si fermò a mezzo miglio dalla villa del Verrua. Ne scese la proprietaria della villa, la contessa Jeanne Scaglia di Verrua che, allontanato il cochiere, raggiunse a piedi un'altra carrozza dove si trovava suo fratello, il cavalier Charles de Luynes. I due partirono di gran carriera verso la Francia. Dapprima si rifugiarono nel castello di Dampierre, di proprietà del loro padre, il duca Luigi Carlo d'Albert de Luynes, e poi a Parigi. Terminava così dopo undici anni la lunga e turbolenta relazione di Jeanne con Vittorio Amedeo II, il focoso duca di Savoia, poi divenuto re nel 1713. La relazione aveva innalzato Jeanne al di sopra delle altre dame di corte, seconda solo alla duchessa Anna d'Orléans. Da questi amori erano nati due figli, Vittorio e Francesca Vittoria, che furono poi legittimati nel 1701. La ragazza, da più testimonianze ricordata splendida, sposò il terzo principe di Carignano e poi visse a Parigi. Il matrimonio tra Jeanne, appartenente ad una delle grandi famiglie della nobiltà di corte francese, discendente da Carlo d'Albert, uno dei favoriti di Luigi XIII, con il giovane conte Augusto Manfredo Scaglia di Verrua, esponente di una delle più influenti e ricche famiglie della corte sabauda, si inserisce nell'ambito dei rinnovati intrecci diplomatici e sociali tra Franca e Savoia che, nel 1684, portarono al matrimonio tra Vittorio Amedeo II e Anna d'Orléans, nipote di Luigi XIV. Oltre ai matrimoni principeschi, infatti, le alleanze tra Stati passavano anche attraverso i matrimoni tra le maggiori famiglie. Originari biellesi, nel Seicento gli Scaglia avevano espresso alcuni diplomatici e militari di spicco, tra cui l'abate Filiberto Scaglia (1592-1641), ambasciatore in Francia, in Inghilterra, a Roma e poi al servizio degli spagnoli nelle Fiandre. Appassionato d'arte, commissionò a Anton van Dyck il proprio ritratto, oggi alla National Gallery di Londra, mentre sua nipote Claudia Margherita, sposata Doria del Maro, è raffigurata in una delle grandi

60 Dimore Storiche SPECIALE PIEMONTE



SPECIALE PIEMONTE, IL VERRUA - *La villa immersa nel suggestivo paesaggio innevato.*

tele del salone di Diana alla Venaria Reale. Oltre al palazzo torinese, gli Scaglia possedevano anche la villa “Passatempo delle dame”, sempre di Verrua

Malgrado la persistente attribuzione a Filippo Juvarra, la villa del Verrua, sita sulla strada che dalla città porta verso Orbassano, nella regione della Crocetta, fu costruita negli anni Ottanta del Seicento, probabilmente su progetto di Amedeo di Castellamonte, all’indomani del matrimonio di Augusto Manfredo Scaglia con la bella Jeanne. Il complesso, posto al centro di un’ampia proprietà agricola, era dotato anche di edifici rurali, in maniera analoga alle altre proprietà signorili nei dintorni della città. Rimasta proprietà degli Scaglia di Verrua fino al 1781, passò successivamente ai conti Rignon ai quali appartiene tuttora.

Nel corso dell’Ottocento la proprietà agricola ven-

ne fagocitata dall’incalzante ingrandimento della città, che l’incapsulò nella nuova rete viaria urbana. A partire dal primo Novecento, furono costruiti il muro di cinta e la grande cancellata sull’angolo tra corso Einaudi e corso Galileo Ferraris, per racchiudere il giardino riprogettato nel 1936 su disegno di Guido Roda, noto architetto di giardini, nipote dei fratelli Marcellino e Giuseppe Roda, paesaggisti di Carlo Alberto. All’interno, il salone centrale, a doppia altezza, continua a mostrare fieramente gli affreschi nello stile di Carlo Crosato, raffiguranti imperatori romani.

La villa resta, con il suo giardino al centro di uno dei quartieri residenziali di Torino, quale viva testimonianza della grazia del “bel vivere in villa”, tipico dei dintorni della capitale sabauda amorevolmente descritta da Elisa Gribaudo Rossi. I conti Rignon l’abitarono

costantemente, mantenendone inalterati lo spirito e lo stile. Nel 1928 dalla villa partì il carosello storico guidato dal principe Umberto di Savoia, vestito con il costume dell'antenato Emanuele Filiberto, per rievocare i fasti storici della Dinastia; nel novembre del 1958, il conte Paolo Rignon diede un gran ballo in onore di sua figlia, al quale partecipò la principessa Maria Gabriella di Savoia. Era la prima volta che una Savoia rientrava in Italia dopo l'esilio del 1946.

Tra i Rignon si ricordano, in particolare, il conte Edoardo (1808-1853), banchiere e amico di Camillo Cavour, con il quale fondava il Circolo del Whist nel 1847. Inviato in varie sedi diplomatiche, tra cui Berna e Bruxelles, nel 1848 fu nominato senatore del Regno. Suo figlio Felice (1829-1909) fu esponente di spicco del partito cattolico-liberale al Consiglio Comunale di Torino, dove risiedette per ben 52 anni, e "carismatico" sindaco tra il 1870, all'indomani della presa di Roma, e il 1877. Anch'egli fu senatore del Regno.

*Il giardino ridisegnato
dal paesaggista Russell Page*

La villa d'Agliè

Il 10 dicembre 1796, durante la Guerra delle Alpi che oppose lo Stato sabauda alla Francia rivoluzionaria del Direttorio, il duca del Chiabese, Benedetto Maurizio di Savoia, zio e cognato del re Carlo Emanuele IV, acquistò la villa dal banchiere Morello. Il duca la scelse poichè era una delle più significative tra quelle della collina torinese, mentre lo splendido e monumentale castello d'Agliè che possedeva in Canavese era considerato troppo lontano dalla Capitale durante i frangenti della difficile guerra. Il duca con sua moglie, la nipote Marianna di Savoia, risiedette lungamente nella nuova proprietà nella bella stagione del 1797 e ancora nel 1798, prima di abbandonare Torino insieme a tutta la Corte il 9 dicembre 1798. Dal suo "Diario intimo" si apprende come la vita nella raffinata vigna di collina permettesse una relativa libertà dal rigido cerimoniale in uso ogni giorno quando la Corte risiedeva a Torino. Oltre allo splendido

giardino, oggi in gran parte riproposto, la villa aveva sontuose decorazioni interne, a partire dai grandi medaglioni raffiguranti le stagioni dello scultore Martinez nel salone principale (all'epoca bipiano) e, soprattutto, le tre sale cinesi del piano superiore, tutte ancora oggi in loco.

La villa, di probabile origine cinquecentesca, è detta per tradizione – ma senza fondamento – appartenuta a Filippo d'Agliè, il celebre favorito della prima Madama Reale, Cristina di Francia. I documenti la confermano di proprietà del conte Gianfrancesco Bellezia (1602-1672), uno dei sindaci di Torino durante la peste del 1630 di manzoniana memoria, che poi aveva ricoperto la carica di Primo Presidente del Senato del Piemonte, la principale magistratura sabauda.

A conferirle la forma che si ammira oggi fu il banchiere Francesco Antonio Colomba, suo proprietario nei primi due decenni del Settecento, prima di cederla nel 1723 alla principessa Anna Dal Pozzo della Cisterna-Litta. Passata poi ai Padri Barnabiti venne da questi venduta nel 1754 a Paola Boggetto, figlia del banchiere Giulio Cesare Boggetto, sposatasi nel 1743 con il conte Carlo Felice Demorri di Castelmagno (1707-1791), intendente generale delle Fabbriche dal 1750 al 1771 e poi controllore generale delle Finanze.

I Demorri erano una cospicua famiglia cuneese, trasferitasi a Torino in seguito alla carriera di Carlo Felice che raggiunse la più alta carica nell'amministrazione finanziaria statale sotto il regno di Carlo Emanuele III. A loro si devono probabilmente i grandi lavori di decorazione interna. A questo periodo è da riferirsi l'arrivo di quattordici statue e quattro medaglioni di marmo posti in giardino provenienti dalla Venaria Reale. Al secondo piano risultano già realizzate una camera decorata con "numero sette carte alla Chinesa", con un letto a padiglione di bandiera e una seconda stanza con quattro "carte chinesi lunghe", un letto alla *duchesse* e vari quadri. I duchi del Chiabese, poi, continuarono a decorare la villa, portando a cinque le sale decorate "alla cinese".

Alla morte di Benedetto Maurizio, avvenuta a Roma nel 1808, la villa fu venduta al conte Tarino di Chauvannaz. Nel 1825 fu acquistata dall'ambasciatore sir Augustus John Foster, diplomatico inglese di lungo

corso, già inviato negli Stati Uniti d'America che negli anni carloalbertini riuscì a rinsaldare i legami anglo-piemontesi, fino a farli diventare essenziali nell'imminente Risorgimento. Nel carnevale del 1834, il 10 febbraio, sir Augustus diede il più splendido ballo in costume che Torino ricordi. Nel suo palazzo urbano invitò tutta la nobiltà e la borghesia della città, che partecipò mascherata: tra questa numerose furono le quadriglie. A documentare tutti i costumi, fu chiamato Francesco Gonin (1808-1889), il noto pittore, che realizzò all'istante 60 schizzi, da cui nei quindici giorni successivi trasse un album a stampa di 15 tavole a colori a documentazione della festa e dei fantastici abiti.

Nel 1842 la villa passò ai marchesi Pilo Boyl di Putifigari, famiglia di origine sarda giunta a Torino nel secondo Settecento, che diede militari durante il Risorgimento. I Boyl la tennero fino al 1928, quando la cedettero agli svedesi Reynius, per passare infine nel 1948 alla famiglia Giacosa che l'abita tuttora e che dai primi anni Ottanta l'ha aperta agli ospiti per ricevimenti, matrimoni o altre iniziative pubbliche. Nel 1975, vi fu girato il film "La donna della domenica" di Luigi Comencini con Marcello Mastroianni, tratto dall'omonimo romanzo di Fruttero e Lucentini.

Il giardino settecentesco che era stato così apprezzato dal Duca del Chiablese, il quale vi portava orgogliosamente a passeggiare i suoi ospiti, come risulta dal suo Diario, era composto da una parte più formale vicino alla casa e una più libera intorno al grande prato d'ingresso, secondo quanto appare nella mappa del 1797. Tassi, berceaux e raffinati pergolati segnavano i percorsi delle passeggiate, con elaborate realizzazioni di ars topiaria. Nell'Ottocento, l'ambasciatore Foster lo trasformò secondo la nuova moda paesaggistica e romantica piantandovi cedri del Libano, sequoie e ippocastani.

A partire dal 1956 i signori Giacosa affidarono a Russell Page, il paesaggista inglese molto attivo in Piemonte e in Italia, lo studio e la ridefinizione del giardino, per riportarlo alla sua forma settecentesca.

Il disegno immaginato da Page risultò molto simile a quello originale, come emerse dalla mappa del 1797 ritrovata accidentalmente dopo i lavori: una perfetta

interpretazione del *genius loci* da parte del progettista moderno. Nel 2007 è stato classificato tra i giardini storici piemontesi.

Il grandioso scalone d'onore

Juvarra a Villastellone

Per il suo *schloss* neoclassico, il conte Ercole Tomaso De Villa di Villastellone chiamò uno dei maggiori architetti del suo tempo, Filippo Juvarra. E l'architetto messinese elaborò due progetti, ognuno con numerose varianti. Il primo è della fine del 1731, il secondo del 1732. Dalle idee iniziali, che proponevano soluzioni con un salone centrale a pianta rotonda o ovoidale e maniche prospettanti verso l'ingresso ad impianto pentagonale, passò progressivamente ad una costruzione più lineare, centrata su un salone rettangolare a doppia altezza, arricchita da una doppia scalinata esterna. Per la realizzazione fu coinvolto anche Bernardo Vittone, il principale epigono del messinese dopo la sua partenza per Madrid.

Ercole Tomaso De Villa di Villastellone (1684-1766), appartenne a quel gruppo di nobili piemontesi che, installati nei propri feudi prima del dilagare dei Savoia in Piemonte, aderirono appieno al progetto statale assolutistico dei loro sovrani e in cambio ne ricevettero onori e ricchezze. A questo gruppo di famiglie, alcune delle quali infeudate tra XII e XIV secolo, appartennero tra Sei e Settecento le principali cariche dell'esercito, della diplomazia, della Corte; perfino i vescovati e le abbazie di nomina regia. A loro fu in genere riservato il Collare dell'Annunziata, conferito in tarda età quale ricompensa della carriera passata e come promessa per la carriera del figlio.

I De Villa furono investiti del feudo e del castello di Villastellone nel 1396 dal comune di Chieri, città alla cui ristretta élite appartenevano da sempre. Banchieri e casanieri tra Fiandre e Lombardia, come i loro omologhi chieresi (Benso, Broglia, Balbiano, Biscaretti) o astigiani (Solaro, Isnardi, Roero, Asinari, Alfieri) furono committenti di gusto sicuro. In particolare a Claudio De Villa sono da ricondursi la committenza di



SPECIALE PIEMONTE, IL CASTELLO DI VILLASTELLONE
La facciata con lo scalone d'ingresso a doppia rampa.

quattro pale d'altare, tre delle quali dipinte da Roger van der Weyden tra il 1440 e il 1470, sicure espressioni dell'arte fiamminga del XV secolo, oggi vanto dei musei di Parigi, Torino, Berna, Bruxelles e Colonia, sulle quali fa ben figura di sé il suo ritratto ed il suo stemma.

Oltre due secoli dopo, Ercole Tomaso compì la sua carriera militare divenendo colonnello dei Dragoni del Genevese e poi comandante della città e provincia di Torino, uno dei posti chiave dell'organizzazione militare piemontese, carica che tenne per circa 15 anni. Nel 1763, a 79 anni, fu nominato Cavaliere dell'Annunziata. Suo fratello Michele (1685-1763), già vicario generale della arcidiocesi di Torino e elemosiniere regio, fu nominato vescovo d'Ivrea nel 1741; l'ultimo-genito Francesco fu brigadier generale della cavalleria

e poi Governatore dell'Accademia Reale (1755), il grande "seminarium nobilium", fucina e palestra dello spirito aristocratico, frequentato dai giovani piemontesi e molto apprezzato da inglesi, tedeschi e russi, quale fondamentale tappa educativa durante i lunghi Gran Tour nelle corti e nelle capitali europee.

Nell'avviare la nuova costruzione, ampia e maestosa, Ercole Tomaso si poneva sulla scia di altri suoi pari che negli stessi anni ricostruivano dalle fondamenta i castelli siti al centro dei feudi e delle proprietà agricole familiari. Sono i casi analoghi di Guarene, San Martino Alfieri, Piea, Collegno... È la ricerca di una conferma di status, sottolineato anche dalla scelta di chiamare il primo architetto del Re. Ma vi è anche una spiegazione contingente. Il vecchio castello medievale risultava in pessime condizioni dopo i danni subiti durante la Guerra della Lega d'Augusta (1688-1697), che in Piemonte aveva portato distruzione e rovina specialmente nei dintorni di Torino, dove si svolsero le battaglie di Staffarda (1683) e soprattutto della Marsaglia, tra Piossasco e Cumiana (1694).

Due generazioni dopo, quella vissuta negli anni napoleonici, i De Villa appartennero al gruppo di famiglie che, insieme al ramo di Carignano della Casa di Savoia, aderirono con convinzione al nuovo regime. Il capofamiglia Ercole Ferdinando (1753-1826) fu ciambellano di *Madame Mère*, prefetto di Torino, e senatore dell'Impero. Nel 1810 fu nominato, come il padre di Carlo Alberto, conte dell'Impero. I suoi tre figli furono ufficiali francesi: alla Restaurazione solo il primogenito Carlo rientrò a Torino, mentre i cadetti continuarono le loro carriere in Francia. Mentre il castello juvarriano non venne coinvolto in particolari rinnovamenti, nei primi anni dell'Ottocento il parco venne ridisegnato secondo la nuova moda paesaggistica, pare, dall'architetto scozzese John Wallace al quale furono affidati ben 60 ettari, facendone il terzo per estensione in Piemonte, dopo quelli della Mandria e di Racconigi, con l'incarico anche di cingere il complesso con un lungo muro in mattoni di 3 km.

All'estinzione dei De Villa, avvenuta nel 1866, Villastellone passò ai marchesi Morra di Lavriano, gli attuali proprietari.

*Una vocazione trisecolare
per la villeggiatura*

Il Passatempo delle Dame di Verrua

Chi possono essere le gentili e raffinate Dame di Verrua che passavano il loro tempo sui dolci declivi delle colline tra Pecetto e Chieri? Una tradizione le identifica nelle sorelle Marianna e Gabriella, figlie del conte Giuseppe Antonio Scaglia di Verrua, vissute nella seconda metà del Settecento, così insolitamente colte ed erudite, così amanti delle belle lettere, che l'abate Denina, l'intellettuale piemontese emigrato in Prussia e confidente di Federico II, le elogia nei suoi "Viaggi brandemburghesi", quali virtuose esponenti della nobiltà piemontese del suo tempo. Una seconda tradizione indica, invece, le contesse di Verrua dell'ultimo Seicento: Angelica de Desimieux e soprattutto sua nuora, la bella Jeanne de Luynes. Ambiziosa e priva di scrupoli, la suocera non esitò a spingere la giovane nuora francese tra le braccia di Vittorio Amedeo II, l'appassionato e volitivo sovrano sabauda. Ne scaturì una grande storia d'amore durata undici anni, che terminò improvvisamente nel 1697 nella Villa del Verrua.

In onore della bella contessa, nel 1685 all'indomani delle nozze, il marito, il conte Augusto Manfredo Scaglia di Verrua, fece costruire la villa su una proprietà di famiglia ereditata un cinquantennio prima dai Benso, una delle principali famiglie di Chieri, al quale poi apparterrà Camillo Benso di Cavour. La scrittrice Barbara Allason, nel secondo dopoguerra, la indica come, forse, la più bella ed armoniosa di tutta la collina torinese, per la grazia dell'edificio, la vetustà e la floridezza del parco, la vitalità e la semplicità di vita dei suoi proprietari.

Estintisi gli Scaglia di Verrua nel 1781, la villa passò al conte Giovanni Francesco San Martino della Motta, appartenente ad un ramo della grande famiglia canavesana. A questi si devono gli ultimi imponenti lavori che le conferirono l'aspetto attuale. La costru-

zione risultò così a due piani, oltre a quello terreno, con due ali avanzate a ferro di cavallo. La facciata dalle linee severe rivela il marcato stile neoclassico dell'intera costruzione, con l'imponente scalone esterno a rampe contrapposte e simmetriche. L'interno venne interamente ridecorato secondo l'elegante gusto della metà dell'Ottocento: tra 1831 e 1854, a leggere le date incastonate a ricordo dei lavori, soffitti, pareti, camini, porte, pavimenti persero l'aspetto settecentesco e assunsero volute, decori e colori tipici del ricco neoclassicismo dell'epoca. Fu inoltre aggiunta un'ampia galleria sul lato orientale, sormontata da un loggiato. A coronamento di questi lavori, fu posto sul frontone lo stemma dei San Martino sostenuto dai fieri levrieri. Subito dopo furono ancora inseriti il grande camino in stile rinascimentale del salone d'ingresso, con le finte grottesche in gesso e la Sala del Trono in un vivace stile neo-gotico, con gli stemmi delle famiglie nobili piemontesi alleate per matrimonio o successione ai proprietari.

La villa è circondata da un parco paesaggistico all'inglese, composto da piante ormai bisecolari, che fanno corona al grande prato centrale. Tra olmi, querce, platani, pini e pioppi, spicca un cedro del Libano e due sequoie di dimensioni eccezionali. L'impianto è databile alla prima metà dell'Ottocento.

Dai San Martino, la villa passò per eredità ai conti Balbo Bertone di Sambuy. Fu il conte Emanuele Sambuy a venderla nel 1894, insieme con i poderi, al barone Romano Gianotti, un avvocato di famiglia torinese nato nel 1866 a Baden Baden (Germania) dove suo padre Carlo Felice era ministro plenipotenziario.

Romano Gianotti ne fece la sua dimora trascorrendovi le estati con la moglie Anna Sacchi Nemours ed i figli. Nel 1941 il figlio Vittorio morì sul fronte russo, decorato con la Medaglia d'Argento al Valor Militare sul campo.

Il *Passatempo* passò per eredità alla figlia Teresa, che nel luglio del 1935 si era sposata proprio alla Villa con il marchese Giuseppe Folonari, industriale e pioniere del volo civile. Oggi i figli Giovanni, Vittorio e Fabrizio continuano ad utilizzarla stabilmente come dimora estiva e la concedono, all'occasione, per manifestazioni pubbliche e private.



SPECIALE PIEMONTE, IL VERRUA - *La facciata.*



SPECIALE PIEMONTE, IL VERRUA - *La cappella settecentesca.*

Vie iniziatiche del Settecento in Sicilia

Rosanna Balistreri propone una chiave di lettura illuministica per le ville settecentesche dell'aristocrazia palermitana. Un grande capitolo della colonizzazione dell'interno accompagna la moda francese delle "Lumières". Un significato occulto eppure sotto gli occhi delle grandi statue.

L'alchimia diviene nel '700 argomento di discussione nei salotti aristocratici siciliani dove si disquisisce sui procedimenti e sulle varie fasi dell'*Opus*. Ispirati dalle ricerche antiquarie e al recupero del passato, molti Nobili palermitani fanno uso della cultura iniziatica come sfoggio di uno status-symbol.

All'interno di questa cerchia alcuni "illuminati", sotto l'influsso della parallela nascente Arcadia, mostrano la volontà di costruire dei giardini ameni in cui poter praticare le arti rinnovate in un clima di armonia tra micro e macrocosmo. L'architettura diventa il sentiero entro cui strutturare il pensiero filosofico impregnando di significati simbolici gli apparati decorativi delle ville.

Sulla piana bagherese, nei primi anni del diciottesimo secolo, iniziano i cantieri per la costruzione di villa Valguarnera e villa Palagonia, mentre qualche decennio prima era già sorta villa Butera.

Alla metà del '700 la generazione successiva dà inizio ad una serie di modifiche strutturali e decorative che imprimeranno loro il segno "alchemico" delle *Lumières* importate dalla Parigi borbonica.

Un saggio di Rosanna Balistreri, (*Alchimia e architettura*, E. M. Falcone ed., Bagheria, 2008, pp. 1-102), presentato questa estate nella stessa Bagheria dal duca don Camillo Filangieri del Pino, professore di Storia dell'Architettura all'Università di Palermo e membro del comitato scientifico di questa Rivista, propone una chiave di lettura della tematica decorativa in ordine ad un cammino alchemico che parte dalla materia fino al coronamento dell'*Opus*. Il percorso, secondo questa ipotesi, ha inizio con la villa Palagonia, che rappresenta, attraverso le statue "mostruose", la ricerca dell'armonia nella materia; segue la lavorazione a villa Valguarnera attraverso le quattro fasi di "Nigredo", "Albedo", "Crinitas" e "Rubedo". La salita sulla "Montagnola" indica il coronamento del percorso, rappresentato simbolicamente nell'affresco di villa Butera. Nel dipinto campeggia la figura di Ercole, simbolo dell'uomo-eroe che attraverso l'opera faticosa raggiunge il suo fine alchemico: l'uomo-Dio.

La rilettura della Balistreri – che trova conforto nelle posizioni politiche seguite anche nell'Ottocento da Villafranca, Palagonia, Butera e Valguarnera – coglie più volte il segno e riporta l'attenzione su un grande capitolo dell'urbanistica siciliana. Queste dimore aristocratiche furono infatti un polo produttivo importante e un volano per l'agricoltura dell'Isola. E' fama che, a Villa Valguarnera, siano stati imbottigliati, per la prima volta in Sicilia, i preziosi vini del duca di Salaparuta.

Il grande capitolo della conservazione delle ville di Bagheria è frutto, nei secoli, dell'iniziativa di conservazione privata. Se villa Butera è oggi passata al Comune, villa Palagonia è amorosamente curata dal Padre Lo Bue e villa Valguarnera dagli omonimi Principi di Villafranca e di Valguarnera.

G. d. G.

I giardini del paradiso

*Miti, misteri e simboli
della casa mediterranea
rivivono nei cortili-planetario
delle dimore magnatizie
del Settecento palermitano.
Fontane a stella,
rose di Damasco,
labirinti di rosmarino
riflettono gli echi
delle sussurranti fontanelle
della Cappella Palatina.
Quando i restauri
non finiscono mai.*

VITTORIA ALLIATA
DI VILLAFRANCA

Durante le lunghe permanze al Cairo, negli anni Settanta, trascorrevi intere giornate accanto a Hassan Fathi, nella sua casa in cima alla Cittadella, tutta scalette contorte, anditi ricolmi di disegni, progetti, scritti, tappeti e variopinti discepoli. Definirli studenti d'architettura non renderebbe infatti l'idea della devota e cosmopolita partecipazione all'utopia del grande - e allora incompreso - maestro: fondere, o meglio, rifondare la sapienza dei costruttori di piramidi, di moschee e di cattedrali.

Il suo insegnamento era antico, dimesso, poetico: con poche parole, in una delle tre lingue che conosceva a perfezione, faceva sorgere significati dalle cose più umili. Raggomitato come uno dei suoi trenta gatti, cui somigliava ormai anche nei tratti somatici, sulla sedia in legno traforato con vista su quattro minareti, ci insegnava a leggere in quelle sublimi strutture la strenua determinazione del cactus a spingersi verso l'alto nonostante la mancanza d'acqua. "Il potere del simbolo - diceva - supera anche le leggi della gravità", e raccontava come gli antichi Egizi usassero mattoni di fango a fondamenta delle loro immense colonne, perché il fango è simbolo dell'unione fra terra e acqua, e la colonna egizia, con la sua forma di loto o di papiro, rappresenta la forza vitale che spinge l'uomo, creato di fango, a raggiungere l'assoluto. "Sembrirebbe in contrasto con le leggi della moderna ingegneria, eppure quelle colonne sono ancora in piedi dopo oltre tremila anni".

L'architettura, diceva, è musica condensata.

Un'espressione che Pitagora avrebbe condiviso: ma allora, in pieno modernismo, parlare di armonia dei materiali e di pietre che cantano era considerato una follia. Proprio come quella sua determinazione a "costruire per i poveri", in mattoni di fango, abitazioni con volte e pilastri, cupole impermeabili e cisterne rinfrescanti, simili ai dammisi di Pantelleria, anch'essi eredi di quelle misteriose tecniche che l'Africa ha conservato dai tempi del divino Hermes, detto Trismegisto, "tre volte grande", perché maestro della scrittura, messaggero degli dei e guida delle anime nell'aldilà.

A miti, misteri e simboli della casa islamica e dei suoi giardini-paradiso avrei dedicato nel 1982 il primo libro pubblicato su un tema così "eccentrico". Se ne innamorarono tuttavia molti accademici insoddisfatti, da Udine a Palermo, da Roma a Harvard, scoprendo Hassan Fathi, i mestieri e i materiali tradizionali, gli antichi sistemi persiani di ventilazione e di distribuzione delle acque, i tappeti-giardino e i *salsabil*, le sussurreggianti fontanelle coraniche raffigurate anche nel soffitto della Cappella Palatina.

La Sicilia, seppur apparentemente esclusa dal contesto del libro, in realtà era più che presente: all'Arabia, infatti, ero arrivata tramite Villa Valguarnera, i suoi chilometrici *qanat*, le sue fontane a stel-



BAGHERIA, VILLA PALAGONIA - *Gruppo di musicanti.*

la ottagonale, le sue sapienti cisterne in *qudhad* yeminita, le volte a dammuso in pietra magistralmente intagliata, le mattonelle in cucina uguali a quelle d'Isphahan, i labirinti di rosmarino, le rose rampicanti di Damasco. Quando di notte mi sdraiavo sulla tufina calda in centro al cortile-planetario e scrutavo stelle dai nomi arabi, persino il cielo sembrava vellutato come quello di Bagdad.

“Penetrerai il significato esoterico di questo impianto partendo dalla simbologia delle statue”, aveva predetto Marco Baistrocchi, selezionando nella sua sconfinata biblioteca alcuni testi iniziatici romani; e Boris de Rachewiltz, il grande studioso genero di Ezra Pound, mi aveva augurato buon viaggio con un autografo in veri geroglifici, apposto alla sua traduzione annotata del Libro egizio dei Morti.

Cominciai così i restauri chiamando, ovviamente, i Durante. Villa Valguarnera l'avevano in parte costruita loro e, dopo le grandiose opere del Settecento, erano rimasti a fianco dei miei avi come fedeli custodi della sua integrità. Sapevano tutto: scolpire balaustre, intagliare conci e trovare pluviali occultati, rifare volte e incannucciati, pareti a mezzo stucco, pavimenti in cociopesto e facciate in incantonato. Come nelle antiche confraternite artigiane, ogni membro della famiglia aveva una sua specialità, e a coordinarli erano il cognato Serafino e il nipote Faro Balistreri.

Quando cominciammo i lavori, un giorno in giardino apparve Rosanna: aveva poco più di vent'anni, studiava lettere classiche, suonava il flauto, ricamava a regola d'arte, scolpiva gioielli, dipingeva ceramiche e aveva degli occhi azzurri sconfinati. Fu un incontro



BAGHERIA, VILLA VALGUARNERA - La facciata con il tondo della "Mutola"
(la principessa Marianna) modellato in stucco dal Marabitti.

folgorante fra le aiuole di plumbago: si parlò di Platone, del giardino esoterico e della didattica pitagorica, e improvvisamente sembrò a entrambe che a villa Valguarnera fosse possibile far risorgere l'Arcadia. Nel viaggio intrapreso con Hassan Fathi, guidato dalle letture di Guénon, Burckhardt, Coomaraswamy, e dalla convinzione che è "arte" tutto ciò che consente all'uomo di ritrovare l'ordine nascosto dietro l'apparente molteplicità del reale, avevo trovato una complice, una seguace. Fino a quel momento era stato un viaggio interiore e letterario, alla riscoperta di quei principi che hanno presieduto alla nascita delle civiltà, di quei modelli culturali che dall'antichità al barocco, fino alla rivoluzione industriale, si sono dimostrati funzionali a un ordine armonioso delle diverse società, indipendentemente dai conflitti che di tempo in tempo le opponevano l'una all'altra. Ma ero consapevole che il recupero di una coscienza mediterranea implica non solo la conservazione delle opere d'arte e il restauro dei monumenti: esige innanzi tutto la riscoperta di quelle conoscenze e di quei simboli che, nella progettazione dello spazio, nell'uso della materia e nei rapporti di scambio, stabilivano una relazione equilibrata fra l'uomo e il cosmo.

Dopo tanti anni trascorsi sulle barricate ambientaliste del mondo intero, a impedire crolli, distruzioni, abusi, sventramenti e oblio, sognavo di poter finalmente costruire, anzi ricostruire, quello che la zia Felicità nelle memorie di famiglia definiva "il mio Nirvana". Un giorno anch'io avrei potuto sostenere che quella nostra basilica, sapientemente costruita in forma di chiave, "è comandata dalla geometria sacra: la sua forma si irradia, ed essa ha il potere terapeutico di purificare l'essere da ogni scoria", come affermava Schwaller de Lubicz (archeologo e maestro di Hassan Fathi) a proposito della Stanza del Re nella piramide di Cheope, concludendo: "Se il come e il perché sono segreti oggi occultati, noi non disperiamo di poterli rievocare".

Consegnai a Rosanna, oltre a documenti d'archivio e foto di famiglia, anche i miei breviari, fitti di compiti e sogni, miti, rompicapo e ipotesi confermate. Cominciammo dalle statue in stucco, scolpite dal Marabitti a coronamento dell'edificio principale, e fu

subito chiaro che l'impresa era sovrumana. L'incantesimo malefico che in Sicilia sembra colpire i siti più sacri cercava d'intrappolarci. Le statue cadevano a pezzi, armi, fastigi e simboli si frantumavano, e tuttavia ci veniva negato il diritto di salvarli. Mentre leggevamo segni e prove inconfutabili nelle nitide foto realizzate due lustri fa da Fosco Maraini, marito della zia Topazia, e redigevamo minuziosi progetti di restauro, le forze del caos complottavano per cancellare, del percorso armonico, anche le ultime tracce.

A chi dà fastidio sapere che, nei tempi in cui in Sicilia le sovvenzioni a pioggia erano distribuite dall'Inquisizione, alcuni pensatori illuminati, appassionati di astronomia e di botanica, di Vitruvio e di Dante si fossero riuniti "alla Bagaria" per costruire, con l'aiuto di un domenicano esperto in fortezze e in proporzione aurea, una grande sinfonia architettonico-matematica? Allora i nostri antenati, i miei e quelli di Rosanna, celebravano insieme, in silenzio, con vento luna e costellazioni, aloe artemisia e allori, tufo, stucco e misurazioni, le nozze mistiche con il cosmo. E dal mondo intero giungevano i viaggiatori, a inseguire le muse che giocavano a rimpiattino con il dio Pan fra le colonne del Kaffee-Haus. Imperatori, zar e re pretendevano reggere con colonne e fastigi, padiglioni e Montagnole, teatri alla cinese e grotte rocaille, che i loro sommi artefici venivano qui a copiare. Se affacciato alla balaustra di villa Valguarnera, fra le rovine di Solunto, il mare e le Madonie innestate, il grande Schinkel seppe immaginare non solo Potsdam, ma anche i suoi quadri più straordinari, chi può volere, oggi, distruggere sogno, fantasia e paesaggio?

Far risorgere nell'essere umano il divino è lo scopo stesso dell'esistenza.

Ma è un percorso tormentato da prove e fatiche, destinate a scrostare dal cuore ogni passione, fino a renderlo specchio della gloria del Creatore. Chi lo intraprende sceglie una via fatta di contemplazione del Bello e di inesprimibili silenzi, di cui solo l'arte può comunicare il messaggio, eterno e folgorante. Un messaggio che Rosanna Balisteri sussurra a chi saprà e vorrà leggere dietro le apparenze di queste fastose residenze nobiliari, e seguirla nei molti labirinti ancora da esplorare.

I cantieri dei Principi

*Dal gusto antiquario
del Cinquecento*

alla dea ragione:

la difficile ricerca

dell'uscita dal caos.

Alchimia e astronomia

accompagnavano

la ripresa d'interesse

per la campagna

scandita dai filosofi.

Gli apparati decorativi

delle ville di Bagheria

si concludono

alla Montagnola,

scala di sette balze.

All'inizio del XVIII secolo la piana di Bagheria diventa protagonista di un fenomeno interessante, quale luogo prediletto dall'aristocrazia palermitana per edificare le ville per il soggiorno estivo. Il primo cantiere che pone le basi per la costruzione di un complesso architettonico è quello del principe Giuseppe Branciforti che nel 1658¹ dà il via alla costruzione di villa Butera, mentre, tra il 1709 e il 1715, si avviano i lavori per l'edificazione di villa Valguarnera e villa Palagonia².

Le tre famiglie ben presto stringeranno rapporti di parentela. Mentre tra i principi di Valguarnera e i Gravina esiste già un legame, in quanto Ferdinando Gravina è cugino di Maria Anna Valguarnera, con i Butera si dovrà aspettare il 1729 quando Francesco Saverio, figlio di Maria Anna, sposerà una diretta erede del principe di Butera, la quale, come dono di nozze, erediterà parte del terreno su cui sorgerà villa Valguarnera³.

Anche il territorio su cui verrà edificata villa Palagonia apparteneva ai Butera e alla luce di ciò sembra che l'impianto iniziale del complesso di Bagheria nasca dal desiderio di creare un luogo in cui si ritrovino famiglie accomunate da uguali interessi economici e culturali, nonché legate da alleanze matrimoniali. Evidentemente l'aristocrazia palermitana stava maturando l'idea di realizzare un luogo in cui ritrovarsi, un luogo di delizie: nelle ville suburbane era possibile continuare la vita di città, ma tutto avveniva in una atmosfera più rilassata e raccolta, lontano da occhi indiscreti⁴.

Nelle ville estive si potevano praticare tutte le attività intellettuali ed erudite che l'aristocrazia isolana aveva il piacere di esercitare, grazie anche alla numerosa presenza di illustri ospiti stranieri.

Già nella seconda metà del Cinquecento in Sicilia personalità importanti davano la spinta alla nascita di studi di antiquaria presso l'aristocrazia. Alfonso Zoppetta nel 1547 ordina una vasta raccolta di marmi antichi; il Fazello, nel 1558, dà il via allo studio sistematico della Sicilia antica e medievale con l'edizione del "De rebus Siculis decades duo"⁵. Tutto ciò permette di capire quale fosse la realtà aristocratica e intellettuale isolana, ove i nobili colti erano promotori di raccolte antiche, autori e studiosi di opere e ricerche volte al recupero del passato, diventando spesso motivo di ispirazione per gli artisti del tempo. L'aristocrazia commissionava per le ville gli apparati decorativi che spesso riprendevano temi del periodo classico.

Questo fenomeno si incrementò con l'utilizzo della tecnica a stucco, senz'altro più economica del marmo. Grazie a questa tecnica - avviata nei primi anni del Settecento - gli edifici civili e quelli residenziali si arricchiscono di decori commemorativi delle casate nonché di apparati simbolici e iconologici⁶.



BAGHERIA, VILLA PALAGONIA - *Scalone d'onore della facciata principale.*



BAGHERIA, VILLA VALGUARNERA - *Giardini sud con vista di villa Spedalotto.*

D'altra parte la vita rilassata tra le ville non poteva che favorire le attività culturali, tanto più che agli inizi del Settecento si assiste al diffondersi dell'Arcadia.

Questo fenomeno, che interesserà tutte le manifestazioni artistiche dalla pittura alla poesia, dalla musica all'architettura, darà lo spunto per ricreare dei giardini accoglienti, dei paradisi terrestri, in cui si potevano godere le delizie del luogo e intrattenersi in speculazioni filosofiche⁷. All'interno di questi circoli, l'aristocrazia palermitana si interessa in varia misura anche di alchimia e astronomia, scienze allora riservate a pochi adepti riuniti nei circoli protomassonici.

L'atmosfera era indubbiamente adatta a dare vita ad un luogo in cui ogni singolo elemento potesse caricarsi di un significato iconologico. In questo complesso sistema culturale siciliano, fatto di tradizioni locali, influenze orientali, cultura antiquaria, passione per l'astrologia, non stupisce che i complessi architettonici, risentendo di questi influssi, si caricassero di apparati decorativi in cui è possibile leggere valenze simboliche.

Quintiliano nell'*Institutio Oratoria*, spiega che in un locus è possibile collocare delle figure, o immagini, che richiamino alla memoria una conoscenza argomentativa⁸. Analogamente, da studi condotti dal Perugini, in "Dell'architettura filosofica" si evince come, nel corso della storia, l'architettura diviene espressione di un messaggio in cui le strutture sono legate al concetto stesso di conoscenza, spesso concepite con intenti simbolici⁹.

Analoga posizione è quella del Fulcanelli, che ritiene le cattedrali gotiche addirittura un manuale lapideo di alchimia.

La dimora e l'architettura in genere diventano espressione di un percorso, la concretizzazione del pensiero filosofico che viene strutturato in rappresentazioni simboliche. Ad esempio Johan Valentin Andrete racconta un viaggio iniziatico, descrivendone il tragitto all'interno di un palazzo, in cui ogni singolo elemento strutturale e decorativo diviene espressione simbolica di una conoscenza misterica che non può essere svelata a qualsiasi osservatore¹⁰.

Si potrebbe ipotizzare che nella piana di Bagheria si verifichi qualcosa di simile e che possa pertanto

tracciarsi un percorso che si snoda lungo le fasi dell'alchimia attraverso gli apparati decorativi delle ville, trovando il suo punto di inizio in villa Palagonia, proseguendo con villa Valguarnera e concludendosi con villa Butera. Questo cammino mostra il susseguirsi del processo alchemico partendo dallo stato di caos e la ricerca dell'armonia - stato simboleggiato da villa Palagonia; successivamente si percorrono le quattro fasi dell'Opus Alchemico, - simboleggiate dalle statue poste sul cornicione di villa Valguarnera. Proseguendo sulla vetta della Montagnola, la cui scala scandita in sette tappe allude alle sette operazioni necessarie all'*Opus*, l'uomo riceve la corona della vittoria al cospetto di tutti gli dei; e qui un ruolo importante assume la decorazione pittorica del salone principale di villa Butera.

Note

¹ M. DE SIMONE, *Ville Palermitane dal XVI al XVIII secolo*, Palermo, 1974, p. 61

² A. ZALAPI, *Dimore di Sicilia*, Verona, 1998, pag 138-148

³ A. MORREALE, *Famiglie feudali nell'età moderna*, Palermo, 1995

⁴ E. NEIL, *Architecture in Context: the Villas of Bagheria, Sicily*, Cambridge, Massachusetts, 1995, p.147

⁵ M. GUTTILLA "Monumenti e Mito", Palermo, 1982, p. 11.

⁶ D. MALIGNACCI *Ignazio Marabitti*, Firenze, 1973, p. 11, «... In questo senso è avvertibile un cambiamento, riguardo al significato, di questa produzione rispetto alla cultura palermitana del Seicento, la quale è incentrata sulla celebrazione di temi prevalentemente sacri con decorazioni in edifici ecclesiastici; nella metà del secolo esplode la fioritura della scultura in stucco con elementi principalmente decorativi anche nei palazzi civili: produzione che in tal senso prosegue per tutto il secolo seguente e rinvenibile anche nella produzione per edifici sacri.»

⁷ Un documento dell'attendente della principessa, un pastore arcaico che si faceva chiamare Nadistus Mantineus, fa una descrizione del giardino lodandone le fontane, le statue e l'ordine. Il pastore ricorda anche i lavori che furono necessari per spianare i luoghi e quanto questi siano mirabili nella fattura.

⁸ Cfr. R. PERUGINI, *Dell'architettura Filosofica*, Roma, 1983, p.15

⁹ *Ibid*, p. 6

¹⁰ E. AICHNER e R. STEINER, a cura di, J. V. ANDREAE, *Le nozze chimiche di Christian Rosenkreutz*, Milano, 1987, p. 25.

FOTO DI FOLCO MARAINI



LE VILLE DI BAGHERIA - *Ganimede*, fronte sud.



BAGHERIA, VILLA PALAGONIA - *Statua raffigurante Mercurio.*

Aggiunte e rifacimenti nell'intervento conservativo

Un monumento non mantiene inalterate nel tempo le caratteristiche che ne hanno definito forma e significati al momento della creazione.

La decontestualizzazione di pitture e sculture fa meno danni del riuso arbitrario di una dimora storica. Il confronto tra esperti è necessario per la risoluzione dei problemi specifici del restauro. Il conflitto tra l'istanza storica e quella estetica va risolto in relazione alle specificità dell'immobile, sulla base dello stato di conservazione.

Il problema dell'eliminazione di dati storicamente certi nell'ambizione di recuperare una veste più antica. La lezione di Cesare Brandi riafferma a norma la conservazione delle aggiunte.

VALENTINA WHITE

*Docente di Teoria e Storia del Restauro
all'Università di Roma "La Sapienza"*

Sono rari i casi in cui un'opera d'arte - realizzata in una data epoca, per uno specifico luogo e su richiesta di una certa committenza - mantenga nel tempo del tutto inalterate le caratteristiche che ne hanno definito forma, stile e significati al momento della sua creazione artistica in un determinato contesto.

Un dipinto voluto per arricchire una galleria patrizia e non più esposto nelle stesse condizioni di origine; una pala d'altare realizzata per una cappella gentilizia e successivamente musealizzata a garanzia di una presunta conservazione più sicura; una scultura nata per connotare un preciso ambiente esterno e poi trasferita al chiuso per tentare di ridurre l'incidenza dei fattori inquinanti: ecco alcuni casi evidenti di modifica sostanziale dei sistemi di percezione di un'opera d'arte che di certo, nel cambiamento di collocazione, perde inevitabilmente parte dei suoi dati genetici, scambiati con ulteriori, diversi elementi, magari presentati come fondamentali all'esercizio di un più efficace controllo della sua corretta conservazione. Episodi di questo tipo incidono sulla lettura di un'opera d'arte mobile, pittura o scultura, ma, risolvendosi in fattori estrinseci, che non intaccano le sue intrinseche caratteristiche materiche, consentono comunque una ricostruzione della sua storia che, nello studio dell'oggetto anche per la definizione del restauro, permette, rintracciando i successivi passaggi, di restituire un quadro organico della sua vicenda conservativa.

In qualche misura, questo genere di situazioni rappresenta la condizione più comune che possa presentarsi all'attenzione di chi, a diverso titolo, si occupa di storia dell'arte. In fondo la bellezza di un dipinto, se attualmente inserito in un ambito museale e un tempo collocato in un ambiente privato, perduto o non praticabile, resta in gran parte inalterata, per quanto la forzata decontestualizzazione dell'opera determini un'evidente riduzione del fascino dato da quello straordinario insieme di elementi che stabiliva relazioni forti, uniche e dense di significato tra oggetto e spazio. Ben più delicato e complesso appare, invece, il cambiamento di destinazione d'uso di un ambiente nato con specifiche finalità o lo stravolgimento complessivo di apparati decorativi in funzione di sostanziali variazioni di gusto e aggiornamenti stilistici. Modifi-

che drastiche e talora non reversibili alterano irrimediabilmente la lettura originaria di un'architettura, apportando aggiunte o prevedendo rifacimenti integrali che in maniera diretta impattano sull'opera d'arte. I complessi monumentali, nati con destinazioni d'uso definite e poi modificate nel corso del tempo, sono tra gli esempi più diffusi di luoghi storici in cui originarie decorazioni possono aver subito modifiche a seguito di ridipinture integrali o riadattamenti parziali.

Soltanto l'approccio critico consente di definire i criteri corretti per la programmazione di un restauro consapevole. Nella storia del restauro, la difficoltà di stabilire cesure nette tra la creazione e la fruizione di un'opera d'arte e l'incapacità di collocare l'azione di tutela in un presente storico che, imponendone la conservazione, impedisca ogni riformulazione di un oggetto nato in una data epoca, in un preciso contesto e in un definito ambito culturale, ha favorito - non solo nel passato e non sempre in maniera inconsapevole - la diffusione di interventi arbitrari in cui uno stesso atteggiamento disinvolto poteva produrre completamenti, adattamenti in stile, modifiche radicali a livello iconografico, aggiunte limitate o rifacimenti integrali di materia. Del resto, in un territorio come il nostro contraddistinto da vicende storiche che hanno determinato, nel corso dei secoli, incredibili sovrapposizioni e un continuo riuso di spazi e costruzioni preesistenti riadattate o inglobate in contesti sempre nuovi, questo genere di problematiche risulta particolarmente diffuso e spiega forse le ragioni di una maggiore sensibilità nella definizione di una metodologia italiana di intervento che, in chiave critica, affronti caso per caso le tematiche conservative.

Né si pensi a comportamenti virtuosi da parte del pubblico e speculativi da parte del privato.

Gli Arsenali della Repubblica di Amalfi, di proprietà comunale, sono stati usati fino agli anni Settanta a deposito degli autobus della Sita e il "riuso" è stato bloccato solo dall'insicurezza delle strutture, non ancora restaurate. Le uniche aree lungo il litorale romano preservate dall'abusivismo sono quelle delle proprietà storiche, mentre quelle dell'ex Opera Nazionale Combattenti gemono sotto il più insignificante sfasciume edilizio.

E' soltanto con la *Teoria* di Cesare Brandi che, nel XX secolo, il tema delle *aggiunte* e dei *rifacimenti* viene affrontato in chiave consapevole e sistematica nell'assoluto rispetto della cristallina impostazione concettuale che definisce la bipolarità tra storia ed estetica di un oggetto d'arte, e assume una valenza nuova costituendo il terreno più delicato nel confronto tra esperti per la risoluzione di problemi specifici di restauro. Partendo da una solida e accurata indagine storica, l'acquisizione di tutte le informazioni relative alle vicende conservative di un oggetto, consente di programmare un intervento di restauro che, con il valido ed indispensabile contributo delle fonti documentarie, orienti criticamente le soluzioni tecnico-operative da adottare e offra spunti di concreta riflessione nell'attuare scelte spesso complesse.

La legittimità o meno della conservazione o della rimozione delle aggiunte e dei rifacimenti, andrà sempre esaminata sotto il profilo dell'istanza storica come di quella estetica e valutata non in senso assoluto ma in relazione alle specificità dell'oggetto in questione e sulla base del suo stato di conservazione effettivo.

Se il restauro assume la connotazione di atto critico volto al ristabilimento di un equilibrio tra le ragioni della storia e quelle dell'estetica in vista della trasmissione al futuro di un'opera d'arte, il problema delle variazioni operate nel tempo sull'oggetto, più o meno consapevolmente e comunque presenti a livello materico, costituisce uno dei temi più complessi dell'intera struttura concettuale sulla quale si fonda la teoria brandiana. E l'aver individuato l'eventualità di una sicura discrepanza, non sempre tollerabile, tra i dati storici e l'apprezzamento delle qualità estetico-formali di un'oggetto artistico, sottolinea ancora una volta la densità straordinaria di un pensiero che, libero da ogni condizionamento aprioristico, affronti la questione del restauro nella specificità dei singoli casi.

Esiste un limite di tolleranza nell'accettazione di una trasformazione di un'opera d'arte qualora la rimozione di aggiunte consenta il recupero di una certa integrità precedente? Nelle continue e accertate modificazioni di un oggetto o di un monumento è sempre l'ultima redazione a dover prevalere? Cosa autorizza l'eliminazione di dati storicamente certi nel tentativo

di recuperare una veste più antica? La ricerca di risposte esaustive a questi interrogativi ha determinato la definizione di una prassi che, verificata caso per caso, rappresenta una guida valida nell'esecuzione di ogni intervento di restauro. Brandi afferma che sul piano storico la conservazione delle aggiunte è legittima e andrà considerata regolare mentre la loro rimozione, comunque straordinaria, richiede sempre precise giustificazioni e se fatta, dovrà lasciare traccia di se stessa sull'opera.

Con la sola eccezione del rudere, un rifacimento invece, che intende "*riplasmare l'opera, intervenire nel processo creativo in maniera analoga a come si svolse il processo creativo originario, rifondere il vecchio e il nuovo così da non distinguersene e da abolire o ridurre al minimo l'intervallo di tempo che distacca i due momenti*", andrebbe rimosso e isolato nel tentativo di riportare un "*monumento, dove possibile, a quello stato imperfetto in cui nel processo storico era stato lasciato e che sconsiderati ripristini avevano completato*"¹.

Al contrario, trasposto il tema sul piano estetico, l'aggiunta reclamerebbe la rimozione determinando così un evidente conflitto nei confronti delle ragioni conservative previste dall'istanza storica. Non sarà allora l'applicazione rigida e pedissequa di regole valide solo sul piano teorico a dettare la risoluzione del caso quanto piuttosto la consapevolezza della predominanza di una soluzione sull'altra in relazione ai fattori intrinseci che determinano la specificità di un'opera d'arte. In nome dell'*artisticità* che nel pensiero di Brandi ha sempre la prevalenza sull'istanza storica, il rifacimento - se ha determinato il raggiungimento di una nuova unità artistica - va mantenuto, mentre, "*se l'aggiunta deturpa, snatura, offusca, sottrae in parte alla vista l'opera d'arte, questa aggiunta deve essere rimossa, 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*"².

Note

1. C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, 1977, pp. 36-37.

2. *Ib.*, p. 43.



Il recupero degli Appartamenti di Carlo IV

*Costretto al riuso, durante l'esilio
nel convento romano
dei fedelissimi Padri Gerolamini,
il Re di Spagna vi organizzò
una splendida residenza d'estate,
più salubre di quella invernale
a Palazzo Barberini.*

*L'insediamento nel 1941
dell'Istituto di Studi Romani
e l'attuale intervento
sul ciclo decorativo.*

Incantati sul piano nobile del convento di Sant'Alessio, più esattamente "dei Santi Bonifacio e Alessio" all'Aventino, gli Appartamenti di Carlo IV di Spagna rivelano una storia conservativa a sé rispetto alle successive trasformazioni del complesso ecclesiale adiacente. L'edificio conventuale, sito al numero due di via di Santa Sabina, accanto all'omonima chiesa risalente all'VIII secolo, ricostruita nel 1217 da Onorio III e restaurata nel 1582, appare oggi caratterizzato da una *facies* propria rispetto al tempio con l'unica cripta romanica della Capitale, celebre per le reliquie di san Tommaso di Canterbury.

Un primo e consistente ampliamento del monastero fu eseguito per volontà del cardinale Angelo Maria Querini in previsione del Giubileo del 1750, quando Tommaso De Mar-

AVENTINO, APPARTAMENTI DI CARLO IV - I tre gigli d'oro dello stemma borbonico circondato dalla collana del Toson d'Oro.



AVENTINO, APPARTAMENTI DI CARLO IV - *Particolare delle condizioni nel controsoffitto prima dell'intervento di restauro: iliglio borbonico sormonta una lira a denotare la Sala da musica.*

chis rifece la chiesa occultando i resti antichi e manomettendo i mosaici pavimentali. Ma, se la chiesa è restaurata nel 1852-1860 dai Somaschi che subentrano nel 1846 ai Gerolamini, la riorganizzazione degli spazi conventuali risale a questi ultimi, quando, nella seconda metà del XVIII secolo, l'abate gerolamino Felice Maria Nerini la fa progettare da Giovan Battista Nolli.

Nel 1807, a seguito del decreto napoleonico che attraverso la soppressione dei conventi mirava alla fine della vita religiosa in Italia, i monaci Gerolamini vengono allontanati e gli ambienti del convento di Sant' Alessio, ridotti a residenza civile, subiscono radicali

modifiche soprattutto in merito agli apparati decorativi. Nel 1810 il re Carlo IV di Spagna, esiliato a Roma con la regina Maria Luisa, viene sistemato negli appartamenti all'Aventino, appartamenti utilizzati come residenza estiva in sostituzione di quelli, ritenuti meno salubri, di Palazzo Barberini occupati durante l'inverno. I Gerolamini erano un'Ordine, fin dal tempo della Regina Isabella, di patronato della Corona di Spagna sicché l'assegnazione napoleonica ai Borboni spagnoli apparve quasi naturale.

Nell'intenzione di aggiornare secondo la moda del tempo le decorazioni considerate inadatte alla nuova



vocazione residenziale, il sovrano spodestato attua nell'ala sud-est del convento il totale rifacimento degli apparati decorativi, patrocinando nel contempo soluzioni originali per sale precedentemente non dipinte. A testimonianza restano i pavimenti in commesso marmoreo dove a frammenti antichi di riuso si aggiungono, intorno ai gigli borbonici, originali soluzioni compositive che giocano sull'araldica simbolica della Corona iberica, nei vari quarti di Castiglia, Leone, Granada, etc..

Nel 1814 Carlo IV, tornando sul trono, restituisce i locali ai Gerolamini che abiteranno il convento fino al 1846 quando subentrano i Somaschi. Alla metà del

secolo, sotto il pontificato del beato Pio IX, si datano gli importanti interventi di restauro all'interno della chiesa - Michele Ottavini affresca la volta della navata centrale e la cupola; Carlo Gavardini, allievo di Tommaso Minardi, esegue le tempere del catino absidale - ma nessun documento attesta eventuali manutenzioni o modifiche delle strutture decorative all'interno degli Appartamenti Carolini.

La Presa di Porta Pia nel 1870 comporta l'estensione a Roma delle Leggi Siccardi, che, riprendendo per l'Italia il disegno liberale di soppressione della vita religiosa regolare, comportano tra l'altro l'espulsione dei Somaschi dall'Aventino ed una seconda confisca del convento. Tra 1873 e 1878 gli ambienti vengono prima occupati dai ciechi dell'Istituto Sant'Alessio che riadatta l'appartamento trasferendoveli dall'Ospizio dei Sordomuti alle Terme di Caracalla dove erano riparati. Allontanati anche loro, l'immobile passa in parte all'Istituto per l'educazione dei fanciulli ciechi.

All'inizio del '900 si registrano gli interventi di Antonio Muñoz all'interno della chiesa, riservando ai locali del convento lavori di manutenzione straordinaria per motivi d'igiene. Il Governatorato di Roma sposta l'assistenza ai ciechi nei funzionali ambienti di Tormarancio e nel 1941 diventa sede dell'Istituto Nazionale di Studi Romani fondato da Galassi Paluzzi e da Tosatti.

Nell'archivio dell'Istituto si trova un preventivo del 1940, in vista dell'insediamento dell'anno seguente, con relativo carteggio tra il Principe di Resuttano e l'ingegnere Tito Rebecchini, per il restauro della Sala Grande. La sistemazione del pavimento in cotto degli Appartamenti viene terminata nel 1943. Dal dopoguerra e fino agli anni '70, si lavora per la manutenzione del controsoffitto, risalente probabilmente al riuso a nosocomio. Gli Appartamenti di Carlo IV diventano poi sede dell'Istituto di Studi Ciceroniani, patrocinato dal Presidente Andreotti, che già frequentava - ha raccontato - gli ambienti all'epoca della destinazione all'assistenza per i non vedenti.

Le vicende storiche che hanno interessato il complesso conventuale di Sant'Alessio fanno luce sulla entità delle trasformazioni che i suoi ambienti hanno vissuto in funzione delle diverse destinazioni d'uso ad



AVENTINO, APPARTAMENTI DI CARLO IV - La "M" della Regina Maria Luisa nelle stanze della sovrana: particolare del sistema di assemblaggio delle lastre marmoree dei pavimenti durante l'intervento di restauro.

essi attribuite. I locali, da semplici ambienti convenzionali, divengono residenza privata di alto rango per poi ospitare istituzioni culturali più interessate a fruire di spazi burocratici che alla qualità e manutenzione degli apparati decorativi.

A partire dal 1960 e fino al 2003 una serie di interventi curati dalla Soprintendenza con la direzione di Paolo Barbato ha teso al ristabilimento dei valori storico-artistici del complesso monumentale inserendo nei propri programmi di recupero tanto la chiesa, aperta al culto, che l'ex convento e destinando finanziamenti al restauro di strutture architettoniche come di apparati decorativi. All'interno di questo stesso percorso e su diretto interessamento dell'Istituto di Studi Romani si colloca l'ultimo intervento di restauro datato al 2008 che, per lotti successivi, intende riqualificare gli ambienti.

Il restauro degli Appartamenti di Carlo IV è stato commissionato sulla base di un progetto del 2003 redatto da Claudia Tempesta e da mio padre, Alberto, membro dell'Istituto. I lavori relativi al restauro della Grande Sala, eseguito tra giugno 2006 e maggio 2007, sono stati realizzati da Cecilia Bernardini e Gabriella Gaggi (con la direzione della Tempesta e di White A.) mentre la documentazione fotografica è di Lino Rizzi

e il recupero dei pavimenti in marmo è stato eseguito da Francesco ed Angelo Russo.

Sono stati affrontati in primo luogo gli apparati decorativi della Grande Sala, successivamente i tre setti che caratterizzano il corridoio di accesso, i ricchi pavimenti in commesso marmoreo di due stanze, riservandosi di ultimare l'intervento decorativo delle decorazioni a tempera al loro interno come nelle restanti due sale.

La Grande Sala, che unica dell'intero complesso si affaccia tanto sul giardino di ingresso al convento con il suo aranceto quanto sul cortile della chiesa, al momento dell'insediamento di Carlo IV era arricchita da un cassettonato ligneo decorato con eleganti e sobrii motivi a rosette dai toni dominanti del celeste e del grigio, prevedendo sugli intonaci a parete una tipica tinta "color dell'aria" impreziosita da una zoccolatura sui toni del grigio e del verde acqua ad imitazione di semplici intarsi marmorei.

Nel 1810, la radicale ristrutturazione voluta dal Re intende sostituire la sequenza degli ambienti monastici gerolamini, densi di quel senso profondo e cupo della morte tipico delle loro massime realizzazioni all'Escorial e a Yuste, con saloni dotati di una scelta decorativa dai caratteri spiccatamente mondani, più adatti alla nuova destinazione ad abitazione: questo spiega le modifiche sostanziali operate a livello della copertura della sala, dove l'applicazione di una articolata controsoffittatura lignea a riquadri con l'inserimento di tre dipinti, non più in situ e presumibilmente dispersi, nasconde, pur senza eliminarlo, il precedente cassettonato ligneo. Motivi seriali a girali d'acanto ed elementi zoomorfi, realizzati su carta foderata in tela e applicata su di una complessa intelaiatura lignea, completano la decorazione sostenuta da una nuova fascia aggettante in stucco con palmette dorate e dipinta a falso marmo rosso come il motivo ribadito in chiaro lungo tutta la zoccolatura delle pareti. Gli strombi delle quattro finestre vengono arricchiti da eleganti decori a "grottesca", evidente rimando a motivi di gusto classicheggiante già presenti sulla controsoffittatura. La presenza di un fitto sistema di chiodatura lungo le pareti attesterebbe l'uso di tessuti pregiati come rivestimento delle semplici intonacature a tinta

unita.

Quando nel 1939 l'Istituto Nazionale di Studi Romani prende in carico gli Appartamenti Reali, urgono restauri e si susseguono interventi di manutenzione alle strutture del controsoffitto parzialmente smontato anche per risanare le originarie coperture a volta. In occasione dell'ultimo intervento, il rinvenimento di una doppia chiodatura sulle travi lignee di supporto confermerebbe l'ipotesi peraltro ribadita da un disegno acquerellato, datato 1958 e firmato Aristide Capanna che documenta il motivo decorativo del cassettono settecentesco all'epoca dichiarato non visibile a seguito dei rifacimenti di primo Ottocento.

Sono questi gli anni in cui si eseguono ampie ridipinture sul cornicione come sulla zoccolatura e sulla porzione di intonaco al di sotto delle finestre, sulle mostre delle porte e con ogni probabilità sulle ante e gli scuri. Sul controsoffitto la decorazione su carta viene ricoperta e ridipinta e le sedi dei dipinti mobili, ormai vuote, richiuse con carta dipinta a tempera solo per la definizione delle cornici in forma semplificata.

Negli anni '90 la rottura durante il periodo invernale di un trave determina il pericoloso crollo di parte della copertura: i lavori di risanamento intrapresi dopo tre mesi dall'accaduto, non hanno potuto impedire che le infiltrazioni di acqua interessassero il cassettonato ligneo settecentesco e il controsoffitto ottocentesco dipinto, deteriorando in maniera grave le decorazioni a tempera e rendendo inaccettabili le condizioni di conservazione dell'intera struttura.

La complessa successione di vicende storiche ricostruita sulla base di puntuali indagini visive, dal riscontro delle diverse fonti documentarie, testuali e iconografiche e dal continuo confronto tra gli esperti coinvolti, ha posto seri dubbi sulla opportunità o meno di operare una scelta che privilegiasse la conservazione dell'originario apparato decorativo o del suo completo rifacimento.

Il recupero dell'intera sala richiedeva un'analisi che, accertate storicamente la successione delle diverse fasi decorative e la sovrapposizione di strutture diversamente connotate dal punto di vista stilistico, orientasse in maniera serena e consapevole le scelte operative nella speranza di concepire un restauro che

rappresentasse davvero lo strumento per restituire, per quanto possibile, armonia e leggibilità all'apparato decorativo nella ricerca di un equilibrio tra fattori storici ed estetici. Tra le due ipotesi prese in considerazione è prevalsa quella di restituire piena visibilità al cassettonato settecentesco che a differenza di quanto accertato sui rifacimenti ottocenteschi, proprio per essere stato nascosto poco tempo dopo la sua esecuzione, presentava una rara freschezza nella struttura decorativa e nel complesso un'eccezionale condizione di conservazione.

Del resto gli estesi rimaneggiamenti della controsoffittatura ottocentesca, ormai involgarita dalle pesanti ridipinture e ridotta ad un improbabile ruolo di cornice decorativa di riquadri ormai svuotati di materia e significato per l'irrimediabile perdita dei dipinti che li avrebbero dovuti ospitare, avrebbe restituito un aspetto confuso e falsato all'intero ambiente. L'eliminazione di ogni rifacimento novecentesco, considerato del tutto privo di connotazioni estetiche, ha restituito alla vista la compresenza delle due fasi storiche che hanno maggiormente caratterizzato gli ambienti in un palinsesto decorativo dove elementi di chiaro gusto settecentesco dialogano con decorazioni di inizio Ottocento a testimonianza di una vicenda storica particolarmente articolata.

Le rare parti non rimaneggiate di fregio su carta e ancora apprezzabili nelle loro qualità estetico-formali, rimosse necessariamente dalla controsoffittatura alla quale erano ancorate, verranno restaurate a parte, riproposte su supporti autoportanti e presentate al pubblico con pannelli esplicativi utili a ripercorrerne le vicende conservative del complesso.

VALENTINA WHITE

Per saperne di più:

F. CARAFFA, *Monasticon Italiae*, I, Roma e Lazio, Cesena, 1981;

M. BEVILACQUA, *Mecenatismo architettonico del Cardinale Quarini: Lolli, De Marchis e Fuga a S. Alessio all'Aventino*, in "Palladio", 21 (1998), pp. 103-20.

O. MURATORE e M. RICHIELLO (a cura di), *La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino*, Roma, Sovrintendenza ai



L'ARTE DELLO STUCCO

*Nata in Persia
cinquemila anni fa,
fu diffusa dai Romani
in tutto il Mediterraneo.
Conservata nel Medio Evo,
celebrò i suoi fasti
nella Granada dei Nasridi.
Una gloria
del Rinascimento.
Vitruvio, Plinio,
Bernini, Borromini:
teorici ed architetti
hanno segnato un gusto
plurimillenario.
I segreti dell'allustratura
di Giacomo Serpotta.
Il restauro
tra vecchie tecniche
e nuovi additivi
di resine e colle.
Il tempo-vita
nel mantenimento
della patina.*

Le enciclopedie d'arte definiscono lo stucco come un impasto d'ingredienti (calce, gesso, polvere di marmo, sabbia lavata, caseina, pozzolana, calcite) mescolati in varie proporzioni con acqua. Usato dai tempi più antichi per ricoprire omogeneamente e lisciare superfici architettoniche, o per modellare e rifinire opere plastiche, prima dell'industrializzazione e del prefabbricato veniva steso a strati successivi e modellato con le dita, attrezzi manuali e stampini. Prima o dopo l'essiccazione, era frequente anche la pittura.

Le fonti fanno risalire le sue origini a più di cinquemila anni fa, nelle province orientali della Persia. Testimonianze dell'uso dello stucco, in sostituzione della diffusa terracotta e, come calcina, per legare i mattoni delle volte, si ritrovano tra le popolazioni elamite del Mezzogiorno iranico; altre figurano nella civiltà cretese: ne è esempio il Palazzo di Cnosso. Gli Etruschi lo utilizzarono come intonaco su cui eseguire pitture murali o per composizioni plastiche, come si vede nella Tomba degli Stucchi di Cerveteri. La realizzazione di rilievi si radica nell'antico Egitto e dal IV sec. a.C. si diffonde in Grecia per la decorazione di case e monumenti funerari. Nell'architettura domestica di Delo sono presenti decorazioni parietali in stucco a imitazione delle murature in conci; motivi particolarmente raffinati caratterizzeranno la produzione alessandrina.

Ad eccellere, per la capacità di unificare le tecniche dell'area mediterranea, furono i Romani. La tradizione architettonica romana rielaborò ricette e segreti, creando prodotti di qualità, ancora visibili e apprezzabili. A partire dal primo secolo a. C. la diffusione degli stucchi è crescente: nelle città campane, a Roma, nel Lazio, le testimonianze di decorazioni in rilievo su pareti e volte sono notevoli. Esempi interessanti sono offerti dalla "Domus Aurea", nella Casa di Tiberio, sul Palatino e, soprattutto, a Pompei, dove le decorazioni si ispirano e completano la pittura, ricche di motivi a grottesche, figurine mitologiche intrecciate a apparati decorativi; cornici o motivi annessi a pitture murali si diffondono nelle province occidentali. Nasce la figura dei *tectores*, artigiani itineranti che recano con sé i loro *modani* per le cornici e gli stampi. Andrea Agnello, vissuto nella prima metà del IX secolo d.C., nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, parla ancora di *magistri coementarii* (*magistri*, perché *capimastri* nell'operare, *coementarii*, perché operavano con schegge e polvere di marmo). I tempi corruschi del Medioevo scemano,

Nella pagina accanto:

GIACOMO SERPOTTA, SANTIAGO BAMBINO - Particolare de "L'Ospitalità", Palermo, Oratorio di San Lorenzo, 1699.

ma non cancellano, le decorazioni a stucco. Sono di tradizione romana, mediate da Ravenna e da Costantinopoli, imitano pietra e marmo negli interni dei principali edifici religiosi.

La lunga gittata temporale delle tecniche, connessa alla formazione tradizionale e alla circolazione delle manovalanze, portò anche gli Arabi ad utilizzare questo impasto, che sollevarono, nell'Occidente iberico, a livelli di virtuosismo estenuato, ma senza eguali. Guardiamo al Generalife e all'Alhambra di Granada dove cascate di decorazioni celebrano gli emiri Nasridi moltiplicando, grazie allo sbiancamento della calce, l'incanto delle fontane.

L'arte dello stucco trionfa nel Rinascimento, diffondendosi dall'Italia in tutta Europa. Era preferito lo stucco bianco, alternato ad affreschi, a correre per baldacchini, edicole, finestre. Ne furono maestri, per inventiva e versatilità tecnica, Raffaello Sanzio e Giulio Romano, tra l'altro progettisti d'interni in sontuosi palazzi. Il capolavoro è dato, per tutti, dalle Logge Vaticane dell'Urbinato.

Oltalpe, la figura preminente è Francesco Primaticcio che lasciò splendidi rilievi nel castello di Fontainebleau (1533-1565).

Lo stucco raggiunge il suo apice tra il XVII e il XVIII secolo. I palazzi barocchi e rococò come le chiese - mirabili in Baviera e in Austria - furono decorati con stucchi policromi di raffinata fattura. Ne sono esempio gli interni della reggia di Versailles, l'Hôtel de Soubise (1732) a Parigi, le decorazioni del castello di Sans Souci, dei palazzi di Würzburg. Ludwig II di Baviera se ne innamora, ancora nella seconda metà dell'Ottocento, per recitarci sotto, negli incanti dei nuovi castelli di Nymphenburg e Neuchwanstein, il gioco della decadente sovranità wagneriana.

L'Italia barocca conduce, maestra di stile, effervescente di tecnica. Gli stucchi di Gian Lorenzo Bernini (Scala Regia in Vaticano, Sant'Andrea al Quirinale) e di Francesco Borromini (interni di San Giovanni in Laterano) restano insuperati. L'italiano Santino Bussi è chiamato a Vienna per gli stucchi dello scalone (1705) del palazzo d'inverno dei principi di Liechtenstein, mentre i fratelli Giovanni e Baldassarre Hagenmüller ne ripropongono la lezione negli stucchi della

Galleria dei Marmi di palazzo Schwarzenberg (1728).

Sofferamoci un momento sull'esperienza dei palermitani Serpotta, che compongono una dinastia di stuccatori durata due secoli, la maggiore d'Europa. Si parte dal rissoso Gaspare - genero dello scultore carrarese Nicolò Travaglia e autore dell'Immacolata del Senato - che lavora sotto Bernini a Sant'Agnese in Agone prima di finire, forzato, sulle galere (1668), dove sarebbe morto due anni dopo (1670). Si era senz'altro portato dietro, come usava nel mondo artigiano, il figlio Giacomo (1656-1732), nove anni nel 1665, ragazzino di bottega: quel Giacomo che sarebbe risultato, sviluppando i modelli romani, il massimo artista dello stucco in Europa. Questi, nel 1679, riconosce figlio naturale Procopio, morto nel 1756, da cui nasce Giovanni Maria, attivo tra il 1740 e il 1760.

Giacomo Serpotta maneggia la tecnica di esecuzione dello stucco - il suo è di calce e polvere di marmo, cui aggiunge anche gesso - modulandolo in fughe di colonne tortili, ghirlande di gigli e di rose, trabeazioni curvilinee, frontoni ricurvi, putti, angiolini, conchiglie, mensole, statue. Ha ragione Garstang quando racconta come Giacomo il mestiere l'imparasse in Sicilia, erede del linguaggio cinquecentesco di Antonello Gagini, che aveva sposato la figurazione fiorentina del tardo Quattrocento alla tradizione lombarda introdotta a Palermo dal padre Domenico.

Ma Giacomo Serpotta, stuccatore maestro, apre, anche tramite la frequentazione con la pittura di Guido Reni, l'insularismo delle arti figurative palermitane a più vasti orizzonti. Gli studi di Vitaliano Tiberia sulla patinatura grassa e trasparente, una sorta di "arcivernice" che Bernini spalma sulle sue statue per catturare un sembiante di vita, aprono una pista per spiegare l'origine dell'"allustratura", la fondamentale innovazione di Serpotta all'espressione scultorea in stucco. Scartata la doratura dei colleghi, le sue figure si stagliano bianche, ma vive, sotto lo strato finale di grassello e polvere di marmo steso sullo stucco umido a rendere ai suoi lavori una lucentezza come di porcellana. Serpotta, autore della decorazione di splendidi oratori a Palermo (Santissimo Rosario in Santa Zita, San Lorenzo, San Domenico, Santa Caterina all'Olivella, Sant'Agostino), conclude la sua opera svolta in trenta



VIENNA, PALAZZO SCHWARZENBERG - Le decorazioni a stucco da esterno (1728) inseguono quelle di pietra, in puro stile barocco.

chiese e un paio di palazzi (Gravina, Villafranca), di cui sopravvive meno di un terzo, con i due grandi stemmi Alliata-Di Giovanni in facciata del palazzo palermitano ai Bologni, tra le rare committenze civili. Il figlio Procopio, imitatore di suprema eleganza del padre, si risolve in interprete raffinato del romaneggiante linguaggio decorativo di Giacomo Amato e Antonio Grano. L'architetto tradizionale, che era stato anche scultore e scalpellino, stuccatore sommo nel nostro caso, va cedendo all'architetto *puro* che progetta, dirige, ma non esegue direttamente.

Ma andiamo avanti. Particolare, per fantasia e grazia raffinata, risulterà la produzione lombarda in stuc-

co, sui disegni di G. Albertolli. In Inghilterra, l'architetto Robert Adam piega quest'arte alla sua originale interpretazione del neoclassico, a coniugare suggestioni palladiane e riprese archeologiche. A cavallo tra XIX e XX secolo si ha un rilancio con il movimento artistico dell'*Art Nouveau*, che, enunciando l'inconciabilità dell'arte con la produzione industriale, ripropone la produzione artigianale con l'intento di rinnovare le arti applicate, tra cui lo stucco, come decorazione e finitura, interna ed esterna. Lo stucco è adatto ad assecondare il gusto floreale e la predilezione per la linea curva che caratterizza lo stile.

La composizione degli impasti varia nel tempo:





ARPINO, PALAZZO CENTELLES - Cornicione a stucco decorato a foglie e imprese araldiche restaurato nel 2002-2003. La parte più antica della decorazione è del 1458.

Vitruvio sconsiglia di utilizzare il gesso “in hisque minime gypsum debet admisceri”, mentre Plinio afferma che il gesso è utile soprattutto per il confezionamento delle cornici “usus gypsi in albariis, sigillis aedificiorum et coroniis gratissimus”. In Egitto il gesso veniva usato in tutti i tipi di malta, mentre l’uso della calce nella preparazione dello stucco si diffonde in età ellenistico-romana. In Mesopotamia le cornici policrome del I secolo d.C. sono di gesso; in Asia Centrale, Iran e India gli stucchi rinvenuti sono composti da calcare polverizzato amalgamato con olii, colla ed altro.

Lo studio moderno della composizione degli stucchi risale al Rinascimento: il Vasari racconta di Giovanni da Udine che, esperto stuccatore, ricercava la forza e la bellezza delle opere degli antichi. Giovanni approda ad un amalgama di calce di travertino e polvere di marmo, avviando la tradizione dei *marmorini*. L’impasto – pur additivato – è ancora modo presente sul mercato.

La ricca produzione, che impronta il XVII e il XVIII secolo, si basa sulla cottura di rocce calcaree: le analisi di laboratorio effettuate su diversi campioni mostrano l’impiego prevalente di calci magnesiache, mentre il gesso - prima del XIX secolo - è usato poco, misto a calce. Arrivando all’inizio del ‘900, Papari rileva che gli stucchi romani sono composti di calce, calcite spatica e paretonio (ovvero con bianco San Giovanni e, più tardi con bianco *Meudon-craie*), mentre la Wadsworth vuole che il paretonio potesse essere sostituito dalla creta Selinusia mescolata al latte e la Schiavi, alla calce, aggiunge la cera punica.

L’elemento che maggiormente caratterizza gli impasti per decorazioni plastiche è la ricerca di additivi e procedimenti in grado di accelerare la presa e, nello stesso tempo, ritardare l’indurimento dei composti. Influenzando su tali processi si voleva ottenere malte modellabili a lungo, ma che facessero presa con una velocità sufficiente per non cadere o deformarsi, una volta poste in opera, sotto il loro stesso peso.

Il senese Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) nel suo *Trattato di architettura* aveva parlato di un composto a base di gesso cotto, calce di marmo (o polvere dello stesso), polvere di pomice e zolfo, da stem-

perare in un decotto di bucce di olmo, fieno e cime di malva, infusione che - presumibilmente per il suo abbondante contenuto di amido, tannino e zucchero, e quindi per il suo potere irrigidente e astringente - avrebbe incrementato la lavorabilità dell'impasto sia nella fase di indurimento sia una volta asciutto.

Sempre allo scopo di ritardare il tempo di presa e rendere il composto più adesivo e resistente, venivano suggeriti impasti a base di gesso cotto e colle animali. Nei composti a base di solfato di calcio emidrato l'uso di leganti proteici ha la funzione di renderlo malleabile più a lungo e aumentare la durezza del prodotto finale. Francesco Grisellini, a questo scopo, raccomandava di unire al gesso acqua calda contenente colla di Fian-dra e colla di pesce (o colla arabica).

Un altro concetto spesso ribadito dalle fonti è la difficoltà di conservazione dei manufatti contenenti gesso per la loro scarsa resistenza all'umidità, che si cercava di aumentare con l'aggiunta nell'impasto di polvere di mattone pesto o pozzolana e con applicazioni, sul manufatto ormai asciutto, di latte di calce, latte vaccino, caseinato di calcio, oli e acqua di colla, tutte sostanze in grado di collegare più tenacemente i cristalli del solfato di calcio.

Il mondo degli stucchi rimane in parte inesplorato, come dimostrano le continue sorprese riservate dai cantieri di restauro. Appare davvero opportuno incentivare e motivare nuove ricerche sotto il profilo fisico-chimico, accompagnate e supportate dall'indagine storico-archivistica. Perciò, accogliendo la definizione di Frizot, con il termine stucco preferirei indicare: "Un rilievo modellato a mano o secondo stampi, realizzato con un materiale plastico, eventualmente colorato, che indurisce all'aria". Il termine va esteso all'uso comune che lo identifica con un impasto, generalmente bianco, fine, adatto ad essere lavorato nei minimi dettagli, lasciando le superfici lisce e prive di granulosità. Un impasto utilizzato per produrre stucchi, ma anche per altri lavori (stuccatura di una crepa, di un buco, ecc.), indipendentemente dalla sua composizione che va specificata a seconda del caso (stucco a base di calce, a base di gesso, di craie, ecc.). Ripetiamo che le proporzioni e i materiali impiegati variano a seconda degli specifici utilizzi diretti ad uniformare o preparare

superfici di varia natura ad una successiva finitura decorativa. Decorazioni dirette, localizzazione (interno, esterno, aggressivo, umido), natura del supporto, decorazioni lineari o composite, necessità di particolari effetti estetici e durezza: ecco il mondo dello stucco. In definitiva, gli stucchi sono mediamente composti da uno o più leganti che aggregano quantità variabili di cariche solide, amalgamate con veicoli liquidi di varia natura e modificate da additivi che conferiscono caratteristiche specifiche. Quindi è complicato classificarli se non secondo la categoria del legante; la categoria del supporto; lo scopo d'uso. Si può così ridurli ai principali tipi di impasto, derivanti dai due principali tipi di leganti (con innumerevoli varianti): impasto a base di gesso, impasto a base di calce.

Le produzioni tradizionali sono indispensabili per il restauro corretto dei monumenti. Il gesso, detto anche *scagliola* nella sua qualità più selezionata, è derivato dalla selenite, roccia estratta in cave ricche di solfato di calcio: viene ottenuto attraverso un processo di cottura, a temperatura variabile, durante il quale il minerale, una volta disidratato, si polverizza. Di colore bianco, se aggiunto all'acqua, si trasforma in una massa compatta grazie al processo di reidratazione, che lo rende adattabile ai calchi. Terminata quindi la fase di "tiratura", ovvero asciugamento, i prodotti in gesso possono essere utilizzati per la decorazione d'interni, sia in ambienti classici che moderni.

La calce si ottiene mediante una fase di cottura di pietre calcaree che divengono ossido di calce o calce viva e una fase di spegnimento con acqua. Si ottiene così la calce spenta, cioè l'idrossido di calcio (o calcina o grassello di calce), la cui qualità è verificata dall'assenza di grumi e dalla collosità. Il processo di asciugatura del grassello è detto di carbonatazione, poiché il contatto con l'anidride carbonica presente nell'aria dà luogo alla trasformazione dell'idrossido di calcio in carbonato di calcio, cioè una pietra carbonatica come, ad esempio, la pietra d'Istria.

Oggi, nel linguaggio comune, con il termine stucco ci si riferisce indistintamente sia allo stucco a base di calce sia a quello a base di gesso, ma le due forme che ne scaturiscono sono tra loro assai differenti negli aspetti tecnici ed estetici. Lo stucco a calce veniva

lavorato in “opera” prima che indurisse ed ha maggiori resistenze e proprietà idrauliche; quello a base di gesso si presta a lavorazioni molto rapide (perché una volta indurito diventa inutilizzabile), a lavorazioni a banco o a stampi e risulta più adatto al processo di industrializzazione dei nostri giorni.

Non esiste una ricetta precisa per i restauri, traducibile in termini operativi efficaci: è l’esperienza, è il “mestiere” che fa la differenza. Si tratta, il più delle volte, di una rassegna di materiali difficilmente riconducibili alle pratiche quotidiane del cantiere. Gli stuccatori di ieri si tramandavano di generazione in generazione, con la pratica, la sapienza del fare. Un artigiano stuccatore sapeva quali materie prime impiegare a seconda della superficie da trattare, della particolarità del supporto e del tipo di lavoro da eseguire. Il mondo di ieri non aveva l’ansia del tempo di quello di oggi e il protrarsi dei lavori era pur sempre un modo di scampare il lunario, visto che capomastro e operai mangiavano in cantiere a spese del committente.

Oggi, in un panorama dominato dalla fretta e dal risparmio, la pratica del restauro rigurgita d’interventi impropri in cui intonaci di malta e gesso sono stati applicati a superfici esterne con la conseguenza di un rapido ammaloramento. Il pubblico ha dato il peggiore esempio proprio a Roma, nel restauro della facciata di Palazzo Chigi, come in quello di Palazzo Wedekind (proprietà Inps), che si sono dovuti rifare due-tre volte a cavallo del Duemila.

Per il risarcimento delle decorazioni esterne in generale sono sconsigliati gli impasti a base di gesso, che vengono sostituiti da quelli a base di calce e sabbia, di cui s’incrementa l’idraulicità con ingredienti particolari, come ad esempio il coccio pesto. Lo stucco, più versatile del rivestimento lapideo, si presta alla realizzazione di decorazioni che mimetizzino le discontinuità dei profili e le irregolarità dei prospetti di palazzi, frutto di accorpamenti e rifusioni di edifici preesistenti. In molti casi la decorazione a stucco, associata a quella pittorica, al rivestimento lapideo o alle incrostazioni polimeriche, concorre alla creazione di soluzioni illusionistiche di particolare suggestione.

Gli utilizzi e le caratteristiche tecniche più interes-

santi per le dimore storiche, consentite dalla capacità “plastica” dei vari impasti, risultano: gl’intonaci comuni, quelli con polvere di marmo, a finto marmo, decorazioni plastiche sempre in stucco.

Intonaci comuni: coprono gli edifici come protezione e anche come sembianza, proprio come un vestito (tonaca); oltre a proteggere le murature dalle infiltrazioni d’acqua, l’intonaco fa “figurare” l’edificio, a prescindere dai materiali realmente impiegati. Risulta una stratificazione presente sulle superfici che, data la loro natura irregolare, si realizza con la stesura di uno o più impasti composti da un legante e vari tipi di inerti. Per la finitura degl’intonaci con malte a base di gesso e/o calce e inerti si utilizzavano sostanzialmente gli stessi impasti necessari per le decorazioni plastiche: la differenza non era negl’ingredienti, ma nella maggiore o minore liquidità del composto.

Intonaci con polvere di marmo: la polvere di marmo, costituita prevalentemente da carbonato di calce, svolge negl’intonaci realizzati con malta di calce due funzioni: rallentare la carbonatazione (e di conseguenza i tempi di presa ed indurimento dell’impasto, migliorandone la stabilità) e aumentare la naturale plasticità dell’impasto. L’impasto, attesta Vitruvio, veniva usato in spesse e multiple stratificazioni per ottenere una superficie liscia, compatta e piana. Talvolta i primi strati erano costituiti da calce e coccio pesto che, essendo poroso, assorbe una maggiore quantità di sali solubili nelle murature umide. Vitruvio consigliava a completamento della superficie muraria la stesura di tre strati di malta contenente calce e polvere di marmo, per ottenere lo stucco o *marmorino* a regola d’arte di cui si è cominciato a dire: resistente alle intemperie e al passare del tempo è arrivato intatto fino ai giorni nostri. Leon Battista Alberti descrive la malta con polvere di marmo come un ultimo strato che doveva essere battuto e liscio con la fino a farsi “*lustro come specchio*”. Descrive una finitura colorata a cera e una a sapone (*intonaco marmorato* o *intonaco a stucco lucido*). La prima di queste finiture veniva applicata ad intonaco asciutto e fatta penetrare nella superficie da trattare con l’aiuto del calore dei bracieri, poi strofinata, levigata e lucidata accuratamente. La seconda era più semplice e prevedeva la

lisciatura dell'ultimo strato irrorandolo con il sapone bianco sciolto in acqua tiepida.

Gli effetti derivanti dai due tipi di finiture era diversi. La prima esaltava la saturazione cromatica catalizzando le colorazioni più intense, mentre la seconda induceva un bianco particolarmente adatto ad ampie pareti chiare. L'impasto che costituiva la finitura era ottenuto mediante grande impiego di manodopera e, anche per necessità, con il riciclo degli scarti della pietra e dei marmi a base calcarea che venivano macinati (per costituire l'inerte) oppure cotti nei forni e poi spenti con acqua (per costituire il legante): miscelando insieme con specifiche proporzioni inerte (polvere di marmo) e legante (calce spenta) si preparava l'impasto dello stucco. Nel Medioevo l'intonaco con polvere di marmo fu utilizzato soprattutto per le stesure di base da dipingere poi ad affresco. Il Rinascimento riscopre il *marmorino* classico come sinonimo di stucco, trattato in modo da imitare la consistenza e la brillantezza di superfici in marmo. Per la sua resistenza all'umidità, questa elegante finitura caratterizzò molta dell'architettura veneziana, impreziosi i prospetti del Canal Grande, esaltò le mirabili opere architettoniche di Sansovino e del Palladio.

Il grande cambiamento dell'Ottocento, dovuto all'incremento dei costi della manodopera e alle laboriose lavorazioni a calce, rese i manufatti artigianali a base di calce sempre più rari e via via sostituiti dai *marmorini* costituiti da gesso e colla.

Intonaci a finto marmo: la tecnica dei rivestimenti a imitazione del marmo con la colorazione dello stucco mediante pigmenti. La colorazione poteva avvenire nell'impasto oppure con l'applicazione dei colori sulla superficie già realizzata. Negli'intonaci a finto marmo colorati in pasta l'applicazione dello stucco poteva avvenire in due modi. Secondo le indicazioni del Rondelet, i colori preparati si scioglievano nell'acqua e con questa si impastava il gesso fresco, quindi si prendeva un poco d'impasto di ciascun colore, maggiore quantità del colore dominante prescelto, e si applicava il tutto sulla superficie da intonacare a "finto marmo". Per il Breyman, invece, si doveva stendere prima uno strato di malta piuttosto grezzo, ottenuto impastando gesso, sabbia fine e acqua di colla, poi, a

fondo asciutto, si univano gli impasti colorati e se ne tagliavano dei pezzi, applicati con cazzuola e spatole sullo strato di fondo, per passare alla finitura a secco, ovvero attraverso lo sfregamento con pietre e polveri di consistenza diversa.

Intonaci a finto marmo colorati in superficie: venivano realizzati con pigmenti da affresco sciolti nell'acqua di calce, oppure con colori a olio. Questa tecnica prevedeva la preparazione della superficie muraria mediante l'applicazione di due strati di malta, composta di gesso "vivo" e colla animale molto densa, una successiva scartavetratura e la copertura finale con uno strato di colla liquida sulla quale, a più riprese, si stendevano boiaccia e colori a olio misti con essenza di trementina.

Le decorazioni plastiche in stucco potevano essere eseguite in opera o fuori opera, oppure avvalersi di entrambe le tecniche contemporaneamente.

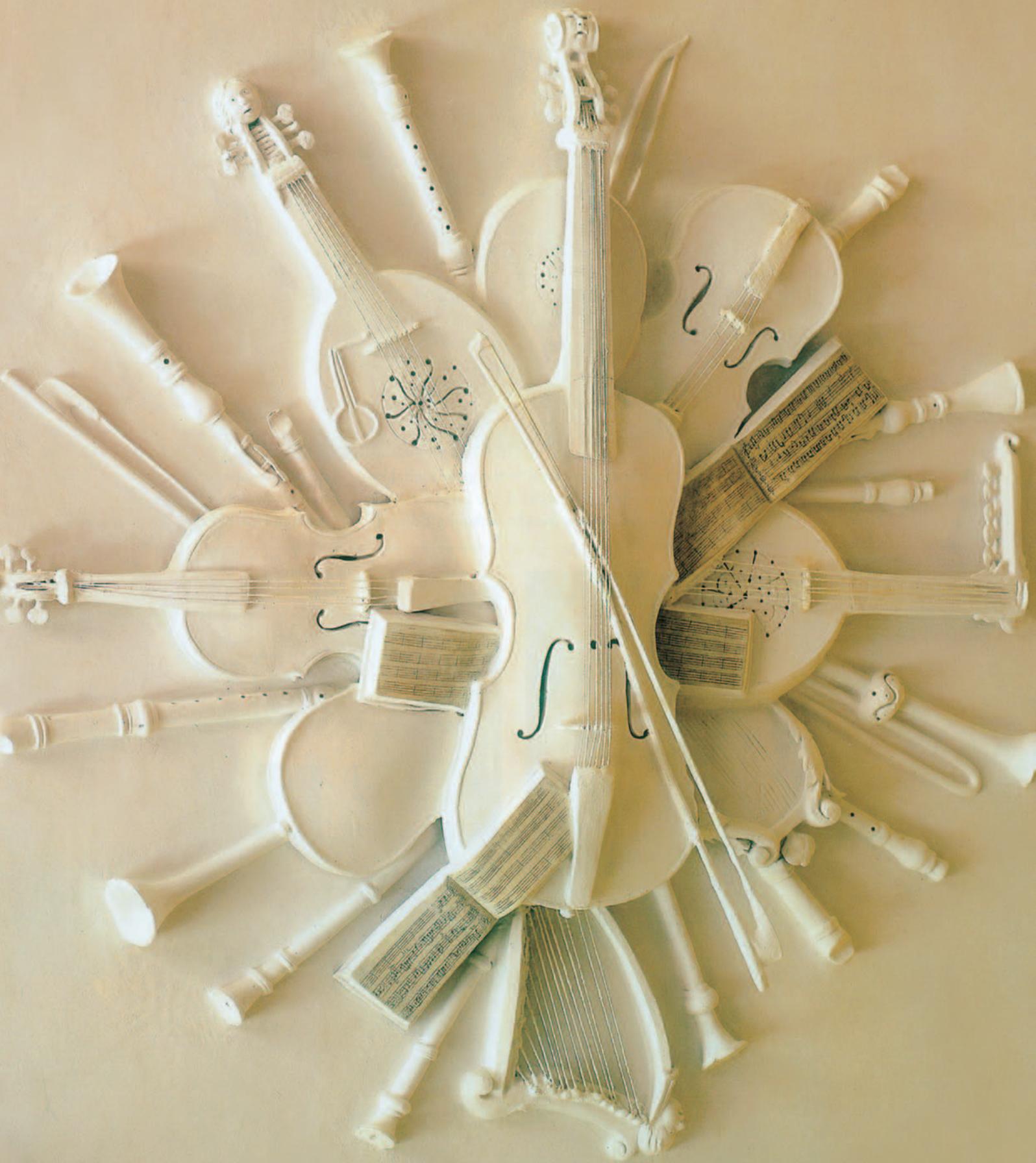
LO STUCCO IN OPERA

Lo stucco realizzato in opera era il risultato di operazioni di modellazione dell'impasto fresco eseguite direttamente sul manufatto. Vista la particolare consistenza degli'impasti per decorazioni plastiche, duttili ma dalla presa non istantanea, durante la loro applicazione poteva accadere che si deformassero o aderissero imperfettamente al supporto su cui dovevano essere applicati. Per spessori ridotti era sufficiente la semplice aggiunta di cariche organiche costituite da fibre vegetali (generalmente paglia triturrata) o animali (peli o crine), oppure leganti proteici come colle di pesce o ritagli di pelle. Gli elementi modanati, o le cornici, continuavano ad essere modellati in più strati: quelli inferiori costituiti da calce e sabbia, quelli superficiali da malta grassa e marmo macinato. Le cornici in rilievo potevano essere realizzate soltanto nello strato esterno, oppure, se avevano molto aggetto, venivano abbozzate anche nei sottostanti livelli di malta. Per ottenere i singoli motivi decorativi si utilizzavano piccole matrici a forma allungata, che portavano, in negativo, uno o più soggetti giustapposti e che venivano premute sulla pasta ancora umida. L'esame comparativo di cornici rinvenute in aree anche molto lontane fra loro ha dimostrato l'identità di molti motivi e la cir-

FOTO DI MELO MINNELLA



L'ARTE DELLO STUCCO - Palermo, stucchi della facciata di palazzo Sperlinga visti da palazzo Pietratagliata. L'edificio fondato dai duchi Oneto, genovesi, è ora oggetto di una campagna di restauri.



colazione dei “tectores”.

Per realizzare rilievi molto aggettanti come capitelli, festoni e modanature, si rendeva necessaria la messa in opera di armature di sostegno. Bisognava predisporre sul supporto murario delle strutture in aggetto, realizzate con mattoni, o con altri materiali, che seguissero l'andamento del rilievo, consentendo di diminuire la malta necessaria e quindi lo spessore dello stucco. Quando le decorazioni in stucco erano formalmente più complesse, come nel caso di capitelli, trofei o figure modellate ad altorilievo, si fissavano alla parete chiodi e grappe più o meno grandi, in proporzione a quanto le decorazioni dovevano sporgere dal supporto murario, e tra questi si muravano dei piccoli pezzi di mattone o tufo. Per decorazioni meno stereotipate o per vere e proprie scene figurate si ricorreva, invece, al modellamento a mano con spatole.

STUCCO FUORI OPERA

Lo stucco realizzato fuori opera era necessario quando non si usassero le sagome sopradescritte. Le decorazioni venivano allora modellate sul bancone in lunghi pezzi continui e applicate alla parete con una malta uguale a quella di cui erano composte. Lo stucco fuori opera poteva essere realizzato anche con stampi che riproducevano la decorazione in negativo. Questi stampi potevano essere di gesso, legno, terracotta.

IN OPERA CON STAMPI

A metà tra la realizzazione in opera e quella fuori opera si colloca la tecnica delle decorazioni plastiche eseguite in opera con stampi. Si prevedeva la realizzazione delle decorazioni avvalendosi di grandi forme in terracotta. Il Vasari ricorda che questa tecnica fu adottata dal Bramante nella realizzazione delle decorazioni della basilica di San Pietro a Roma. In queste forme, assicurate alle impalcature tramite armature in legno, veniva colata malta di calce. Le decorazioni erano realizzate contemporaneamente al manufatto, ed in particolare alle volte, ma non richiedevano la modellazio-

ne manuale di ogni singolo pezzo. Una volta asciutte, venivano rifinite a secco mediante l'uso di raschiatoi, pezze di lino e pietra pomice. Oltre alla semplice finitura atta a conferire allo stucco un aspetto liscio e molto uniforme, si consigliava di rifinire le decorazioni, quando erano quasi completamente asciutte, levigandole in alcune parti più che in altre, per creare zone con una diversa capacità di riflessione della luce e, quindi, un'appariscente, diversa tonalità di bianco.

Le decorazioni a stucco potevano essere colorate e dorate: Vasari descrive le grottesche come decorazioni in parte dipinte e in parte a rilievo, colorate sia al momento dell'impasto, sia dopo il loro indurimento, con colori ad acquerello o ad affresco. Per la doratura si utilizzavano sottili lamine di oro battuto. La superficie veniva preparata con la stesura del bolo, che poteva essere rosso, giallo o verde a seconda del risultato che si voleva ottenere, e quindi ricoperta con foglie d'oro.

Gli stucchi sono componenti fondamentali dell'architettura di ogni tempo, qualunque sia la loro valenza di espressione artistica, ovvero di fare artigianale. Ricordiamo che i maestri decoratori italiani avevano fama internazionale. Oggi, come ieri, il decoro in stucco rappresenta un arricchimento a cui il post-moderno, dopo la linearità lecorbuseriana, ricomincia a guardare con interesse, anche se si è passati ad una produzione semi-industriale che unisce *revival* e *design*. La rarefazione delle maestranze specializzate, la preferenza per lavorazioni rapide con tempi di asciugatura ridotti, l'inquinamento atmosferico che accelera il degrado rendono però difficile un utilizzo pieno nelle nuove costruzioni.

Per il restauro degli stucchi antichi, di cui si è persa gran parte degli esterni, si deve cominciare dalla diffusione della pratica della manutenzione ordinaria, essendo di danno procedere soltanto, come perlopiù avviene, con la straordinaria, sull'onda della somma urgenza.

Le moderne tecnologie consentono una meno costosa riproduzione dei modelli nei laboratori artigianali. Grazie a processi di produzione e materiali innovativi, si possono reintegrare cornici e stucchi di alta qualità, realizzati con miscele in grado di diminuirne

L'ARTE DELLO STUCCO - DEVON, GREAT TORRINGTON (1701)

Il soffitto, restaurato, della sala da musica, che ispira le destrutturazioni plastiche di Arman.

notevolmente gli effetti disgreganti e di garantire maggiore compattezza e resistenza. Appare tuttavia necessario guardarsi, in tema di restauro, dalla commistione con i prodotti offerti dal mercato industriale per il nuovo. Il “settore del restauro” deve sempre tornare, almeno dove possibile, alla *lectio antiquior* dove la durata nel tempo dei materiali è dimostrata dalla storia e non ha confronti temporali con quelli di nuova generazione. Positivamente si rileva un’inversione di tendenza nell’operare, sia nell’uso di materiali naturali senza prodotti chimici, sia con tecniche consolidate dalla tradizione.

Indubbiamente un buon restauro non deve volgere le spalle all’innovazione tecnologica, ma tenere presente una sua prudente applicazione. Per esempio, la reintegrazione mediante modelli di parti mancanti potrà farsi, invece che con i laboriosi calchi di creta o terracotta di ieri, mediante moderni impasti di silicone di speciale adattabilità, tipo quelli dei lavori odontoiatrici. Il procedimento resta lo stesso, cambia il mezzo. Le vecchie barrette di ferro per le connessioni, con forti problemi di ossidazione negli esterni soprattutto per le acque reflue, sono oramai sostituite da barre di vetroresina, da fibre di carbonio, da fibre aramidiche, utili anche per i cassettonati. Vengono proposte peraltro, a sostituire la calce tradizionale, moderne e diffusissime colle prodotte per il restauro, largamente adoperate come legante primario per impasti sabbiosi finalizzati al risarcimento di parti mancanti delle stucature. Bisogna però avvertire che debbono invece trovare sul campo, caso per caso, protocolli d’impiego meglio sperimentati ed adattati, per evitare che l’eccessiva collosità determini successivi problemi d’ingiallimento, *crepattatura*, eccessiva lucidità dell’impasto (che all’esposizione solare vira al viola o al giallo). La calce, eccessivamente sbiancante, richiede d’altra parte lunghe prove per l’uniformazione cromatica che moltiplicano i costi.

La figura dello *stuccatore* nell’edilizia dell’ultimo ventennio è decaduta fino a scomparire ed è stata sostituita, per il nuovo, con l’applicatore di stucchi già pronti e, per i restauri, dall’esperto specializzato (ditta, restauratore), che ricerca e si serve dei prodotti tradizionali, applicando la conoscenza delle caratteristiche

dei materiali e il tipo di lavorazione opportuna, da determinare solo dopo un’approfondita indagine del monumento oggetto dell’intervento.

In passato, a causa della scarsa considerazione artistica che veniva loro attribuita, gl’interventi sugli stucchi si limitavano ad una semplice spolveratura della superficie a ad una stesura di tinta bianca al fine di rinvigorirne il colore. Queste operazioni hanno favorito nel tempo l’appiattimento dei rilievi, a causa del riempimento delle cavità, dando luogo a masse informi e prive del movimento scultoreo voluto dall’artista.

Un corretto intervento di restauro degli stucchi va individuato tra le metodologie del restauro delle pitture murali. È utile sottolineare che, a prescindere dal valore artistico attribuito nel tempo ad un manufatto, all’interno di uno stesso contesto architettonico non si deve intervenire in maniera differenziata: l’intervento di restauro conservativo deve mirare a recuperare l’intero contesto artistico in un’unica armonia.

Di conseguenza, l’approccio iniziale resta l’indagine necessaria alla conoscenza e all’individuazione dei criteri operativi: la mappatura delle superfici a seconda del tipo di degrado; l’indagine stratigrafica per l’individuazione del colore originario; le analisi biologiche per l’identificazione di microrganismi infestanti; la ricerca bibliografica e archivistica per le informazioni storiche e artistiche sul manufatto; le prove di pulitura per la scelta operativa più opportuna.

L’intervento continua con operazioni preliminari che interessano la pulitura, attraverso la rimozione di depositi superficiali incoerenti e parzialmente aderenti a secco e con acqua, seguiti dal ristabilimento parziale dell’adesione e della coesione della pellicola pittorica o della doratura con idoneo adesivo. Si tratta di: discialbi, pulitura, pulitura con applicazione d’impacchi e con bisturi, consolidamenti da polverizzazione, consolidamenti con perni e staffe, consolidamento dei vuoti, reintegrazione plastica e reintegrazione cromatica.

Come per le altre tecniche, anche qui è d’obbligo il rispetto della materia costituente l’opera e il mantenimento della sua “patina”, cioè del tempo-vita che la caratterizza e che frettolosi interventi hanno in troppi casi rimosso come “sporczia” non solo dagli stucchi,



VIENNA, PALAZZO D'INVERNO LIECHTENSTEIN - Lo scalone del 1705 con gli stucchi di Santino Bussi e le statue di Giovanni Giuliani, secondo un gusto barocco importato dall'Italia. Chiamato "la mutua degli artisti" per le ingenti spese di manutenzione, il palazzo fu restaurato dal principe Hans Adam di Liechtenstein nel 1976.

ma persino dalle statue marmoree del Bernini conservate nelle gallerie pubbliche.

L'integrazione delle mancanze, dalla semplice stuccatura delle fessure fino alla ricostruzione di parti significative degli ornati o delle figure, costituisce una fase particolarmente delicata, che implica difficoltà di realizzazione e incertezze negli esiti formali e nella durata degli interventi, legata alla compatibilità tra i materiali, alle competenze e alla sensibilità degli operatori, nonché alle ragioni che governano le scelte operative dal momento iniziale alle protezioni finali.

I problemi connessi al restauro degli stucchi toccano aspetti diversi, alcuni di natura teorico-metodologica, i più di natura tecnico-pratica.

Le decorazioni a stucco non si risolvono in pura decorazione, ma fanno, a pieno titolo, parte del discorso architettonico.

Per saperne di più:

- F. MELI, *Giacomo Serpotta. Vita e opere*, Palermo, 1934;
 F. KIMBAL, *The creation of the Rococo decorative style*, Filadelfia, 1943;
 G. C. ARGAN, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, in "Il Velcro", 1/9 (1957), pp. 29-33;
 G. CARANDENTE, *Giacomo Serpotta*, Torino, 1967;
 M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Bernini*, Roma, 1967;
 R. WITTKOWER, *Art and architecture in Italy, 1600-1750*, Londra, 1973;
 A. BLUNT, *Some use and misuses of the terms baroque and Rococo as applied to Architecture*, Londra, 1972;
 G. BELLAFFIORE, *Dall'Islam alla maniera*, Palermo, 1975;
 A. BLUNT, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, Londra, 1975;
 M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero barocco*, I-II, ROMA, 1977-1978;
 E. GUIDONI, A. MARINO, *Storia dell'urbanistica: il Seicento*, Bari, 1979;
 D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo, 1990.
 T. TURCO, *Il gesso*, Milano, 1996.

LA REGGIA DI JAIPUR

ASCANIA BALDASSERONI
DI SPADAFORA

Molti palazzi dei maharajàh furono costruiti tra il 1860 e il 1930 nello stile eclettico del Rinascimento Orientale. Un patrimonio consistente: le famiglie reali indiane governavano seicento Stati, di cui 119 maggiori. I discendenti abitano sempre i palazzi, ma seduce il riuso alberghiero. Mahal Gayatri Devi, l'ultima maharani, alza ancora a Jaipur la sua bandiera. L'Umaid Bhavan di Jodhpur: un transatlantico in un mare di sabbia e roccia bollente.

Jodhpur, dicembre

Il popolare *Sunday Express* cominciò, ottant'anni fa, una campagna perché l'*Indian Empire* si liberasse dei sovrani locali, facendo leva sul "dàgli al signore" che strappa sempre qualche consenso. Benché la loro autonomia fosse largamente ristretta dal protettorato inglese, stabilito con una serie di trattati ineguali tra il 1792 e il 1935, rappresentavano pur sempre un potenziale fattore di intralcio alla dominazione britannica. Così, il *Sunday Express* accusava - ai suoi lettori di facile palato, che fornivano però graduati e soldati alle truppe coloniali del *British Empire* - "i principi indiani di non avere null'altro da fare che vivere nei loro palazzi lussuosi e spendere soldi a palate". Agli occhi europei i maharajàh apparivano smisuratamente

ricchi e i loro palazzi semplicemente favolosi. In Italia vivere da *maragià*, la parola italiana che traduce l'indiano maharajàh, evoca ancor oggi un lusso sfrenato. Peraltro il giornale popolare inglese traduceva male il titolo: maharajàh viene dal sanscrito mahâ, grande, e râjâ, re: gran re era infatti il titolo che spettava ai capi degli Stati indiani indipendenti e che tali rimasero, almeno nominalmente, sotto l'amministrazione inglese dell'India, che comunque impose il congedo delle milizie (non della guardia palatina, però, né della polizia interna) e la rinuncia alla politica estera.

D'altra parte è vero che le tasse d'importo consuetudinario che finivano nel loro erario erano rimaste invariate anche quando la *pax Britannica* aveva impe-

INDIA, JAIPUR, il Mubarak Mahal visto in prospettiva

dito le spese militari e in parte diminuito quelle amministrative con la continua immissione di propri impiegati. I soldi dei *maharajàh* un tempo destinati al mantenimento di eserciti e guerre trovarono un utilizzo, psicologicamente compensativo, nell'arricchimento dei palazzi del potere. Tanto più declinava la sovranità, tanto più cresceva in splendore la reggia.

Per di più la frequentazione dei vicerè inglesi e il prestigio della potenza dominante esaltavano l'attrazione per le forme architettoniche europee fino a produrre molti palazzi dalle facciate imponenti, dove lo stile occidentale appare un paradigma diffuso. I palazzi fortificati degli antenati, dalle mura altissime ed estremamente austeri, rimasero la scena delle cerimonie ufficiali, incoronazioni e investiture, mentre arrivavano a costruire i nuovi architetti europei e cominciava a farsi notare qualche indiano formatosi in Europa. Gli uni e gli altri erano consapevoli, più spesso di quanto si creda, dell'eredità illustre con cui dovevano confrontarsi e quindi impegnati a fondere stile occidentale e decori indù. I palazzi reali costruiti fra il 1860 e il 1930, gli anni del massimo fulgore dei *maharajàh* nell'India imperiale inglese, vedono adottata una sgargiante gamma di stili, che si combina con il gusto di una committenza a cavallo tra passato e presente, frutto di architetti d'importazione non sempre capaci di trasporre con linearità la lezione europea e l'esuberante tradizione indiana. Questo stile eclettico oggi è chiamato Rinascimento Orientale.

I *maharajàh* governavano quella parte dell'India che gli Inglesi, per l'enormità del subcontinente e la potenza demografica della popolazione - nel 1941 un milione e mezzo di chilometri quadrati e trecentocinquanta milioni di abitanti - non avevano incluso nella sovranità diretta. I *maharajàh*, sovrani di realtà territoriali assai diverse per entità e struttura, governavano Stati tributari dell'*Indian Empire*, ma comunque degli Stati. La costituzione (*Indian Acts*) del 1935 organizzava l'*Indian Empire* come una confederazione ripartita in undici province articolate in 275 distretti (*British India*) amministrati tramite governatori e *District Officers* nominati dal Re d'Inghilterra per cinque anni. Si riconoscevano poi 560 Stati sotto protettorato, di cui

119 con qualche diritto di reciprocità (il c. d. *droit de salut*) con la Corona Britannica. Di questi, due (Hyderabad e Mysore), rispondevano direttamente al vicerè - residente a Delhi e, d'estate, a Simla -, altri erano sorvegliati da agenzie speciali: Baroda e Goujerat; Jammu e Kashmir; Gwalior; Belucistàn (Kelat, Kharan e Las Béla); *Rajputana Agency* (21 Stati raggruppati in quattro agenzie subordinate); *Central India Agency* (agenzia di Nowgong, 33 Stati; di Bophal, 12; Malwa, 40; Indore, 4); Presidenza di Madras (5 Stati); *Western India States Agency* (103); *Deccan States* (18), *Eastern States* (42), Province unite di Agra e Aoudeh con sede a Benares (3); *Punjab States Agency* (13), *North West Frontier Agencies* (5); Sikkim. C'erano anche governi locali (Assam, con il Manipour indiano e 24 principati minori di etnie collinari; Pendjab, con tre Stati indiani: Dujana, Kalsia, Pataudi e 18 delle colline). Si trattava di 560 Stati, ciascuno con una sua reggia, antica o nuova: 560 *aedes illustres* che costituiscono a pieno titolo dimore storiche.

Jaipur e Jodhpur a mio parere offrono esempi di una interfecondazione architettonica che vale la pena di sottolineare.

Jaipur

La città viene fondata il 18 novembre 1727 da Jaj Singh, il sovrano astronomo, dopo il declino del regno Mogul. Jaj abbandona la fortezza di Amber nella data suggeritagli, come propizia, dall'astrologo di Corte. Il "gran re" nella costruzione segue il *Mandala* - il sacro diagramma sanscrito - come prescrivono i trattati indiani di architettura: il centro, sorgente di energia per l'Induismo, viene lasciato vuoto, un vuoto che genera forza vitale. La città è dipinta di rosa, il colore dell'ospitalità.

Nel cuore della parte antica, si erge il Palazzo di Città - costituito da edifici autonomi, padiglioni, giardini eredi di quelli *mogul*. Il luogo della costruzione viene indicato da una teofania che conferma il punto esatto dell'edificazione, subito affidata all'architetto Vidyahar, che in sei anni lo termina per la dinastia che tuttora lo abita.

A contare più di tutti gli edifici è il Mubarak Mahal (Palazzo del Benvenuto), costruito alla fine del XVIII

102 Prospettive del mondo



INDIA, JODHPUR
l'Umaid Bhawan

secolo per accogliere gli ambasciatori stranieri: un trionfo di delicate colonne di marmo e arcate leggerissime, in cui si entra per sette porte cerimoniali che prendono nome dai motivi decorativi. Trovo splendida quella dei Pavoni, che viene attraversata processionalmente, alla fine dell'estate, dalla veneranda Gayatri Devi, la *maharani* più anziana dell'India, circondata dal popolo in festa. Una regalità degnamente rappresentata, sia pure da quarant'anni ristretta ad una rappresentanza metapolitica, non è mai senza considerazione e prestigio. La festa della Luce, che apre la

nuova stagione, non sarebbe la stessa senza il corteo regale. Un giorno toccherà alla moglie dell'attuale *maharajah* guidarlo.

L'ingresso principale del Palazzo del Benvenuto era guardato da due rinoceronti in gabbia di cui oramai solo la novantenne Gayatri Devi ha memoria. Esprimevano la potenza del marito e danno ancora il nome all'atrio. È molto noto perché il palazzo ospita due raccolte importanti, i musei commemorativi dell'ultima coppia regnante. Al primo piano si trova il museo del Tessile che conserva le vesti d'oro dei principi. Sono

tagliate in tessuti preziosissimi ricamati di perle, rubini, smeraldi. Una di queste apparteneva a un gigante: un “gran re” di due metri. Il palazzo ospita anche l’Armeria più importante dell’India: spade, lance, fucili squisitamente intarsiati e istoriati da artigiani locali. La maestà è sempre identificata dalle armi e i sovrani del Rajastàn non facevano eccezioni. Per difendere la sovranità era stato imperativo, per secoli, passare la vita sui campi di battaglia. L’esposizione delle spade è la più completa del subcontinente.

Rileviamo ancora, nel cortile interno, due immensi orci d’argento purissimo: il bisnonno dell’attuale *maharajàh*, partendo per rendere omaggio a Londra alla sua Imperatrice, si portò dietro, in questi due “cisternoni”, l’acqua, allora incontaminata, del Gange: un po’ per motivi religiosi, un po’ perchè non si fidava della potabilità di quella di Londra. Ancora all’inizio del Novecento, le condizioni igieniche della metropoli inglese lasciavano davvero a desiderare.

Il simbolo di Jaipur, tuttavia, non è la reggia più importante, ma la più antica: il Palazzo dei Venti, costruito nel 1778 da architetti indiani per desiderio di una giovanissima *maharani* che, segregata nel *Pudah* del Palazzo Reale, voleva almeno guardare la vita che, frenetica, si agitava fuori.

Cinque piani, costruiti in stile indiano-*mogul*, animano una sorta di paravento ricamato di finestre a feritoia da cui le donne della Corte potevano guardare fuori e attraverso le quali una brezza perenne allontanava l’afa, propiziando le attese visite del *maharajàh*. Lo stesso criterio anima la scelta dei mobili, qui e in tutti i palazzi indiani: pochi, per gusto e per lasciare passare il sospiro del vento. Quando non s’importavano gl’ingombranti salotti vittoriani, prevalevano arazzi, pitture murali, tappeti.

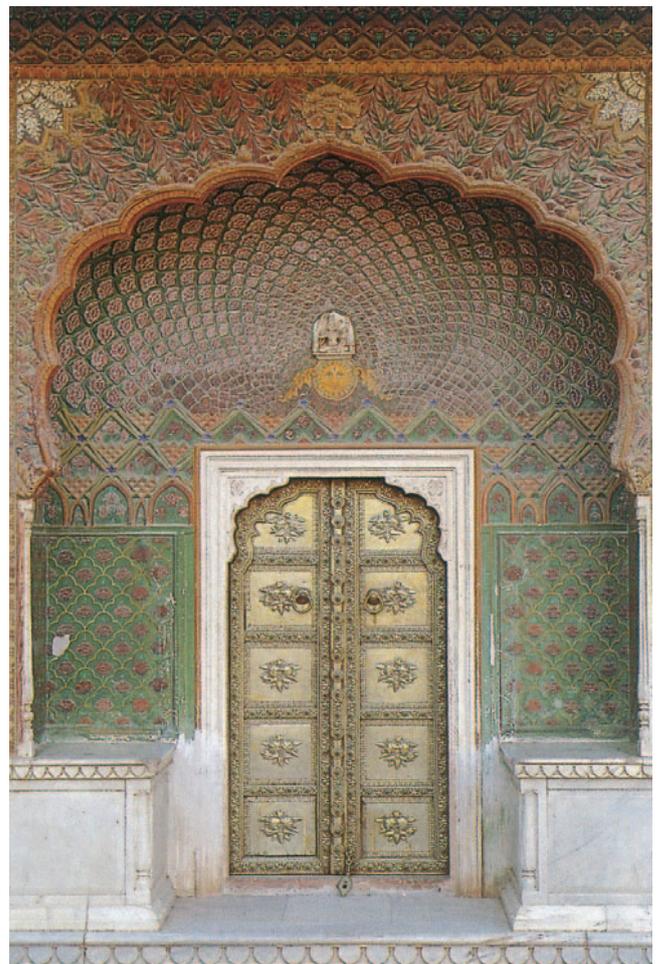
Gayatri Devi, *maharani* di Jaipur, 89 anni, è stata l’ultima regina effettiva indiana: una delle donne più belle dell’India, l’ultima ad incarnare il periodo mitico dei favolosi *maharajàh*. Terza moglie del “gran re” di Jaipur, con il titolo di *Altezza Terza*, visse un amore da favola, intrecciato con la politica.

Quando, nel 1947, il vicerè, Lord Mountbatten, proclama l’indipendenza dell’India, i sovrani tradizionali vengono chiamati a svolgere l’estremo ruolo poli-

tico. Al momento dello scioglimento dell’*Indian Empire*, le province in amministrazione diretta vengono divise in India e Pakistan, con atto del vicerè, che cerca di tenere conto di religione e confini geografici.

Ma la posizione del mezzo migliaio di Stati autonomi si presenta, al cessare del Protettorato, assai diversa: alcuni, come Hyderabad, coprono un vasto territorio, altri hanno un’estensione inferiore al chilometro quadrato. Alcuni sovrani godono di una vasta autonomia interna, altri solo di rango cerimoniale e appannaggio. I più sono *maharajàh* indù che governano popolazioni omogenee al nuovo disegno di Gandhi, altri sono *nawab* e *nizam* generalmente musulmani – in italiano *nababbi* – propensi per il Pakistan. Il Governo di Londra dichiara, di colpo, cessati i trattati con la Corona Britannica che definivano posizioni e relazio-

INDIA, JAIPUR, PALAZZO DEL BENVENUTO, la *Porta d’Autunno*.





INDIA, JAIPUR - *Gayatri Devi, regina di Jaipur, con il Maragìa in una foto degli anni Cinquanta.*

ni. I sovrani potevano in teoria scegliere tra indipendenza, integrazione all'India, oppure al Pakistan.

Gli scontri popolari per la divisione furono drammatici. Il *nawab* musulmano del Junagadh, un piccolo Stato del Kathiawar a nord di Mumbai, governava una popolazione a maggioranza indù, ma aderì al Pakistan, benché il suo territorio fosse lontano dalla costa e circondato da territorio indiano. Il Kashmir, musulmano, vide il *nizam* scegliere l'India e tuttora il territorio è conteso dal Pakistan. Hyderabad, a maggioranza indù, vede il *nawab* islamico oscillare: no all'India, ma anche no al Pakistan, troppo lontano. L'elezione a primo governatore dell'India indipendente dello stesso Lord Mountbatten convinse la maggior parte dei

maharajah ad aderire, con l'assicurazione che tutto sarebbe continuato come prima. Si deve alla *Maharani* di Jaipur se la città, allora già di centocinquanta mila abitanti, riuscì a superare la crisi con meno danni di altre.

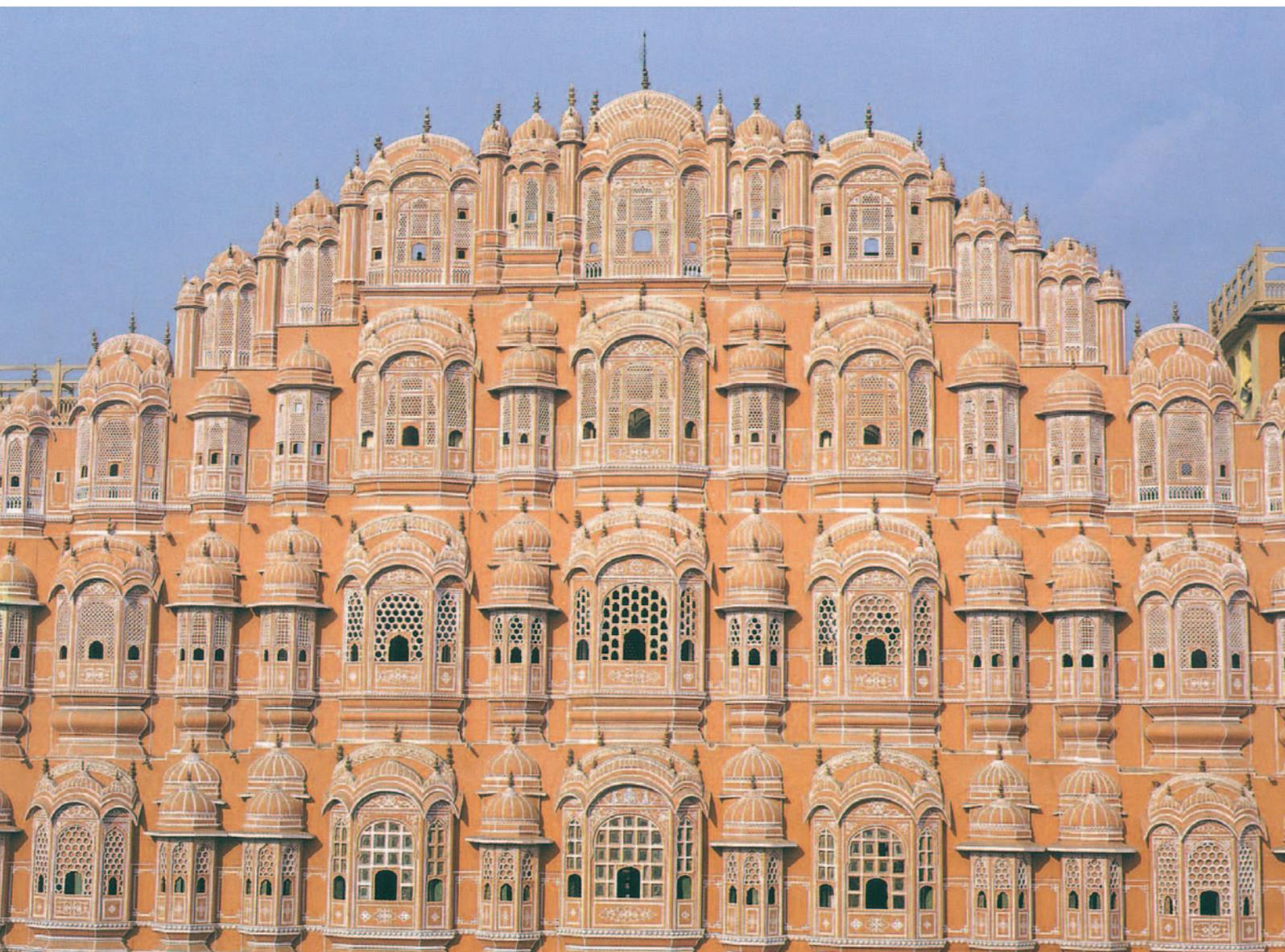
I *rajà* continuarono a svolgere un ruolo cerimoniale con tanto di reggia e Corte, ma la promessa di mantenere lo *statu quo* viene disattesa con il trasferimento, graduale, dell'amministrazione alla nuova India. L'integrazione fu completata nel 1950, quando la maggior parte degli Stati autonomi scomparve. Alcuni mantennero una certa identità distintiva, raggruppati intorno ai capi tradizionali, fino alla riforma del 1956. I titoli regi restavano però garantiti e l'erogazione degli appannaggi continuò fino al 1970, quando il primo ministro Indira Gandhi, alle prese con le agitazioni dei contadini e l'insurrezione maoista del Naxalbari, decise di rispondere accelerando la modernizzazione.

L'avversario più diretto apparvero i privilegi e le rendite dei *maharajah*, in cui s'identificava l'India di sempre. Il provvedimento abolitivo, di natura costituzionale, non ottenne però in Parlamento la maggioranza qualificata dei due terzi dei voti, inducendo la *premier* a proseguire per decreto: tutto finì alla Corte Suprema che interpose il veto. Ma il potere dei *maharajah*, che comunque salvavano regge e proprietà, era spezzato. Oggi si limitano al mero titolo e all'amministrazione del patrimonio immobiliare restato alla famiglia, tra cui spiccano i palazzi reggia della storia, in parte riorganizzati – dove possibile – ad albergo.

Alle elezioni del 1977 la Gandhi fu sconfitta e incarcerata un anno per abusi. Tragica la fine: tornata una seconda volta al potere, morì per un attentato dei fondamentalisti *sikh* nel 1984.

La *Mahrani* di Jaipur, forte dell'appoggio popolare, entra a sua volta in politica e viene eletta più volte al Parlamento, tra i *leader* dell'opposizione a Indira Gandhi. Finisce anche lei, come l'avversaria, relegata in fortezza: per sei mesi, sia pure con soggiorno e bagno personali.

Quando il marito muore in una gara di polo, è ormai la *Maharani*-madre; lascia il *City Palace* che passa al figlio maggiore, l'attuale *maharaja*, per uno dei



INDIA, JAIPUR, *il Palazzo dei Venti.*

molti palazzi. Quando diventa un albergo, si sposta nella villa piena di rose dove tuttora mantiene la sua ristretta Corte di anziane dame. Tra pelli di tigre e trofei di caccia, Gayatri Devi dorme, e fa dormire gli ospiti, nei letti criselefantini che tanto piacevano ai Romani antichi: d'avorio, intarsiati d'oro. Un valore fiabesco.

Abbiamo detto della Devi che è l'ultima *Maharani* perché, essendolo stato prima della fine della sovranità, è l'unica esponente, delle antiche famiglie, a mantenere il diritto alla bandiera regia sul suo palazzo.

Jodhpur

Ai confini del Thar, dominata dalla fortezza dei *maharaja* costruita nel XV secolo, la città emerge dal deserto, dove rimbalza in echi molteplici. *“I suoni sulla sabbia – ha scritto Kipling del Tahr – viaggiano lontano, come sull’acqua, e le voci dei cammellieri giungono alle mura della città e vi rimbalzano le grida dei mercanti”*. L'eremita scacciato dai generi che costruirono la rocca ebbe facile gioco a minacciare penuria d'acqua e alimenti. Il villaggio blu si confonde con il cielo e la città si volge verso il nuovo Palaz-



INDIA, JAIPUR, la Porta Udai Pol.

zo Reale, l'*Umaid Bhavan*, la sfida al deserto.

Tutto in India è antichissimo, consumato dal tempo. Ma l'*Umaid Palace* ha “solo” ottant'anni: il nonno dell'attuale *maharàja* decise di costruirlo per fronteggiare un'interminabile carestia che da anni muoveva strisciando tra le case dei poveri. Aprì le casse per dare lavoro: l'atto d'amore attirò un architetto infaticabile, l'inglese Lanchester. Ne sono risultate 347 stanze, otto saloni da pranzo, un'aula per banchetti. Spumeggianti pitture murali circondano la piscina sotterranea, la cupola di 58 metri svetta contro il deser-

to. Il principe volle che sorgesse a far muro, con la sua mole, contro l'avanzata della sabbia. Tutto fu trasportato a dorso di mulo, dall'arenaria rosa per le mura, alla pietra per le fondamenta. Ivory, il regista, lo vede come “un immenso transatlantico in panne in un mare morto di sabbia e roccia bollente”.

L'attuale *maharadja* Gay Singh vive in un'ala del palazzo, mentre accoglie nelle altre un albergo e uffici, come gli Schwarzenberg a Vienna. Il popolo di Johdpur lo chiama *bapji*, padre, e anche se non è più re di fatto, tutti gli si rivolgono per qualsiasi difficoltà.

SE IL SELVAGGIO CALA DAL NORD

di GIUSEPPE STRAPPA

Professore ordinario all'Università "La Sapienza" di Roma

Nei centri storici delle principali città europee avvengono, di continuo, irrecuperabili disastri provocati da una trasformazione selvaggia di tessuti, palazzi, spazi pubblici storici. L'opinione pubblica, assuefatta, ormai leva solo timide proteste e, d'altra parte, il più è fatto e delle città del passato spesso non rimangono che isolati frammenti.

Proprio per questo, tra tanti, irragionevoli interventi recenti che hanno trasformato in merce interi ambienti urbani i cui caratteri sono sopravvissuti per secoli, la miracolosa sopravvivenza delle piazze storiche italiane comincia ad essere indicata come esempio virtuoso, in ambito internazionale, di conservazione dell'eredità architettonica.

Appare dunque incomprensibile come la nostra provinciale ansia di imitare le innovazioni della metropoli nordeuropea, la seduzione di tendenze facilmente orecchiabili quanto estranee, sia ora destinata a mietere le proprie vittime proprio tra i magnifici spazi storici delle città italiane, che spesso avrebbero solo bisogno di una buona manutenzione. Numerosi concorsi le cui giurie sono costituite da noti architetti internazionali del tutto ignari (o noncuranti) della storia del luogo in cui il nuovo intervento dovrà essere attuato, lasciano prevedere un preoccupante futuro.

Un sottile equilibrio si va infatti sfaldando non solo sotto la pressione di egoismi di categoria, ma anche per un'inquietante preoccupazione d'aggiornamento estetico che sembra animare la mano di chi si accinge a trasformare, sulla scia di quanto è avvenuto a Londra, Barcellona o Parigi, i nostri spazi storici.

Lo stesso termine "estetica" sembra tornato ad un'accezione tardoromantica: non viene più inteso come sintesi visibile di una struttura architettonica

o urbana, ma espressione di un'artisticità individuale ed arrogante.

Si sta così rapidamente smarrendo quel filo elementare delle cose che pure dovrebbe far riconoscere alle nostre piazze la qualità indiscussa di deposito di sapienza urbana. Quando un architetto del passato si accostava al tema della trasformazione di uno spazio pubblico romano, fiorentino o veneziano, lo faceva con la composta apprensione di chi conosce il valore ed il senso della preziosa materia che ha tra le mani. I suoi interventi, per quanto innovativi, erano sempre congruenti con un processo in atto, raccoglievano l'ordine profondo che la storia aveva tramandato.

Come è stato raccolto quest'ordine negli interventi recenti? Come giudicare, ad esempio, il nuovo ponte che Calatrava ha costruito a Venezia, immettendo un segno irragionevole non perché nuovo (la città è un organismo e le trasformazioni fanno parte della sua vita) ma perché non tiene conto del processo formativo dell'architettura veneziana, dei suoi caratteri, del suo particolare modo di accogliere il cambiamento? O la recente sistemazione di piazza S. Cosimato a Roma, dove è stata "traslata" via Roma Libera, dilatando a dismisura e senza alcuna utilità pubblica un lunghissimo marciapiede?

Ogni architetto, notissima griffe o sconosciuto giovane professionista, vuole lasciare la sua firma nei nostri tessuti storici dimenticando come ignoti costruttori avevano eretto edifici che, con le loro anonime quinte su strada, mostravano come l'arte di costruire gli spazi pubblici fosse il prodotto di una cultura condivisa. Della vita della città, non di opinioni e sentimenti personali.

Confrontando la straordinaria lezione di continuità che i tessuti e le piazze dei centri storici italiani ancora trasmettono con i tanti progetti di "immisione" di architettura contemporanea, spettacolare e individualista, ci si chiede: tra tanti problemi reali che affliggono le nostre città, dal traffico all'abusi-vismo, si sentiva proprio un così urgente bisogno di investire risorse per "migliorare" questi gioielli perfetti di architettura che il mondo ci invidia?

RESTAURARE GLI EDIFICI: L'ESPERIENZA DEI "LANDMARKS"

La trasmissione è tra i problemi maggiori delle dimore storiche, oggi che la continuità della funzione abitativa è messa in crisi dallo spegnersi, frequente per le mutate condizioni demografiche, delle famiglie che in secoli di splendida storia hanno creato, arricchito, mantenuto gli edifici. Tra le soluzioni nazionali, spicca il Fondo per l'ambiente italiano (Fai) voluto dalla contessa Maria Giulia Mozzoni Crespi per garantire la gestione degli edifici ed evitare l'oblio, gli abusi e gli scempi di speculatori e *parvenus*. Altro strumento opportuno sono le fondazioni delle singole famiglie, oppure i *trustes* all'inglese di cui si discute in altra parte della rivista.

Sempre dall'Inghilterra arriva il *Landmark Trust* (L. T.), nato nel 1965 per contrastare il degrado degli edifici storici britannici. Questi, assunti in carico dal Landmark Trust e poi restaurati, vengono dati in fitto per soggiorni brevi. Gli introiti, cui si uniscono altre e varie forme di contributi e finanziamenti, vengono reinvestiti per pagare le spese di mantenimento delle dimore storiche passate al Landmark Trust e per l'acquisizione di nuovi edifici, oggi anche fuori dalla Gran Bretagna: Irlanda, Stati Uniti, Italia.

Ci dà l'occasione di parlarne l'uscita dell'*Handbook* che commemora i quarant'anni dalla pubblicazione della prima guida (1968) del Landmark Trust, inizialmente un opuscolo di undici pagine che presentava le prime realizzazioni: sei *cottages* inglesi appena restaurati per il turismo culturale.

Il Landmark ha una peculiarità tutta inglese. Nasce allo scopo di prevenire la perdita o l'irreversibile alterazione soprattutto degli edifici medio-piccoli, ma pure di rilevanza storico-artistica, anche per la peculiarità tipologica: spesso sottostimati dal mondo della conservazione dei beni culturali. Si tratta di un programma che risponde all'invito del Principe di Galles per la difesa del tessuto urbanistico tradizionale, di quegli episodi edilizi, anche apparentemente minori, che costituiscono l'ossatura del paesaggio storico britannico ed europeo. Il Principe Reale ne ha accettato per questo l'alto patronato.

Il *range* del Landmark Trust (L. T.) si è progressiva-

mente ampliato. Dal 1969 il *National Trust* ha affidato alle cure del Landmark la Lundy Island, un'intera isola nello spazio di mare tra Galles e Cornovaglia, la cui comunità, oltre ai visitatori, può finalmente godere di edifici storici perfettamente restaurati. Nel 1981 L. T. termina i lavori delle prime dimore londinesi, negli anni a venire acquista o prende in gestione anche edifici di più grandi dimensioni, poi oltrepassa l'orizzonte britannico, ricercando, sulla scia del *Grand Tour*, i legami tra l'Italia e il mondo anglosassone attraverso l'acquisizione di quattro edifici storici italiani: villa Saraceno nel Vicentino, casa Guidi a Firenze, il vecchio convento di Sant'Antonio a Tivoli, l'appartamento di piazza di Spagna affidatogli dalla *Keats-Shelley Memorial Association*.

La nuova *Guida* del L. T. offre al pubblico centottanta edifici. Gli ospiti vivono un'esperienza culturale raffinata ed inusuale, ma sono anche consapevoli di contribuire al mantenimento dell'edificio che vanno ad abitare, partecipando, sia pure di misura, alla storia secolare della dimora.

Né va trascurato l'aspetto didattico. Alcuni "Landmark" sono parzialmente aperti al pubblico, ospitano collezioni temporanee o spazi museali permanenti. Durante i suoi "Cortili Aperti", gli *Open Days*, L. T. organizza visite guidate, offrendo materiale informativo. Ogni "Landmark" possiede un album che ne racconta la storia ed è dotato di una biblioteca che ripercorre le vicende e i gusti dei fondatori della dimora.

Accanto all'autofinanziamento, il Landmark Trust beneficia di contributi privati e, dal 1994, di aiuti da parte dell'*Heritage Lottery Fund*, a testimonianza di come abbia acquisito una dimensione di pubblica utilità.

Le dimore che attirano l'attenzione del Landmark Trust devono essere necessariamente valutate a rischio, oltre che di grande valore storico, artistico o architettonico. La fondazione non acquista edifici in buone condizioni perché verrebbe meno il fine essenziale della "missione". I suoi edifici si caratterizzano per il legame al territorio, espressione di un bello funzionale all'abitare caratteristico di un particolare momento o luogo. Ogni nuova acquisizione deve risultare, letteralmente, un "landmark": un segno di confine, una pietra miliare tra fondi rustici, in senso lato un punto di riferimento della storia.

Completato il processo di acquisizione, scende in



LANDMARK TRUST, NORTH YORKSHIRE - *The Ruin.*

campo un' *équipe* di specialisti, guidati da storici dell'arte o dell'architettura. Si tratta, essenzialmente, di artigiani del luogo, che conoscano i metodi tradizionali e i materiali. Il restauro predilige la conservazione rispetto alla ristrutturazione. Si cerca di mantenere il più possibile la vocazione originaria dell'edificio confidando nel *sense of adventure* dei visitatori e nella disponibilità ad adattarsi alla dimora piuttosto che il contrario.

Qualche riga va spesa, in particolare, su villa Saraceno, in questo quinto centenario del suo autore, Andrea Palladio, nato a Padova nel 1508.

Villa Saraceno sorge a Finale di Agugliaro, a una trentina di chilometri da Vicenza, poco discosta dalla Riviera Berica, che scende verso Noventa Vicentina ed Este. Progettata nel 1543 fu ultimata cinque anni dopo. Dal 1996, assieme alle altre ville venete del Palladio, è nella lista dei patrimoni dell'umanità dell'UNESCO.

Il Palladio interviene a Finale di Agugliaro su una corte agricola di proprietà del committente, Biagio Saraceno. È possibile che il progetto prevedesse una ristrutturazione dell'insieme: nei *Quattro libri dell'architettura*, Palladio presenta l'edificio serrato fra due grandi barchesse ad angolo retto, ma il suo intervento resta circoscritto al corpo padronale. In ogni caso, il corpo centrale della villa è uno degli esiti più felici fra le realizzazioni palladiane.

L'edificio è di straordinaria semplicità, su dimensioni ridotte e sul modello del tempio romano antico. La villa è costruita in mattoni e intonaco, dove l'elemento decorativo e il raro impiego di pietra lavorata è limitato agli elementi architettonici più significativi (alle cornici di portoni e finestre) e alle parti strutturali. Il piano nobile è introdotto da un'elegante loggia su tre archi, preceduta da una scalinata e nobilitata da un timpano triangolare. La pianta a "T" è determinata da i due ambienti minori destinati ad accogliere le scale, ai cui lati sono disposte due coppie di stanze, il tutto secondo una classica disposizione simmetrica e proporzionale. Gli interni sono decorati ad affresco. Al centro della volta della loggia un'allegoria della Ricchezza, mentre in una sala laterale vi è un pregevole fregio attribuito a Domenico Brusaporci.

A Tivoli il fondo ha restaurato il convento di Sant'Antonio, comprato dal pittore Federico Searle nel 1878, durante le vendite all'asta del patrimonio religioso che segnarono l'Unità d'Italia. Il monastero fu organizzato dai

Benedettini nell'850 su una villa oraziana del 60 a. C., quindi è passato ai Francescani. I Searles lo hanno affidato al L. T.

Pen Browning, il figlio del poeta Robert e della letterata Elisabeth, era innamorato di Casa Guidi a Firenze, in piazza San Felice, dove avevano vissuto i genitori, tutta affrescata dopo la morte di Elisabeth nel 1861 dal Mignaty. Gli eredi la lasciarono al Browning Institute che nel 1971 avviò i primi restauri: la titolarità spetta oggi all'Eton College di Oxford che l'ha ceduta in comodato al Landmark.

Se l'Italia del *Grand Tour* - dalle cascate di Tivoli alle calli di Venezia, "Porta d'Oriente" - affascinano gl'Inglese, è chiaro che la vera attenzione del Landmark Trust è dedicata alla Gran Bretagna. C'è persino il Gothic Temple, costruito da Lord Cobham nel Buckinghamshire, nel 1741, e passato dai discendenti al *National Trust* che lo ha ceduto nel 1970 al L. T. La Torre di Luttrell, nell'Hampshire, è un osservatorio dove Guglielmo Marconi fece i suoi esperimenti nel 1912: fu acquistato nel 1968.

Ma vi sono anche luoghi di "charme" come la casa del mercante Giles Cawsey a Devon, a South Street 28, che risale al 1701. Oppure la Steward House di Oxford, del 1923, dove risiedeva lo Steward of the Union. Dante Gabriel Rossetti ed Edoardo Burne-Jones vi hanno affrescato, con Guglielmo Morris, il ciclo arturiano in puro stile preraffaellita.

Non mancano gli edifici d'imponenza paesaggistica come la West Blockhouse, una fortificazione del Penbrokeshire del 1857, di puro sapore vittoriano, che fa il paio con il trecentesco Woodsford Castle, restaurato "alla medievale" nel 1857. Il castello è stato per seicento anni negli stessi gruppi familiari: i conti di Osmonde e del Devon. Tra i restauri la Sala del Re, la Cappella e l'attuale "Queen's Room", un'aggiunta proposta in locazione. Il Woodspring Priory nel Somerset risale addirittura al 1210, voto riparatore di Guglielmo di Courtenay, nipote di Reginaldo FitzUrse, uno degli assassini di San Tommaso Becket. Il Trust ha comprato l'edificio nel 1969, in completa rovina, ridotto per secoli a capannone agricolo.

GIUSEPPE PERTA

The Landmark Trust, Handbook, Maidenhead, Berkshire, pp. 1-212.



LANDMARK TRUST, LANGLEY GATEHOUSE NELLO SHROPSHIRE (1610)
I restauri sono stati avviati nel 1992.





CLARENCE HOUSE

LA CONSERVAZIONE: UN'ESIGENZA VITALE

*A*lla vigilia del quarantesimo anniversario del *Landmark's Trust*, ho visitato due suoi edifici che, in modo diverso, definiscono per me l'idea-base e lo straordinario campo d'azione delle finalità del *Landmark*.

Presso la casa di Augustus Pugin, il Grange di Ramsgate, ebbi occasione di osservare il lavoro del *Landmark* in prima linea, incontrando i responsabili della conservazione e dell'affascinante rinascita del complesso: apprendisti e artigiani portavano avanti quelle abilità tradizionali e quei metodi di lavoro che lo stesso Pugin avrebbe approvato; lo staff del *Landmark* con i suoi dediti professionisti; i generosi finanziatori che avevano reso possibile quell'opera. Due settimane più tardi mi recai a Dobelydr in Denbighshire dove i *Landmarkers* mi raccontarono di come questa grande proprietà dei Tudor fosse stata progressivamente recuperata e salvata dalla perdita totale.

Il *Landmark Trust* è una delle rare associazioni che migliora con gli anni. La formula per cui i visitatori dei *Landmarks* pagano contribuendo al continuo mantenimento degli edifici rimane sempre valida e le dimore storiche che hanno bisogno di cura continuano ad aumentare.

Negli ultimi quarant'anni, il *Trust* ha perseguito il suo scopo, restaurando edifici che avremmo perso, ed ispirando le nuove generazioni a conoscere e godere della propria ricchezza storica.

Con discrezione il *Landmark Trust* è entrato nei cuori di decine di migliaia di persone che hanno arricchito la loro cultura attraverso la visita o il soggiorno in queste dimore.

Il *Landmark Trust* è un custode indispensabile del nostro tessuto culturale. La sua opera è apprezzata ben aldilà dei confini britannici, e per questo sono enormemente orgoglioso di averne assunto il patronato.

Auguro a quanti vi concorrono ogni successo nel lavoro di conservazione di un patrimonio davvero vitale come sono gli edifici storici.

Gianfranco Spagnesi

TRA “FACCIATISMO” E PIANI DEL COLORE

di GIOVANNI CARBONARA

Professore ordinario all'Università “La Sapienza” di Roma

Il recente volume di Gianfranco Spagnesi, *Introduzione al restauro delle architetture, delle città e del territorio*, costituisce una lettura interessante e utile soprattutto per i giovani che si avvicinano alla materia del restauro e che dovrebbero sviluppare un approccio critico alla disciplina, vale a dire qualificato non da certezze aprioristiche di scuola o, peggio, di schieramento, ma da un sano e metodico dubbio, che inviti alla riflessione e alla ricerca continua.

A degna conclusione d'una lunga carriera presso l'Università di Roma «La Sapienza», sempre sostenuta da un singolare interesse per la ricerca scientifica e per un'attività operativa intesa anch'essa come sperimentazione, l'autore ha sentito il bisogno proprio di rivolgersi ai giovani, offrendo loro, in una collana concepita «per l'Università», un messaggio sintetico, raccolto in un libro tascabile che supera di poco le duecento pagine, ma efficace, vero distillato di una matura esperienza. Il tutto nelle forme di una prosa fluida e scorrevolissima, quasi di una serrata conversazione fra maestro e allievo, di un'articolata e amichevole lezione. Il volume non si pone, nell'attività di G. Spagnesi, come un prodotto isolato ma, al contrario, si colloca in ideale continuità con *Una storia per gli architetti* (Roma 1989) e, più da vicino, con *Lezioni di restauro architettonico* (Roma 1995).

In effetti il cuore dell'intera trattazione sta proprio nel rapporto fra storia (dell'architettura e non dell'arte) e restauro, da cui tutto il resto discende. Un secondo punto fermo è l'apertura a tutto campo dalla singola architettura alla città, al territorio e all'ambiente, in unità concettuale e metodologica (differenziandosi invece ancora una volta, coerentemente con le promesse, le «opere d'arte»).

Il restauro, in sostanza, è considerato come un modo colto e autenticamente «moderno» di fare architettura, a tutte le scale di cui s'è detto, purché «si accetti la storia come metodo di conoscenza della realtà» (e non si scivoli verso la sociologia, la statistica, l'economia, discipline pur utili alla riflessione ma comunque, sotto il profilo considerato, irrimediabilmente parziali). Esse, nota l'autore, porta-

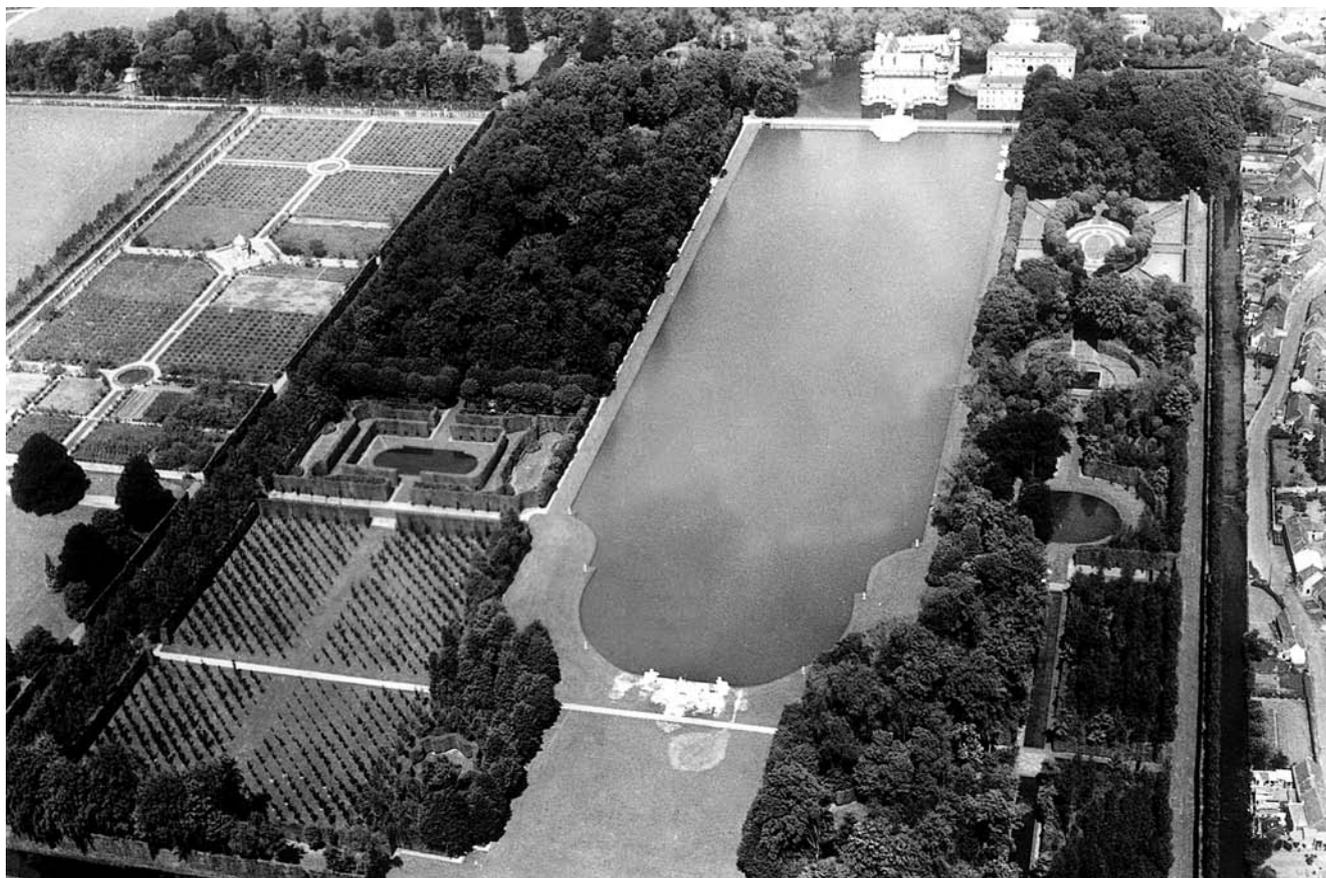
no ad appiattirsi sul presente ed, accettandosi tale miope prospettiva (ormai diffusa nella società occidentale avanzata), il restauro non avrebbe più ruolo e il discorso potrebbe chiudersi subito, prima ancora di essere aperto.

Il libro è articolato in quindici brevi capitoli, più una prefazione e una postfazione. Capitoli incisivi, stimolanti, stesi con una prosa asciutta ed essenziale, quasi «dettata». La scrittura è puntuale e chiara, con affermazioni che possono, a prima vista, sembrare apodittiche ma che in realtà sono argomentate nel testo e che rappresentano, come si accennava, il decantato di una lunga esperienza e d'un pensiero strutturato. «Teoremi» ben nitidi quindi, tali da fissarsi nella mente, ma sempre accompagnati da dimostrazione ed esemplificazione.

Nella *Prefazione* Spagnesi si sofferma sull'attuale babele di teorie e posizioni nel campo del restauro; tra queste, di fatto egli riconosce il «ripristino» (archeologico) e la «pura manutenzione» (a fondamento fisico-chimico), oltre alla sua personale visione (che mi sentirei di avvicinare ad una visione «critica», anzi «critica e creativa» del restauro, memore del pensiero in materia di Roberto Pane e Renato Bonelli, ma anche di Carlo Ludovico Raggianti e Bruno Zevi, filtrata da un deciso richiamo ai doveri e metodi della «militanza» architettonica, della storiografia architettonica e da un debito nei confronti del pensiero di Saverio Muratori, per quanto attiene al tema urbano). Invece la riflessione teorica di Cesare Brandi rappresenta, per l'Autore, un teorema non trasferibile in architettura; quella, più antica, di Camillo Boito e Gustavo Giovannoni, con la sua pretesa di scientificità, cerca d'identificare una forma di restauro in realtà mai esistita.

Ma che cosa è, per Gianfranco Spagnesi, il restauro architettonico? Non è generica «trasmissione al futuro» del manufatto, non ricerca di uno «stato originale», ma conservazione e perpetuazione del suo «valore» architettonico, definito tramite un atto di «conoscenza» esercitato con gli strumenti della storia dell'architettura; ciò senza rinunciare, quando necessario, alla «trasformazione» e all'«ammodernamento» e, comunque, sempre conservando «l'autenticità documentaria». Convergono su di esso, ma non vi s'identificano, la manutenzione, il consolidamento e la conservazione.

Un netto diniego è solo nei confronti del «ripristino», falsificazione radicale delle architetture e della loro storia,



CONSERVAZIONE E TRASMISSIONE AL FUTURO - Veduta aerea del parco d'acqua del castello di Belœil in un'aerofotografia del 1950.

con l'unica eccezione del restauro dell'architettura contemporanea, di per sé priva di "fasi" storiche, per la quale il ripristino assume un senso positivo, anzi è l'unico possibile. Il restauro, insomma, è una «nuova fase» del processo di trasformazione delle architetture, conservate nella complessa stratificazione delle loro precedenti fasi processuali, fino alla «contemporaneità».

Si tratta di trasformare conservando, dunque: l'affermazione sembra un ossimoro, invece è alla base di ogni restauro, a qualunque «scuola appartenga», anche la più convintamente conservativa.

Si tratta, però, di valutare e stabilire in che direzione trasformare (come già affermava, oltre mezzo secolo fa, Leonardo Benevolo) e, a questo proposito, Spagnesi richiama più volte il «buon senso» del restauratore ed il suo equilibrio, qualità tanto importanti quanto rare.

Il decadimento disciplinare odierno, afferma, dipende da tre cause fondamentali: la concezione del restauro come «affare» economico; le colpe dell'amministrazione di tutela,

chiusa e isolata, burocratica, sempre più lontana dalla ricerca; le colpe delle facoltà universitarie di architettura, intese a formare storici-architetti lontani dal progetto e restauratori lontani dalla storia.

Dunque, il fine del restauro è la «conservazione e trasmissione al futuro» della «complessa memoratività» di cui i monumenti, la città, il territorio sono portatori, «attraverso il mantenimento dell'autenticità della materia che la rende manifesta» (p. 21). Concezione questa soprattutto occidentale, molto diversa dalla sensibilità, soprattutto «immaterialista», di culture lontane come quelle dell'Estremo Oriente o dell'Africa, ma da qualche anno anche da noi corrosa e messa in crisi da una concezione economicistica, consumistica e mediatica del restauro, che tende a sostituirne l'esercizio con più accattivanti e gradite *performance*, adatte ad un pubblico «globalizzato». La recentissima vicenda del Cenacolo di Leonardo a Milano insegna.

Circa le ragioni del conservare, esse non vanno ricercate né in ambito morale, politico, economico o anche esteti-

co, ma prettamente di cultura e di storia: le antiche architetture (alterate nel corso dei secoli e non più identificabili con quelle d'origine) sono da conservarsi come «testimonianze» del processo di trasformazione da cui deriva la «loro realtà attuale». Insomma, il restauro è sempre un modo di «fare architettura contemporanea».

L'opera trasformata dal tempo e dalle vicende storiche, fra cui il lavoro di altri uomini e di altri architetti, lontani e diversi dai primi che l'hanno creata, ha come «unica qualità» il suo valore storico e memorativo (p. 62). L'autenticità delle architetture (e non, astrattamente, dell'architettura) è di tipo duplice: autenticità fisica (o assoluta) e autenticità relativa, rappresentata dall'interpretazione storico-critica della loro qualità-figurativa. Interpretazione che, ovviamente, può sempre essere aggiornata e, in ogni epoca, ripensata; interpretazione, anch'essa, quanto mai «contemporanea» dunque.

In tale prospettiva, la conservazione fisica e la conservazione della qualità figurativa attuale identificano il restauro come una consapevole «fase del processo di trasformazione». Se ogni opera di architettura è sempre «contemporanea» (in piena assonanza col vecchio processo detto «crociano», per cui ogni storia è sempre storia presente), ogni restauro è sempre progetto di architettura contemporanea.

E questa contemporaneità è duplice nel caso del restauro dell'architettura recente o contemporanea che dir si voglia (pp. 82-84).

Se esiste una «storia dell'arte» antica, medievale e moderna, diverso è il caso dell'architettura, il cui «valore attuale», come s'è detto, non coincide con quello «iniziale»; l'architettura delle epoche «passate», in qualche modo, non esiste più. Quindi la «storia dell'arte dell'architettura» è solo storia di ipotesi restitutive, è «restauro mentale» (volendo riprendere una vecchia affermazione di Roberto Longhi), non riguarda né può riguardare le concrete, singole architetture.

In quest'ottica, premesso che la «manutenzione» continua e attenta dovrebbe sempre prevalere, anzi precedere l'atto di restauro, fino a renderlo inutile, la progettazione di quest'ultimo sarà «progettazione del nuovo» ma diversamente modulata sulla riconosciuta differenza di valore: secondo che prevalga, in sostanza, il nuovo o l'esistente. Varrà da guida la conoscenza storica che, tuttavia, non potrà mai essere «finalizzata», restando comunque «lecita l'utiliz-

zazione dei suoi risultati» (p. 120). Alcune posizioni criticabili, come il ripristino e la totale innovazione, si accomunano per il fatto di non rispondere all'imperativo della «conservazione del valore attuale» delle architetture, il primo «cancellando» la storia, la seconda dimenticandola e sovente irridendola. Il ripristino è frutto d'un modo di fare storia ridotto alla sola «cultura materiale» e agli «accadimenti nel cantiere»; comporta scelte semplici e immediate ma vistose e distruttive; il suo contrario, la «pura conservazione», riduce invece la storia a sola «filologia» e «cronologia» e risente ancora di attardate memorie positiviste (p. 159). Il restauro migliore è quello che rinuncia ad ogni protagonismo e che non si ostenta, è «quello di cui non ci si accorge che sia avvenuto» (p. 160). Affermazione pienamente condivisibile e perfettamente in linea con l'aureo principio, definitosi ormai da più di due secoli, del «minimo intervento».

Quanto sin qui affermato riguarda espressamente anche il paesaggio, la città e il territorio.

Molte altre considerazioni vengono poi svolte da G. Spagnesi, sul rilevamento architettonico, sui materiali edilizi, sul consolidamento strutturale, sulla riabilitazione conservativa, sull'archeologia industriale (che, per molte valide ragioni, richiede una progettazione «fortemente innovativa», p. 142), sul restauro del colore, sempre in architettura, relativamente ad interni ed esterni.

Qui egli nota il rischio di una riduzione del problema, assai complesso, al solo «facciatismo», d'ottocentesca memoria, quello di una visione schematica e burocratica (nei cosiddetti «piani del colore») e soprattutto, quello della progressiva distruzione, a colpi di rifacimenti insulsi e storicamente inconsapevoli, per ora, delle città «storiche» nord-europee, sulla linea del cattivo esempio di quelle nordamericane, in futuro anche delle nostre già ampiamente compromesse.

In un capitolo intitolato (ricordando il famoso *Katechismus der Denkmalpflege* di Max Dvorák, del 1916) *Catechismo per la tutela delle antiche città*, l'Autore passa in rassegna i danni inferti dai restauratori ai monumenti, in primo luogo a quelli di Roma anche con i soli interventi sul colore (S. Ivo alla Sapienza, il Palazzo della Consulta ecc.), quelli da abbellimenti di piazze e da «arredo urbano», gli usi impropri, anche temporanei, degli spazi urbani storici, tutti frutto, come già aveva visto Dvorák, d'ignoranza e indolenza, di avidità e frode (oggi ricerca di facile consenso e affa-

rismo), malintese idee di progresso e presunte esigenze dell'età moderna, smanie di falso abbellimento, in prevalenza giocate nei termini di una «voluta dissonanza morfologica fra antico e nuovo».

Egli osserva che si è persa la capacità, viva fino a tutto l'Ottocento, di operare sulle città mantenendone l'identità e dando loro una "forma". Si sapeva allora «progettare la trasformazione», in «continuità, pur rinnovando; non si attuava, come oggi, una caotica sostituzione. Ecco quindi che bisogna ricondurre la conservazione all'interno del dibattito sulla cultura architettonica contemporanea, proponendosi il restauro di «tutta la città, nel suo insieme» (p. 186), anzi, come recita il titolo della *Postfazione* che chiude il volume, «di tutto il costruito esistente», con vero senso storico e capacità realmente progettuali.

In conclusione, dalla lettura del volume emergono, almeno per chi scrive, alcune sensazioni contrastanti: una forte e piena adesione alle principali tesi di fondo (il restauro inteso come atto critico, il costante richiamo al buon senso ovvero all'equilibrio nel giudizio, il carattere multidisciplinare del restauro e il ruolo dell'architetto restauratore, il restauro come atto del tempo presente, il rifiuto del ripristino e della stessa "pura" conservazione) insieme ad alcuni dubbi circa altre preposizioni (il rifiuto dell'unità teoretica e metodologica del restauro delle arti figurative o, come si diceva una volta, delle arti «del disegno», lo «statuto» autonomo riconosciuto all'architettura rispetto alle altre arti, per esempio a motivo della sua «funzionalità», le critiche ai temi della «reintegrazione dell'immagine», quelle, conseguenti, ad alcuni dei più interessanti restauri di questi ultimi anni, primo fra tutti quello della facciata della Basilica di San Pietro in Vaticano, progettato e diretto proprio da un architetto e storico di vaglia come Sandro Benedetti). Comunque sono più le cose che mi uniscono a quanto il libro afferma di quelle che mi dividono.

Trovo inoltre fondamentale, come in tutto il lungo lavoro storiografico di Gianfranco Spagnesi, l'asserita totale apertura e continuità, anche nel restauro, fra singoli episodi architettonici, città, territorio e ambiente. Condivido la riflessione sul rilievo architettonico, da svolgersi in «prima persona», senza deleghe, da parte dello storico-architetto; poi quella sulla figura dell'architetto restauratore, appunto, quale storico-architetto, senza distinzioni fra "studio e restauro dei monumenti", come ben affermava, nei fatti,

Guglielmo De Angelis d'Ossat, così intitolando la Scuola di Specializzazione di Roma, prima in Italia e nel mondo, circa cinquant'anni fa. Si pensi invece ad alcune recenti posizioni che giungono a negare l'esistenza stessa del restauro come disciplina e come attività autonoma, nella convinzione che esso vada sostituito dalla sommatoria d'un atto di conservazione (attuato da una nuova figura professionale, il "conservatore", non necessariamente architetto) e d'uno di innovazione, moderno o di "esecuzione differita" o restitutivo su base "filologica" (compiuto, questa volta, dall'architetto militante, non necessariamente versato o preparato come restauratore).

Una posizione che sembra molto rischiosa perché, da un lato, mira a distruggere un lavoro d'edificazione disciplinare e professionale fecondamente avviato ormai da più di due secoli, dall'altro a separare ciò che per sua natura è unito: la considerazione del monumento insieme come "materia" da conservare e come "figura", forma architettonica o spazialità da preservare e recuperare, senza scindere l'organicità dell'architettura e dell'intervento su di essa in presunte sezioni distinte.

Resta aperto il problema di far circolare idee corrette in una materia che, per vari motivi, cui lo stesso Spagnesi fa riferimento, è oggi confusa e brulicante di pseudoesperti ed orecchianti, tanto che è difficile individuare un congruo numero di buoni esempi di restauro che siano anche buoni esempi di architettura contemporanea: si tratta di guardare agli interventi sulle preesistenze, molte volte suggestivi, operati dalle "archistar" come J. Nouvel, R. Piano o M. Fukasas oppure a quelli di architetti certamente di qualità ma costitutivamente diversi come G. Canali, F. Venezia, I. Linazasoro, R. Moneo o lo stesso P.L. Cervellati? Oppure a soprintendenti o *architects en chef* che sono nel contempo ottimi architetti progettisti, come G. Bulian o P. Prunet? O ad altre figure ancora? Dopo la denuncia e le affermazioni di principio, una riflessione in chiave propositiva e di selezione di casi interessanti da parte di Gianfranco Spagnesi o di chi volesse intervenire nel dibattito, magari sulle pagine di questa stessa rivista, sarebbe quanto mai utile e stimolante.

GIANFRANCO SPAGNESI, *Introduzione al restauro delle architetture, delle città e del territorio*, Roma, Edizioni Studium, collana "Tutor per il territorio", pp. 1-120, €24.

*L'orientamento della Cassazione***LA TITOLARITA' ESCLUSIVA
AL MINISTRO DEI BB. CC. DELLA
POTESTA' DI PRELAZIONE****Cassazione civile, Sez. Trib.****22 febbraio 2008, n. 4629**

La denuncia dell'atto traslativo del bene assoggettato a vincolo effettuata nei confronti della Soprintendenza è idonea a far decorrere il termine fissato dalla legge al Ministero per l'esercizio del diritto di prelazione ad esso riconosciuto; ne consegue l'incapacità dello stesso atto di denuncia a determinare la "piena efficacia del contratto" per effetto del mancato esercizio del diritto di prelazione nel termine concesso dalla legge, atteso che quel termine può iniziare a decorrere e, quindi, ritenersi prima pendente e poi (se inutilmente decorso) scaduto, soltanto se la denuncia sia stata fatta al Ministero. È pertanto nullo l'avviso di liquidazione della sanzione irrogata per l'omessa denuncia nei termini dell'avveramento di condizione sospensiva prevista dall'art. 19, D.P.R. n. 131/1986.

La sentenza della Cassazione civ. Sez.Trib. che si commenta – sia pure mercè un *obiter dictum* e allo scopo di trarre congruenti conclusioni sul piano fiscale - sostiene che il termine entro il quale ai sensi (ora) dell'art. 61 primo comma D.Lgs. n. 42/2004 [già art. 32 primo comma della legge n. 1089/39] il Ministero [o altro ente pubblico territoriale] può esercitare la prelazione artistica, decorre dal momento in cui la denuncia (ex art. 59 detto decreto – già art. 30 della legge n. 1089/39) dell'atto traslativo del bene culturale perviene ad esso Ministero, non già da quello in cui quella denuncia viene ricevuta dalla Soprintendenza del luogo ove pure si trovano i beni. Il che - secondo i giudici della Suprema Corte - determina l'impossibilità di considerarsi avverata la condizione sospensiva (legale) cui è subordinato l'atto stesso.

La massima presa in sé – non ostante la sua portata che potrebbe apparire dirimpente – evoca quanto lo stesso Consiglio di Stato aveva già ritenuto di poter

affermare, in altra sentenza, nemmeno troppo datata⁽¹⁾; e si fonda sulla svalutazione della trasmissione della denuncia dell'atto traslativo all'indirizzo della Soprintendenza (sia

pure organo periferico del Ministero per i beni culturali e le attività culturali) ai fini della decadenza o meno della P.A. dal diritto di prelazione per effetto del decorso del termine legale.

Si tratta di una conclusione, quella cui giunge la Corte di legittimità, che si giustifica se posta in relazione al 'microsistema' concepito dalla legge Bottai (1° giugno 1939 n. 1089) ove figurava un richiamo forte e di particolare pregnanza alla funzione del Ministero in quanto tale, come entità centrale (qui si intende dire) e non come struttura pluriarticolata e (fors'anche) pluricentrica. In effetti all'art. 30 era statuito che il proprietario e chiunque a qualsiasi titolo detenesse un bene culturale era tenuto a denunciare al Ministero per l'educazione nazionale ogni atto, a titolo oneroso o gratuito, che ne trasmetteva, in tutto o in parte, la proprietà o la detenzione. Inoltre l'art. 63 del r.d. 30. 01. 1913, n. 363 (contenente regolamento di esecuzione delle previgenti normative in materia di antichità e belle arti e ancora vigente sotto il vigore della legge Bottai⁽²⁾) statuiva espressamente che "il termine di due mesi per l'esercizio del diritto di prelazione decorrerà in ogni caso dalla denuncia fatta al Ministero".

Ciò sia pure considerando che già l'art. 56 del ricordato regolamento stabiliva "La persona a cui fu notificato l'importante interesse di cosa a qualsiasi titolo da essa posseduta, è obbligata a denunciare alla soprintendenza competente tutti gli atti che costituiscono trasferimento totale o parziale della proprietà o del possesso della cosa stessa".

Ma evidentemente quest'ultima previsione – anche per la giurisprudenza amministrativa⁽³⁾ - non ha avuto un peso determinante per ricavarne conclusioni diverse rispetto a quelle sopra illustrate.

Insomma la circostanza che nella legge n. 1089/39 il Ministero (ripetesi, inteso come entità centrale) assumeva un ruolo assorbente e preminente ai fini dell'esercizio del diritto di prelazione e che la Soprintendenza venisse considerata solo un "tramite per lo svolgimento delle attività istruttorie e consultive relative alla denuncia di vendita del bene di interesse storico, artistico o archeologico, da far pervenire poi al Ministero", come il Consiglio di Stato aveva rilevato⁽⁴⁾, ha senz'altro presidiato alle convinzioni di quella giurisprudenza.

Nella prospettiva, completamente ribaltata, in cui viene invece a collocarsi ora il tema della tutela dei beni cultura-

li e del paesaggio ai sensi del vigente D.Lgs. n. 42/2004 e s.m.i., pare che la valutazione dell'interprete debba fondarsi su convinzioni diverse.

Non solo perché risultano ormai abrogati o comunque inapplicabili i previgenti testi normativi⁽⁵⁾ e neanche solo perché – in aperta controtendenza con le suesposte conclusioni della giurisprudenza richiamata – pure è stato ritenuto che “Nel caso in cui la denuncia di alienazione di un castello sia diretta al Ministro e non sia presentata al soprintendente del luogo dove si trova l'immobile, il termine per esercitare la prelazione decorre dalla data di ricezione della stessa denuncia da parte del soprintendente (cui è stata restituita dal Ministro)”⁽⁶⁾, ma soprattutto perché una serie di congruenti indici normativi (oltre che principi fondamentali propri di un evoluto ordinamento giuridico, quale la certezza dei rapporti giuridici, il principio di ragionevolezza, ecc.) depongono in tal senso.

Innanzitutto quello per cui l'acquisto in via di prelazione del bene culturale alienato può avvenire non solo per iniziativa del Ministero, ma anche di altri soggetti pubblici da esso diversi (come le regioni e gli altri enti pubblici territoriali); inoltre l'attuale organigramma del Ministero – come si evince anche dal recente regolamento di riorganizzazione ex D.P.R. 26.11.2007 n. 233⁽⁷⁾ – si articola in variegati segmenti (dell'Amministrazione centrale e periferica), e solo ad alcuni di essi facenti parte dell'Amministrazione periferica – e non già centrale – (quali il direttore regionale per i beni culturali e paesaggistici o, appunto le Soprintendenze) sono attribuiti specifici poteri propositivi e facoltà istruttorie propedeutici all'esercizio del diritto di prelazione⁽⁸⁾. Ma soprattutto nell'art. 59 del Codice Urbani al comma 3 è statuito espressamente che “la denuncia è presentata al competente soprintendente del luogo ove si trovano i beni”; e al comma 1 dell'art. 61 è precisato che “la prelazione è esercitata nel termine di sessanta giorni dalla data di ricezione della denuncia prevista dall'art. 59”. Mentre poi il successivo art. 62 disciplina le varie fasi del procedimento per la prelazione che prende avvio solo su impulso del soprintendente, dopo la ricezione della denuncia.

E allora non v'è chi non veda come in questo complessivo scenario sia solo la denuncia alle soprintendenze (rectius: la sua ricezione da parte di queste) idonea a far decorrere il termine legale dei sessanta giorni, non certo la ulteriore ricezione di quella denuncia (eventualmente in una con

proposte, valutazioni, indicazioni, documentazioni e quant'altro trasmesse a loro volta dagli organi periferici) da parte dei potenziali enti prelazionari: sulla cui trasmissione, è evidente, i soggetti dell'ordinamento (soprattutto quelli interessati alle vicende della circolazione del bene culturale) non possono in alcun modo influire.

ADRIANO PISCHETOLA

Note

1) Cfr. Consiglio di Stato, sez. VI, 17 maggio 2006, n. 2840 in *Foro amm.* CDS 2006, 5 1531; ove testualmente “Tale ...termine, inizia a decorrere dalla formale conoscenza da parte del Ministro dell'atto negoziale di trasferimento del bene nei suoi elementi essenziali attraverso la dichiarazione che il proprietario o il detentore a qualsiasi titolo è tenuto a rendere...”.

2) Ai sensi dell'art. 73 della legge n. 1089/39, che ne faceva salva la sopravvivenza fino all'emanazione del (nuovo) regolamento di esecuzione di essa legge.

3) Cfr. T.A.R. Lazio Roma, sez. II, 10 gennaio 1998, n. 16 in T.A.R. 1998, I, 426 (s.m.) secondo cui “unicamente al Ministro, perché titolare del relativo diritto [di prelazione, N.d.A.] , deve pertanto pervenire la notizia della vendita della cosa, affinché possano efficacemente decorrere i due mesi previsti dall'art. 32, comma primo, L. n. 1089/39...essendo, inoltre, irrilevante che il precedente art. 56 individui nella Soprintendenza competente l'ufficio cui il soggetto 'notificato' dell'importante interesse è obbligato a denunciare gli atti di trasferimento della cosa”.

4) Nella cit. sentenza n. 2840/2006.

5) La legge Bottai come è noto è stata abrogata in prima battuta dall'art. 166, D.Lgs. 29 ottobre 1999, n. 490 (a sua volta abrogato) e, per così dire, definitivamente, dall'art. 184, D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42; mentre le disposizioni di cui al R.D. n. 363/13 si devono ritenere sopravanzate dalla statuizioni di cui alla vigente normativa, anche in materia di regolamento di riorganizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali (da ultimo il DPR n. 233/2007), che si richiama infra nel testo.

6) Cfr. T.A.R. Molise, 27 marzo 2003, n. 296 in *Giur. merito* 2003, 1508.

7) In GU n. 291 del 15 dicembre 2007.

8) Cfr. art. 17 del cit. D.P.R. n. 233/2007 comma 3 lett. g) a tenore del quale il direttore regionale “propone al direttore generale competente, sentite le Soprintendenze di settore, l'esercizio della prelazione da parte del Ministero, ai sensi dell'articolo 60 del Codice, ovvero la rinuncia ad essa e trasmette al direttore generale medesimo le proposte di prelazione da parte della regione, o degli altri alti pubblici territoriali, accompagnati dalle proprie valutazioni.; nonché cfr. art. 18 comma 1 lett.n) per cui le Soprintendenze “ istruiscono e propongono alla direzione generale centrale competente l'esercizio del diritto di prelazione”.

TAVOLA ROTONDA: DIMORE STORICHE E TRUST

Pubblichiamo, tra i nostri strumenti di lavoro, gli atti della tavola rotonda su “*Dimore storiche e “trust”*”, tenutasi un anno fa a Firenze, il 22 novembre 2007, a palazzo Panciatichi Ximenes d’Aragona, in Borgo Pinti, 68.

Hanno partecipato il Cavaliere del Lavoro Elio Faralli; Maurizio Lupoi, professore ordinario di *Sistemi giuridici comparati* all’Università di Genova; il soprintendente regionale dei Beni Culturali architetto Mario Lolli Ghetti di cui va segnalato il “*riconoscimento del debito dello Stato per il mecenatismo delle grandi famiglie*”; il notaio Simone Ghinassi e l’avvocato Nicola de Renzis Sonnino, consigliere nazionale dell’Adsi, che ha collaborato in modo rilevante anche all’impostazione del dibattito.

E’ intervenuto il presidente della Sezione Toscana dell’Adsi, marchese comandante Niccolò Rosselli Del Turco, che ha moderato la discussione.

Tra i temi studiati emergono: la complessa articolazione delle dimore storiche toscane; il “*trust*” e le sue possibili applicazioni in Italia; le esigenze della proprietà storica; i profili fiscali. Le conclusioni dell’incontro di studio, organizzato dalla Sezione Toscana dell’Adsi, costituiscono un importante apporto alla dottrina.

Gl’interventi alla tavola rotonda, proposti per riassunto, sono segnalati con il cognome in grassetto reso mediante maiuscole proposte su una medesima riga.

G. d. G.

FARALLI - Anzitutto ringrazio i presenti per avermi invitato a partecipare a questo incontro finalizzato a fornire informazioni utili per consentire una migliore gestione e valorizzazione delle dimore storiche.

Tra i diversi titoli che mi consentono oggi di partecipare a questo incontro (ricordo che la Banca Popolare dell’Etruria, di cui sono Presidente oramai da diversi anni, è socia della Vostra Associazione, quale proprietaria di Palazzo del Capitano sito nella città medioevale di Arezzo; la stessa Fondazione Ivan Bruschini di Arezzo è amministrata e gestita dalla Banca Popolare dell’Etruria; io stesso, poi, sono proprietario di uno dei palazzi medioevali di Arezzo) quello a cui sento di attribuire maggiore rilevanza è il ruolo di presidente pro tempore della “Banca Federico del Vecchio”.

È nostra intenzione realizzare una serie di interventi a sostegno del mondo dell’arte e della cultura, che da anni vede già impegnata con grande successo la Banca Popolare dell’Etruria; mi permetto di ricordare, in questo senso, il restauro totale della Stele della Venere alla Croce di Piero della Francesca, noto come uno dei patrimoni dell’umanità; il restauro, ancora ad Arezzo, del Crocifisso dipinto da Cimabue; l’inaugurazione del Caffè dei Costanti ad Arezzo, dove Roberto Benigni ha girato le

celebri scene del film “*La vita è bella*”. Proprio in questa direzione, sotto l’indicazione del Professore Paolucci, presidente della Fondazione legata alla “Banca Federico Del Vecchio”, abbiamo già deciso di erogare un contributo al Palazzo Bargello al fine di poter adeguatamente illuminare alcuni degli splendidi capolavori ivi conservati. Ed è ancora con la stessa finalità che ci siamo impegnati ad aiutare l’organizzazione di un concerto nella biblioteca della Certosa, patrocinato dalla confraternita della Misericordia di Firenze, la più nota fra le arciconfraternite della Misericordia di Italia. Si tratta di piccole dimostrazioni di attenzione per questa città che vogliamo affiancare ad un’attività creditizia sempre più importante e apprezzabile per la sua correttezza, precisione e per l’impegno verso una crescita comune.

LOLLI GHETTI - Innanzitutto, vorrei ringraziare Niccolò Rosselli Del Turco per l’impegno profuso dall’Associazione Dimore Storiche della Toscana, che costituisce per noi, funzionari dei Beni Culturali, uno stimolo ed un punto di riferimento e d’appoggio continuo. L’Associazione si è fatta negli anni promotrice d’importanti convegni su grandi architetti attivi in ambito toscano, quali Bartolomeo Ammannati e Michelozzo di Bartolomeo, nonché di proficui incontri di studio, volti a chiari-

re singole problematiche relative alla gestione e conservazione del patrimonio immobiliare di valore storico-artistico.

La situazione giuridica riguardante i privati proprietari d'immobili storici è assai particolare, e merita un breve excursus storico. Negli Stati preunitari, primo tra tutti lo Stato Pontificio, l'integrità dei patrimoni veniva salvaguardata con un istituto giuridico molto antico, d'origine medievale: quello del maggiorascato e dei conseguenti fidecommessi. Tramite questi istituti, i patrimoni venivano consegnati uniti ed indivisi al capo della casata: insieme ai beni immobili ed alle proprietà fondiarie, veniva trasmesso anche tutto il patrimonio storico artistico, che comprendeva non solo le dimore avite, ma tutte le collezioni d'arte. Tale patrimonio veniva, come detto, tutelato (soprattutto nello Stato Pontificio) attraverso l'istituto del fidecommesso, diffusosi poi in tutta Europa.

In cosa consisteva tale istituto e che conseguenze aveva sull'integrità dei beni? Esso imponeva che le collezioni, vale a dire tutto il variegato insieme dei beni d'interesse storico e artistico appartenenti, collezionati e raccolti dalla famiglia, (dipinti, anticaglie, statue, argenterie, stoffe e panni preziosi, arredi di pregio ed altro), riconosciuto di interesse con apposito atto dell'autorità di governo, fosse assolutamente indivisibile ed inalienabile, diventando parte integrante del patrimonio del capo di casa, di cui andava a costituire un chiaro segno di riconoscibilità. Tutto l'insieme dei beni veniva, di conseguenza, trasmesso intatto da primogenito a primogenito, garantendo così la continuità e, spesso, anche la salvezza di tante collezioni storico-artistiche che, altrimenti, sarebbero andate sciaguratamente disperse per far fronte sia alle divisioni ereditarie che alle eventuali difficoltà economiche, con conseguenti vendite. Basti pensare solo alle collezioni romane dei Borghese, dei Colonna, dei Rospigliosi Pallavicini, dei Doria Pamphilj etc. Ebbene, esse si sono salvate proprio grazie a questo istituto, che ha evitato eccessive dispersioni, oltre, ovviamente, alla buona volontà dei successivi proprietari.

Se, infatti, a volte era necessario tollerare qualche alienazione per fare un omaggio al Pontefice regnante, od offrire un dono diplomatico ad un Sovrano, o anche, purtroppo, sottostare alle pretese di qualche conquistatore con le conseguenti tragiche spoliazioni (si pensi a quelle napoleoniche ed alla sciagurata vendita coatta che privò i Borghese del meglio della loro collezione di antichità, oggi gloria del Louvre parigino), la maggior parte delle gallerie di statue, delle collezioni di quadri, delle librerie e degli archivi familiari rimanevano intatti grazie

al fidecommesso. Questo, tra l'altro, costituiva per le famiglie dell'aristocrazia un simbolo di prestigio ed una manifestazione di potere e d'ascesa sociale, simboleggiando l'appartenenza ad un'élite esclusiva che aveva, oltre a molti obblighi e doveri, anche dei diritti e dei privilegi riconosciuti. Il fidecommesso, legato al maggiorascato, si è mantenuto sino alla promulgazione delle leggi napoleoniche ed ha permesso agli interessati, fino a quella data, di affrontare le enormi spese di manutenzione delle loro proprietà e dei loro palazzi.

Ad un certo momento le leggi furono modificate: il maggiorascato, con tutto quello che comportava, fu giudicato un residuo medievale; il nuovo diritto di famiglia lo abolì, pareggiando la posizione giuridica di tutti gli eredi. Anche le donne, finalmente, acquisirono i loro diritti, non essendo più liquidate con pochi denari al momento del matrimonio, e, naturalmente, i patrimoni subirono, all'interno di sorti diverse e variegiate, consistentissime decurtazioni. A fronte dell'abolizione del fidecommesso e del maggiorascato, nello Stato postunitario si è tentato, con una serie di leggi "tamponi", di supplire all'assenza di un forte strumento di tutela dei grandi patrimoni artistici. Infatti, proprio in quel periodo di incertezza giuridica e di forti cambiamenti sociali ed economici, alcune delle maggiori collezioni storiche italiane avevano preso le strade del commercio antiquario, su cui si appuntavano gli occhi rapacissimi dei direttori dei musei stranieri, tedeschi ed americani in testa. Si pensi, in questo senso, per rimanere ancora in ambito romano, alla vendita all'asta della celebre collezione Sciarra, con tutti i suoi Caravaggio, o alla sciagurata dispersione della collezione Barberini, che comportò la perdita per il patrimonio nazionale e la conseguente emigrazione nei principali musei europei e soprattutto americani, dei moltissimi capolavori di quei pittori francesi (Claude Lorrain e Poussin fra i molti) che erano stati protetti dalla Corte dei Barberini.

Cosa sta a significare questo breve excursus storico? Significa che oggi mantenere i patrimoni delle grandi famiglie, in presenza di una legislazione che ovviamente e giustamente permette le divisioni ereditarie e la spartizione dei beni, è estremamente difficile ed oneroso. È del tutto ovvio che lo Stato non può farsi carico di tutto: è necessaria la collaborazione dei proprietari privati per poter mantenere palazzi di tanta importanza o collezioni come quelle che ancora oggi sono nella disponibilità di alcune grandi famiglie. Ma tutto questo naturalmente costa, in fatica, in denaro ed impegno. Cosa può fare, allora, lo Stato per venire incontro alle esigenze dei proprietari? Molto è già

stato fatto ed è noto. Ma molto di più si potrebbe fare, tentando di convincere i governanti ad aumentare il sostegno con sgravi fiscali e con contributi e, più in generale con qualsiasi tipo di aiuto possa essere concesso.

Si tratta, tuttavia, di ben poca cosa alla luce delle enormi esigenze finanziarie necessarie per il mantenimento dei grandi palazzi storici e dei beni in essi contenuti, che noi, per motivi squisitamente culturali, vorremmo rimanessero indivisi. Nello stesso tempo è doveroso riconoscere quanto lo Stato italiano sia debitore alle grandi famiglie, in questo caso a quelle toscane e fiorentine, che, identificando le proprie radici nella cultura comune, sopportano tanti sforzi per mantenere integro questo grande patrimonio storico artistico.

GHINASSI - Vorrei sentire il parere dell'architetto Lolli Ghetti su un aspetto che specialmente a noi notai, ma in generale anche ai Soci dell'Associazione, interessa molto, ossia sul problema dell'eventuale prelazione esistente in caso di un'eventuale costituzione di un immobile storico in "trust". Visto che il testo unico del 2004 non parla di tale problematica, limitandosi ad introdurre in linea generale l'istituto della prelazione con riferimento ai trasferimenti di beni diversi rispetto alle donazioni, personalmente sostengo, alla luce anche della collocazione di questo istituto rispetto all'imposta sulle donazioni (di cui dopo parleremo), la natura gratuita e liberale di questo trasferimento da parte del disponente a favore del "trust" e, cosicché – a mio parere – non esisterebbe in questo caso un diritto di prelazione.

LOLLI GHETTI - La mia opinione è assolutamente concorde. Poiché la prelazione si esercita soltanto sul passaggio di proprietà a titolo oneroso, visto che in questo caso, come per le donazioni, non c'è passaggio a titolo oneroso, non c'è neppure il diritto di prelazione. Del resto, in caso contrario, non si saprebbe su quale ammontare di beni lo Stato o gli altri Enti Pubblici Territoriali potrebbero esercitare la loro prelazione. Si dovrebbe procedere alla valutazione del "trust", con tutte le difficoltà e le problematiche connesse. Credo, quindi, di poter escludere che ci sia un diritto da parte dello Stato di esercitare la prelazione. Tra l'altro la prelazione è un istituto che sempre più di rado viene esercitato, dal momento che oggi lo Stato dismette il proprio patrimonio, piuttosto che acquistare. Non vengono, però, meno gli obblighi di denunciatio, gli obblighi connessi alla circolazione di un patrimonio vincolato, di un bene d'interesse storico – artistico, di un bene sottoposto alla legislazione di tutela, perché lo Stato deve sapere sempre chi è

il suo referente.

Tracciare una mappa dello stato di conservazione del patrimonio culturale, è molto complesso dal momento che sarebbe necessario distinguere zona per zona, provincia per provincia, città per città. Generalmente, in tutta Italia le zone costiere, più appetite dalla speculazione e dall'utenza, rappresentano la parte del territorio che ha sofferto maggiormente. Le aree meglio conservate sono, paradossalmente, quelle dove la ricchezza è circolata meno, e dove, di conseguenza, i beni non sono stati restaurati. Qui c'è ancora la possibilità di realizzare buoni interventi, rispetto ad altre zone dove, per redditività e per investimento, si sono fatti a volte anche lavori sbagliati.

A parte quest'aspetto, è ovvio che l'antico modo di vivere delle grandi famiglie aristocratiche, proprietarie d'immobili meritevoli di essere sottoposti a tutela, è molto profondamente cambiato in quest'ultimo secolo: oramai è impensabile che una singola famiglia abiti in un palazzo principesco, o nelle bellissime ville della campagna, senza dividerne l'uso, ed i costi, con altri utilizzatori. Il destino delle grandi costruzioni è stato spesso quello di essere messi a reddito, frammentati. A Napoli, ad esempio, a causa dei profondi cambiamenti che hanno caratterizzato il modo di vivere della nobiltà cittadina, gli enormi palazzi nobiliari sono stati, tutti, praticamente frammentati e divisi in appartamenti. Esistono, tuttavia, alcune grandi famiglie romane (i Colonna, i Doria Pamphilj, i Torlonia, i Rospigliosi Pallavicino, i Massimo) ma anche fiorentine, che abitano nei loro palazzi da molti secoli, meritando, pertanto, un particolare plauso per gli sforzi sostenuti per mantenerli, conservandoli nello stesso uso per cui furono costruiti.

LUPOI - L'abolizione dei fedecommissi fu disposta, ancor prima di Napoleone, dall'Assemblea nazionale francese del 1793. In Italia, lo Stato Sabauda dispose la cancellazione di questo istituto e man mano che nuovi territori venivano annessi al Regno d'Italia una delle prime leggi che veniva promulgata era proprio l'abolizione dei fedecommissi, come se tratto qualificante per il nuovo Stato unitario fosse proprio quello di avere a proprio fondamento quel concetto di uguaglianza prima richiamato. Rispetto al suddetto istituto del fedecommissario, come si qualifica il "trust"? Cosa ci dà eventualmente in più questo istituto di origine straniera mutuato dal nostro sistema?

Il "trust" è un istituto profondamente diverso da ogni forma di fedecommissario ed è proprio il raffronto tra queste due realtà che ci permette di comprendere meglio i tratti caratteristici del "trust". Innanzitutto, il fedecommissario, specialmente nella

forma del maggiorascato, aveva in sé un grosso problema: quello dei rami cadetti tagliati fuori da ogni tipo di trasmissione. Il che provocava, ad ogni evidenza, liti e persino fatti di sangue. Ecco allora emergere già la prima evidente differenza tra i due istituti. In ogni ipotesi di fedecommesso, che normalmente nasce per atto testamentario, un soggetto riceve determinati beni con l'obbligo di conservarli e trasmetterli ad un altro soggetto già individuato (ad esempio, come prima si diceva, i primogeniti uno dopo l'altro): un soggetto riceve certi beni, ne mantiene la proprietà finché vivo ed alla sua morte gli stessi beni passeranno ad un'altra persona. Nel "trust", invece, il proprietario di un bene che si vuole assicurare indiviso e valorizzato nel tempo non trasferisce quel bene direttamente alle persone interessate (figli o primogenito) bensì ad un soggetto terzo, che per definizione non deve avere interesse su tale bene e che si comporta come un gestore, una specie di amministratore. È il c.d. "trustee". Si tratta di uno dei modi più efficaci per prevenire qualunque lite ereditaria proprio perché tali dissidi si evitano non dando alcunché ad alcuno degli eredi.

L'istituto appena tratteggiato si caratterizza per il fatto che l'affidamento del proprio patrimonio (o di una sua parte) al "trust"ee comporta formalmente la perdita del diritto di proprietà (e quindi la possibilità di vendere), senza tuttavia che emergano altre "controindicazioni". Del resto, ciò che rileva, ai fini del godimento di una cosa, non è la proprietà della stessa, bensì la possibilità di utilizzarla pienamente. Oltretutto, la vendita di un bene di famiglia che un soggetto abbia mantenuto nel proprio patrimonio implica normalmente che il denaro ottenuto sia nuovamente investito, magari per acquistare un altro bene che, a sua volta, dovrà essere lasciata a qualcuno. Ciò che se ne ricava, quindi, è che in molti casi la proprietà non è altro che un "feticcio", non servendo a soddisfare le esigenze di una persona o di una famiglia.

Nel "trust" la mancanza del diritto di proprietà implica di doversi rivolgere al gestore per proporgli, ad esempio, di vendere quel certo bene per acquistarne un altro più produttivo e, se il "trust"ee è convinto, l'effetto è analogo a quello che si produce se il titolare del diritto di proprietà vende direttamente.

Non solo. È del tutto evidente che il "trust" implica per il soggetto conferente un importante vantaggio. Nel caso, ad esempio, in cui egli sia condannato ad un importante risarcimento di danni, i suoi beni non possono essere coinvolti, a differenza di quanto accadrebbe se ne avesse mantenuto la proprietà.

Ciò che ne risulta, pertanto, è che nel momento in cui scindiamo la proprietà intesa come intestazione di beni dal godimento degli stessi ci allontaniamo dal fedecommesso per avvicinarci al "trust", che porta con sé una nozione "più moderna" di proprietà: proprietà non del bene ma proprietà del valore di questo bene, la quale implica le conseguenze sopra descritte.

C'è ancora un profilo da evidenziare. A fronte dell'esigenza di garantire ad una persona cara, magari ad un figlio, le sostanze necessarie a mantenerlo per tutta la vita, il nostro legislatore non ha predisposto alcun strumento ad hoc. Ciò che si può eventualmente fare è disporre dei beni in vita, mediante donazione, o da morti, attraverso il testamento, affidandoli ad un soggetto (un donatario, un erede, un legatario) che li riceve un l'onere di provvedere alla persona cara. Ebbene, una situazione di questo tipo è poco efficiente, per diverse ragioni. In primo luogo, essa implica un evidente conflitto di interessi: chi, infatti, riceve i suddetti beni, dovrà impiegarli per mantenere la persona designata, sottraendo quindi sostanza a quanto lasciatogli. Inoltre, sarebbe necessario un soggetto chiamato a vigilare che l'erede o il legatario designato rispetti effettivamente la volontà di mantenere la persona cara indicata. Nel caso del "trust", invece, i beni sono lasciati ad un soggetto terzo, che non ha alcun interesse sugli stessi: il "trust"ee, infatti, non potrà mai impiegare i beni per sé stesso, neppure dopo che i beneficiari siano morti. In questo modo è evidente che si annulla il rischio di qualunque conflitto di interessi.

La figura del "trustee" può essere ricoperta persino da un'Associazione (come ad esempio quella delle dimore storiche), da una società, da una banca. Insomma, qualunque soggetto giuridico, funzionale alle finalità proprie di un certo "trust", può rivestire il ruolo di "trustee". Ogni "trust" ha una sua ragion d'essere: può esserci un "trust" per assistere una persona oppure per garantire nel tempo l'unità di un patrimonio. Proprio con riguardo a quest'ultima finalità, il "trust" può essere particolarmente significativo. Garantire, infatti, nel tempo l'unità di un patrimonio è fatto praticamente impossibile: le discendenze delle famiglie sono imprevedibili e le stesse possono estinguersi. Con un "trust", invece, è possibile perseguire questo obiettivo: agli eredi non perverrà niente del patrimonio storico, che sarà invece conferito al "trust"ee; i primi potranno decidere della sorte di tali beni in caso di un loro accordo, altrimenti sarà il "trustee" a decidere secondo le indicazioni ricevute, "trustee" che – si ripete – è un soggetto assolutamente disinteressato, dal momento che i beni a lui conferiti

sono suoi ma non per lui.

Per concludere, collegandomi a quanto prima detto dall'architetto Lollo Ghetti con riguardo all'articolo 60 del Codice dei Beni Culturali, si deve sottolineare che nel "trust", quando si trasferiscono i beni al "trustee", quest'ultimo non dà nulla in cambio: i beni, quindi, escono dal patrimonio del disponente e come contropartita non entra niente, se non l'impegno del "trustee" ad impiegare i beni secondo le modalità indicate nell'atto istitutivo del "trust". Siamo di fronte, pertanto, ad un atto certamente non a titolo oneroso cosicché – fatta salva la denuncia – nessun diritto di prelazione potrà essere vantato né dello Stato né degli Enti locali.

RENZIS SONNINO (de) - Vorrei prendere le mosse da ciò che ha detto il direttore regionale Lollo Ghetti, quando ha fatto riferimento agli aspetti positivi del fedecommissato e vorrei, brevemente, la posizione attuale del proprietario di una dimora storica, cercando di indicarne le esigenze e problematiche. Analizziamo i diversi profili. La prima esigenza, centrale, è quella di conservare la dimora storica. Tale esigenza non attiene esclusivamente ad aspetti finanziari ed economici ma riguarda, in senso più ampio, la destinazione che tale dimora deve avere, il tipo di ristrutturazione e di uso che se ne vuole fare, la sua redditività. Così come già accennato dall'architetto Lollo Ghetti, una delle grandi scommesse per i privati oggi è proprio la conservazione dell'unità della dimora storica: scegliere, cioè, fra il mantenimento dell'immobile in modo fedele alla sua origine oppure procedere ad una sua frammentazione (prescindendo, in quest'ultimo caso, dagli eventuali profili sanzionatori e di rilevanza pubblica).

Altra esigenza, strettamente collegata a quella appena accennata, concerne la necessità di mantenere l'immobile: ammesso e non concesso che il privato voglia conservare la destinazione dell'immobile senza stravolgimenti, dove può reperire le risorse per poter sopportare tale scelta, per effettuare il mantenimento e quant'altro a tale titolo richiesto?

Proprio con riferimento a questo aspetto, il nuovo Codice dei Beni Culturali contiene alcune norme molto interessanti, fino ad oggi non opportunamente approfondite. Intendo richiamare, ad esempio, il concetto di valorizzazione della dimora storica, oggetto di una previsione ad hoc all'interno del suddetto codice. Valorizzazione intesa come attività del proprietario (pubblico o privato che sia) volta ad aumentare le possibilità di redditività dell'immobile senza alterare il mantenimento di certe caratteristiche dell'immobile stesso.

Riassumendo, per la proprietà delle dimore storiche ci sono due esigenze fondamentali: da un lato, mantenere l'unità dell'immobile, garantendone un uso appropriato rispetto alle sue caratteristiche; dall'altro lato, rinvenire le risorse a ciò necessarie, e, quindi, cercando altresì di interloquire con i pubblici uffici, al fine di reperire i contributi eventualmente previsti.

Ebbene, accanto alle suddette problematiche sussistono altri profili critici per i proprietari di immobili storici. Tra questi, particolare rilievo assume il passaggio dell'immobile da una generazione all'altra della famiglia proprietaria. È evidente, infatti, che gli obiettivi sopra descritti (il mantenimento dell'immobile ed il reperimento delle necessarie risorse) diventano ancor più complicate, quando aumenta il numero dei proprietari della dimora. Altra esigenza oramai necessaria per un proprietario di un immobile storico è quello di poter contare su un apporto professionale per poter affrontare tutte le eventuali problematiche e vicende che possono sorgere. Oggi, infatti, i profili amministrativi e giuridici sono tanti e tali da richiedere per i privati proprietari un necessario supporto professionale. Ebbene tutte le esigenze e problematiche finora così sommariamente tratteggiate possono trovare un'efficace risposta nell'istituto del "trust".

Nel precedente intervento del Professore Lupoi sono state già indicate le due principali caratteristiche di questo istituto, ereditato dai Paesi di Common law. La prima consiste nel fatto che un patrimonio è diviso, separato, segregato dal patrimonio dei proprietari per essere conferito ad un soggetto, il "trustee", che diviene titolare del diritto di proprietà del suddetto patrimonio senza, però, poterne usufruire per fini personali dal momento che quello stesso patrimonio è "segregato" anche per il complesso dei beni conferiti, dal momento che non può utilizzare quei beni per suoi bisogni personali, ma deve piuttosto scrupolosamente seguire e rispettare tutto quanto previsto dal conferente. Il che crea, dunque, una separazione giuridica del patrimonio conferito rispetto al patrimonio originario del "trustee".

Pensiamo ad una ipotesi concreta riferibile ai proprietari di un immobile storico. In questo caso il proprietario dovrebbe conferire, ad esempio, il proprio palazzo ad un "trust" individuando sia un "trustee", ossia un fiduciario (che può essere una banca, un professionista, il capofamiglia, ecc.), sia il c.d. guardiano, cioè il soggetto deputato a controllare che l'operato del "trustee" rispetti le indicazioni dategli, che possono essere le più varie (mantenimento del palazzo, destinazione di una parte del palazzo alle esigenze di famiglia, distribuzione di una parte

delle entrate ai beneficiari, assegnazione del palazzo ai soggetti indicati evitando i problemi legati ad una possibile eredità).

Ebbene, quali sono le esigenze che il privato proprietario di immobile riesce a soddisfare seguendo questa via? In primo luogo, attraverso tale operazione si riesce a mantenere l'unità del bene che verrà gestito rispettando ed attuando le indicazioni del disponente, in ordine alle quali i beneficiari niente potranno. Nessun altro istituto previsto dal nostro legislatore consente ciò.

Non solo. Attraverso il "trust" si evitano tutti i problemi economici, giuridici e pratici legati alla comproprietà dell'immobile: come detto, infatti, con il "trust" l'originario proprietario affida i suoi beni ad un suo fiduciario che, laddove non dovesse eseguire correttamente la propria attività, potrà essere rimosso dal c.d. guardiano. In questo modo, possono esserci anche più soggetti (figli, nipoti, ecc.) nelle condizioni di usufruire dell'immobile, ma nessuno di loro sarà proprietario e non potrà, quindi, intervenire nella gestione della dimora. Senza dimenticare, tra l'altro, che in simile contesto si riesce a disporre di un immobile, magari a favore solo di alcuni soggetti, evitando contrasti, liti o questioni ereditarie.

Ancora, utilizzando l'istituto del "trust" il proprietario-disponente potrà avvalersi di quella competenza e professionalità cui si accennava. È possibile, infatti, indicare come gestore un soggetto fornito dei requisiti e conoscenze necessarie per gestire i patrimoni in discussione.

Sono, inoltre, fermamente convinto che l'istituzione di un "trust" possa agevolare notevolmente anche i rapporti della proprietà della dimora storica con gli Enti pubblici. L'affidamento di un immobile ad un "trust" consente, infatti, una gestione trasparente, coerente ed estranea alle esigenze personali, in grado, quindi, di evitare cambiamenti o inadempimenti ricollegabili, invece, in certi casi, alle peculiarità del proprietario privato; così da creare un canale preferenziato nei rapporti con l'Amministrazione pubblica.

Pensiamo, poi, ad un'ipotesi estremamente frequente. Molto spesso, per eseguire ristrutturazioni di un immobile, la proprietà ricorre al credito bancario. Si tratta, in molti casi, di mutui rilevanti contratti per un lungo arco di tempo. Ebbene l'adozione di un "trust" può rivelarsi estremamente interessante anche in questa eventualità, soprattutto con riferimento alla necessità di restituire quanto ottenuto dall'Istituto di credito nei termini e con le modalità pattuite. Infatti, attraverso, la segregazione del patrimonio riesco a far sì che per tutta la durata del mutuo l'im-

mobile sia bloccato, essendo affidato ad un "trustee" che ne curerà la gestione così da rispettare i termini del contratto e l'adempimento del contratto di mutuo bancario. Con ciò evitando quei problemi che potrebbero nascere nel caso in cui il proprietario, medio tempore, non fosse più nelle condizioni di gestire l'immobile e di garantire il rispetto degli accordi bancari.

Attraverso l'adozione del "trust", insomma, si ha la certezza (non altrimenti raggiungibile) che al termine di questo frangente, adempiuti gli obblighi contrattuali, i beneficiari riceveranno il bene ristrutturato, libero da pesi o vincoli.

Altre due o tre considerazioni che possono essere utili. La prima di ordine non squisitamente economico – giuridico, in ragione del ruolo tradizionalmente rivestito dal capo famiglia, punto di riferimento imprescindibile della micro società familiare. Ebbene, in alcuni casi un privato può avvertire la necessità di garantire che una parte dell'immobile di sua proprietà venga destinata all'uso esclusivo dei suoi familiari a guisa di "casa di famiglia". Questo risultato, difficilmente ottenibile attraverso i noti strumenti giuridici, può essere garantito appunto attraverso il "trust", disponendo al "trust"ee, ad esempio, che le sale più importanti del palazzo siano mantenute a disposizione dei familiari che costituiscono e dovranno costituire (anche dopo la morte del disponente) il suddetto nucleo familiare.

Altro aspetto degno di interesse è la possibilità di affiancare ad un "trust" una società di servizi che possa sviluppare la vocazione commerciale di un immobile, occupandosi di tutto quanto possa rilevare al riguardo. In altri termini, è ben possibile costituire, all'interno del "trust", una società in grado di sviluppare, sull'immobile o su una sua parte, tutta una serie di iniziative fuori dalla portata del "trustee". Con la garanzia, anche in questo caso, che il fiduciario "trust"ee verifichi il rispetto da parte di tale società di tutta una serie di indicazioni fornite dal disponente.

Infine, un'ultima considerazione relativa al costo dell'operazione in esame. Da un punto di vista fiscale, non vi sono costi aggiuntivi rispetto ad una tradizionale operazione di trasferimento (mortis causa o per donazione).

Per quanto concerne, poi, il costo riferibile all'attività del "trustee", premesso che la stessa potrebbe non implicare alcun esborso (nel caso in cui il "trustee" fiduciario venga individuato in un parente), deve comunque sottolinearsi che essa non comporta nessun costo ulteriore rispetto a quello di una qualunque attività di amministrazione e gestione di un patrimonio rile-

vante.

Un'ultimissima annotazione. Quello che in qualche modo può essere considerato il dato più interessante ed innovativo del "trust" rispetto alla tradizionale nozione di fondazione è l'estrema duttilità e flessibilità di questo istituto nel quale assumono una valenza centrale le esigenze economiche, tecniche, familiari, personali del privato il quale, per la prima volta, ha la possibilità di stabilire le regole che disciplineranno il mantenimento del suo bene nei prossimi venti, trenta, quaranta anni.

GHINASSI – *L'aspetto principale della questione oggi esaminata è senz'altro il costo fiscale di un "trust". Tuttavia, prima di trattare questo argomento, vorrei sollevare una questione relativa alla c.d. legittima. Com'è noto, nel patrimonio di ciascuno di noi, al momento della morte, assumono rilevanza due componenti: la c.d. legittima e la parte disponibile. La disponibile è la quota di patrimonio, come il termine ci fa capire, della quale possiamo sia in vita, sia mortis causa disporre a favore di chi vogliamo; la legittima, invece, è quella parte che l'attuale legge italiana (nonostante i recenti scossoni che questo principio ha ricevuto), riserva a determinati soggetti, normalmente il coniuge, i figli e, in casi molto particolari, gli ascendenti. La domanda che si pone è questa: prendiamo il caso di un "trust" destinato normalmente a durare molti anni, quindi oltre la vita del disponente, ossia pensiamo in pratica ad un "trust" destinato anche al passaggio generazionale, quale è il "trust" che può avere ad oggetto dimore storiche. Ancorché poi i beneficiari finali siano i discendenti e, se ancora in vita, il coniuge del disponente, il "trust" può considerarsi strutturato in modo da non violare espressamente i principi in materia di legittima oppure, per il solo fatto che i legittimari non possono alla morte del disponente acquisire la proprietà di questi beni, esso è contestabile dai legittimari? Ovviamente questo problema non si pone quando nel patrimonio del disponente ci siano beni che coprano ampiamente la legittima, ossia quando il "trust" gravi solo sulla parte disponibile del patrimonio del "trust"ee, ma negli altri casi, secondo voi, questo può essere una problematica esistente o è in qualche modo superabile?*

RENZIS SONNINO (de) - *Individuerei alcuni punti fermi: a) il primo è che quei beni conferiti in un "trust" non cadono in successione, quindi da un punto di vista pratico, al momento della morte del disponente, quei beni risultano come se fossero stati venduti o donati; noi sappiamo che sono stati donati ma il concetto è che sono stati trasferiti e quindi non necessariamente possono essere oggetto di una immediata contestazione; b) il*

secondo punto fermo è che le disposizioni del codice in tema di legittima sono sicuramente inderogabili quindi, laddove in una causa il soggetto erede, figlio, dimostrasse di essere stato lesa nei propri interessi di legittima avrebbe sicuramente diritto di avere non la dichiarazione di nullità del "trust", ma quanto a lui è riservato dalla legge, vale a dire il riconoscimento del diritto ad avere la parte che manca per arrivare a soddisfare la legittima, nei termini che saranno concordati. In altri termini, per stabilire se il soggetto è lesa o non è lesa occorre stabilire qual è la sua quota e cosa riceve.

E' utile segnalare un profilo importante: se viene conferito al "trustee" un palazzo, magari per la durata di vent'anni, ovviamente non sappiamo quando la successione si aprirà e quindi quando eventualmente la pretesa del figlio potrà essere fatta valere; se per esempio dicessi al "trustee": "Dà a mio figlio la quota che gli spetta di reddito", come ha accennato Lupoi, nulla vieta che il "trustee" sia onerato dell'obbligo di trasferire i frutti, anche il denaro, a favore dei figli. In questi casi vi può essere un sorta di previsione di usufrutto, una previsione in cui si dica per esempio: "dà a quel mio figlio la quota dei frutti". In ogni caso, vi sarà un soggetto che avrà comunque il bene, anche se in un momento comunque successivo alla morte del de cuius, ed in quest'ultimo caso vi saranno appositi calcoli per stabilire di quanto diminuisce il valore del bene il fatto di averlo ricevuto anni dopo la morte del padre, piuttosto che il giorno seguente (è un problema abbastanza semplice da un punto di vista tecnico).

Dunque, il principio mi sembra inderogabile e nella casistica credo le risposte siano differenziate, proprio a causa della duttilità dell'istituto del "trust"; occorrerà stabilire caso per caso se il bene conferito in un "trust" abbia o meno lesa la legittima, anche perché non è detto che l'aver conferito il bene in un "trust" a favore del figlio debba essere interpretato necessariamente come contrario ai propri diritti, visto anche l'esempio fatto prima relativo al soggetto da proteggere. Quindi, almeno per quanto mi riguarda, non vi è una risposta valida per tutte le ipotesi; il principio della legittima resta fermo, sicuramente, ma esso andrà verificato in base a quello che saranno le situazioni precise, in base a ciò che il figlio, per esempio, avrà diritto di percepire e dopo quanto tempo avrà diritto di percepirlo, oltre alla considerazione di quelli che sono i valori dell'intero patrimonio.

LUPOI - *Facciamo un caso brutale: un genitore, che abbia tre figli e beni per cento milioni, trasferisce al "trustee" tutti i*

beni che ha; ai figli non lascia nulla, e in vita nulla ha donato ai figli. Questo è un caso di lesione di legittima indiscutibile. Per rendere ancora più brutale l'esempio, poniamo che questo "trust" duri centocinquant'anni: i figli, a meno di longevità strepitose, non prenderanno mai niente; e diciamo ancora che al 150° anno il "trustee" dividerà questi beni fra i discendenti del disponente che saranno in vita in quel momento secondo, ad esempio, le tre stirpi che hanno avuto origine dal disponente; se una stirpe nel frattempo si è estinta, il "trustee" farà due quote, se due sono estinte andrà tutto a quelli rimasti dell'unica stirpe che ha discendenti in vita al 150° anno. Ricapitolando: tutti i beni, fra centocinquant'anni, vanno a quelli che sono in vita a quel tempo, frazionati per stirpi; tra l'altro questa è una disposizione molto frequente nei "trust" di famiglia, ossia dividere per stirpi tra coloro che siano vivi ad una certa data.

Poniamo ancora che questo "trust" preveda che durante i centocinquant'anni tutti i frutti di questi beni - che possono essere frutti economici, mettiamo immobili affittati, quindi canoni di locazione, frutti di godimento diretto, immobili abitati, ecc. - vadano ai discendenti, sempre secondo tre parti e via via secondo come si atteggia la discendenza.

Quindi, qui i figli non prendono nulla, prenderanno i nipoti, i pronipoti o coloro che saranno in vita alla fine del "trust"; la domanda è: se i figli sono tre, maschi, sposati, e dunque vi sono tre mogli, cosa prendono le mogli? In questo caso niente, perché se non prendono niente i figli, a meno che non arrivino vivi fra centocinquant'anni, non prendono niente le loro mogli. Questa è la prima conseguenza importantissima di queste operazioni di lunga durata; consideriamo che un "trust" può durare in teoria per sempre, quindi i beni possono non andare mai a nessuno, fermo restando che il godimento e i frutti invece vanno a tutti i discendenti nel modo predetto. Riassumendo: la prima conseguenza è che si saltano i coniugi, e non è vantaggio da poco per chi vuol dar luogo ad una certa sistemazione patrimoniale, perché si evita che i beni vadano in un'altra famiglia, come spessissimo succede (un discendente non ha figli, i beni vanno al coniuge che ha comunque diritto alla legittima). Nell'esperienza dei "trust" in Italia ho visto molte famiglie in cui i figli hanno detto al padre: "Ma che bella idea, fai un "trust" di cento anni, così le nostre mogli non vedono niente, e neppure i nostri creditori non prenderanno niente".

Poi c'è l'altra questione: a che serve essere proprietario se tanto posso comunque godere e posso influenzare il "trustee" in virtù dell'atto istitutivo che mi dà il potere di chiedere al "trustee" e di fare certe cose, o di non farle, mi consente di dare il mio

parere vincolante per tanti atti? Quando i figli capiscono queste cose dicono "siamo d'accordo" e firmano un documento nel quale affermano di rinunciare alla successione del padre; questo, per il momento, nel nostro diritto non è valido, perché si tratta di un "patto successorio", come tale vietato; ma nella mente dei figli c'è questo patto successorio nel quale vedono tutti vantaggi e nessuno svantaggio. Quand'è così, sono possibili due strade, la prima: far affidamento sull'onore dei figli e quindi un accordo con loro, un accordo verbale, magari in una riunione di famiglia, e sperare che mantengano la loro parola; oppure si trasferiscono ai figli i beni per quanto riguarda la quota legittima, gliela si dà e i figli la trasferiscono nel "trust", il che è inattuabile dal punto di vista del diritto civile italiano, perché essi hanno ricevuto la legittima durante la vita del loro padre e ne hanno fatto quello che hanno voluto.

Io non ho visto nessun caso, invece, di un figlio che, morto il padre, il quale aveva vincolato in "trust" i beni eccedenti la disponibile, abbia agito in giudizio, ma questo non vuol dire, può darsi che sia ancora presto, che ancora non siano scomparsi abbastanza disponenti da far nascere le cause. In questo caso, gli atti di "trust" dicono che se un figlio, se un legittimario afferma che questo "trust" lede i suoi diritti, il "trustee" farà i conti giusti, gli darà quello che gli spetta per legge, ma solo quello.

Precisiamo cosa intendo per "solo quello": immaginiamo un "trust" con due figli che alla fine darà luogo a due quote fra centocinquant'anni per le due stirpi, metà per uno; qui metà è molto più della legittima, che sarebbe di un quarto; l'altro quarto lo perdi, lo perdi tu e lo perdono i tuoi discendenti, ti conviene? Uno può dire sì per cattiveria, ma certo non conviene. Queste sono risposte a casi in cui la violazione di legittima si verifica in maniera evidente, lasciamo stare i casi intermedi, anche perché il caso dei figli che accettano e si adeguano è il più frequente. Il notaio Ghinassi accennava che questa parte del codice civile è sotto attacco, in discussione da molti anni; se venisse cambiata, allora quel patto successorio fra genitori e figli potrebbe diventare valido e quindi eviteremmo tutto ciò che vi ho raccontato.

GHINASSI - Veniamo alla domanda precedente: quanto costa fiscalmente un "trust"? E qui la domanda deve essere subito bipartita: a) quanto costa fiscalmente istituire un "trust"; b) quanto costa fiscalmente mantenere in vita il "trust". Vi sono svariati tipi di imposizione: a) l'imposizione

indiretta che il “trust” subisce al momento della sua istituzione, l'imposizione sui trasferimenti, ossia i trasferimenti patrimoniali che avvengono tra il disponente e il “trustee” e b) l'imposizione diretta, ossia l'imposizione sui redditi che il “trust” produce durante la sua vita. Prendiamo le mosse dall'imposizione indiretta.

Abbiamo accennato a come dal punto di vista civilistico questa materia non fosse disciplinata dal nostro legislatore. Non esistendo ad oggi una normativa interna civilistica sul “trust”, se istituamo un “trust” interno - cioè un “trust” che abbia elementi di collegamento con il territorio nazionale - lo regolamentiamo nell'atto istitutivo di “trust” ma per quanto non regolamentato dobbiamo far riferimento a una legge straniera che lo disciplini. La stessa cosa valeva dal punto di vista fiscale fino all'anno scorso; in materia di imposizione indiretta, il Secit nel 1998 aveva sostenuto che ai fini dell'imposizione indiretta il “trust” dovesse esser assimilato ad un fedecommesso, ipotizzando quindi una sorta di tassazione su un valore commisurato all'usufrutto, al momento dell'istituzione del “trust”, e una tassazione commisurata alla nuda proprietà dei beni, al momento della devoluzione dei beni al beneficiario finale. La tesi non ha poi avuto molto seguito, ma già da questa prima “impostazione” dell'Amministrazione Finanziaria, sostenuta nel 1998, si evidenzia che uno dei principali problemi che esistevano nella tassazione ai fini delle imposte indirette del “trust” era se collocare simile vicenda nell'ambito dell'imposizione di registro o nell'ambito dell'imposta sulle donazioni; infatti, il fedecommesso è tassato nel modo che aveva ipotizzato il Secit nell'ambito dell'imposta sulle successioni e donazioni.

Dunque, il Secit aveva ipotizzato un'attrazione del “trust” ad imposizione nell'ambito dell'imposta sulle successioni e donazioni, perché il “trust”, pur non essendo una donazione in senso proprio, totalmente identificabile con quella prevista dal nostro codice civile, costituisce molto spesso - e nel nostro caso di “trust” avente ad oggetto dimore storiche - o addirittura quasi sempre, una liberalità indiretta, come si suole dire. Del resto, nell'ambito dell'imposta sulle donazioni non sono soggette all'imposta solo le donazioni in senso proprio ma anche le liberalità indirette. Altra tesi sostenuta prima dell'ottobre scorso, forse quella che aveva maggiore fondamento, era stata sostenuta in alcuni studi, del Consiglio nazionale del notariato ed anche della Direzione regionale delle entrate dell'Emilia Romagna: si partiva dalla considerazione che in realtà il primo trasferimento, dal disponente al “trustee”, non è un vero e pro-

prio trasferimento ma è solo una messa disposizione dei beni a favore del “trust” e perché questo possa poi svolgere la sua funzione e realizzare le finalità del “trust”. L'operazione deve essere vista nel suo complesso e non segmentata con una prima tassazione al momento dell'istituzione del “trust”, per il solo fatto del trasferimento dei beni al “trust” e, e poi una seconda tassazione al momento del trasferimento finale dei beni dal “trust” e ai beneficiari.

Nell'ottobre del 2006, infine, il legislatore disciplina specificamente questa fattispecie, proprio mentre reintroduce nel nostro ordinamento l'imposta sulle successioni e donazioni, che era stata soppressa con la famosa legge dei Cento Giorni del secondo governo Berlusconi, la 383 del 2001. L'imposta viene nuovamente istituita con D.L 262 del 2006, poi convertito nella legge 286, peraltro con notevoli modifiche; prendendo il testo finale del decreto legge convertito, al comma 47 dell'articolo 2 si legge che “È istituita l'imposta sulle successioni e donazioni sui trasferimenti di beni e diritti per causa di morte, per donazione o a titolo gratuito e sulla costituzione di vincoli di destinazione”. Qui il legislatore, secondo l'interpretazione unanime di tutti gli esperti, ha voluto disciplinare il “trust” ai fini delle imposte indirette e lo ha attratto ormai nell'ambito delle imposte sulle donazioni e successioni. Il legislatore ha evitato che gli uffici dovessero valutare l'assoggettamento del “trust” all'una o all'altra imposizione sulla base di un elemento psicologico che non potevano valutare; in altri termini, la circostanza che l'atto venga compiuto per spirito di liberalità oppure no, con la conseguente attrazione nell'ambito dell'imposta sulle donazioni o nell'ambito dell'imposta di registro, non sempre traspare dall'atto stesso; molto spesso le liberalità indirette non venivano mai tassate come tali ma venivano sempre assorbite nell'ambito dell'imposta di registro perché questo spirito liberale non emergeva chiaramente dall'atto assoggettato a tassazione. Tuttavia, questa formulazione legislativa ha fatto subito sobbalzare tutti gli studiosi, soprattutto tutti gli studiosi di “trust”, perché la lettera della norma sembrava assoggettare ad imposizione il “trust” per il semplice fatto della costituzione del vincolo di destinazione.

Mentre la prima parte della norma assoggetta ad imposta sulle successioni e donazioni i trasferimenti di beni e diritti per causa di morte o per donazione a titolo gratuito, nella seconda parte sembrerebbe assoggettare a tassazione astrattamente i vincoli di destinazione, ancorché non sussista un trasferimento di beni e diritti; dunque, parrebbe, in base alla lettera della

norma, che si abbia nuovamente una frammentazione della tassazione del "trust": una prima tassazione al momento della costituzione del vincolo ed una seconda tassazione al momento della devoluzione finale dei beni dal "trust" e ai beneficiari.

Per fortuna, questa che poteva essere un'interpretazione letterale sicuramente contestabile per mille motivi, non è stata seguita né dagli interpreti, subito schierati a favore di una diversa interpretazione, né dalla stessa Amministrazione finanziaria, che nella recente circolare del 6 agosto 2007, intervenuta a chiarire il trattamento fiscale del "trust" sia in materia di imposte indirette (appunto a seguito dell'introduzione del DL 262 del 2006) sia in materia di imposte dirette (come vedremo dopo in base anche qui alle modifiche che si sono avute nella finanziaria per il 2007 (legge 296 del 2006)

Insomma, anche la circolare ha adottato una diversa interpretazione: tassabile, nonostante questa dizione che parrebbe dire il contrario, non è la costituzione del vincolo di destinazione in quanto tale; la tesi sarebbe stata assurda se pensiamo che ci sono degli atti che costituiscono dei vincoli di destinazione pacificamente assoggettati all'imposta di registro e che nessuno ha mai pensato di trasferire nell'ambito dell'imposta di donazione a causa di questa norma che è stata introdotta nell'ottobre scorso. Per esempio, gli atti costitutivi di un fondo patrimoniale da parte dei coniugi, con cui i coniugi possono, senza realizzare alcun trasferimento di beni, destinarne alcuni a far fronte ai bisogni della famiglia, costituiscono tipici atti costitutivi di un vincolo di destinazione, aventi profili che assomigliano, sotto certi aspetti al "trust", ma nessuno ha mai pensato che un atto di questo genere debba scontare l'imposta di donazione, neppure dopo l'entrata in vigore del D.L. n. 262 del 2006.

L'Amministrazione finanziaria, in questa circolare dell'agosto dell'anno scorso, ha detto chiaramente che nell'ambito del "trust" quello che è tassabile con l'imposta sulle successioni e donazioni è il "trust" o per lo meno i "trust" che oggi ci interessano, cioè i "trust" liberali, i "trust" che hanno al loro fondo una finale liberalità, liberalità indiretta a favore dei beneficiari. La stessa Amministrazione finanziaria ha detto che il "trust" non può essere segmentato nei suoi singoli elementi (negozi con cui si istituisce il "trust", e si destinano i beni, e si trasferiscono i beni al "trustee", momento finale in cui il "trustee" devolve i beni ai beneficiari); l'operazione è unitaria e va considerata e tassata unitariamente; questo ce lo ha detto a chiare lettere la circolare, ove si legge che il "trust" si sostanzia in un rapporto giuridico complesso che ha un'unica causa giuridica

fiduciaria e ciò induce a ritenere che la costituzione del vincolo di destinazione avvenga fin dall'origine a favore del beneficiari e sia espressione dell'unico disegno volto a consentire la realizzazione dell'attribuzione liberale; quindi unitarietà della tassazione del "trust" e unicità della tassazione del "trust".

A questo punto, però, si potevano prospettare due soluzioni: tassazione immediata del "trust" o tassazione al momento della devoluzione ai beneficiari. Abbiamo visto che molti interpreti prima dell'introduzione di questa legge avevano prospettato una tassazione finale, una tassazione fissa al momento della istituzione perché quello è un trasferimento solo formale non sostanziale; il trasferimento sostanziale, quello che evidenzia una capacità contributiva da assoggettare alle imposte, è quello finale, a favore dei beneficiari.

L'Amministrazione invece ha seguito la strada opposta, nell'ultima circolare dello scorso agosto; la legge nulla dice a questo proposito, quindi bisogna argomentare in base ai principi. Forse i principi generali in materia avrebbero potuto far propendere per la tassazione finale, perché normalmente gli atti che sono sottoposti ad una condizione in cui il trasferimento non è immediato, si attende per la tassazione il reale trasferimento. L'Amministrazione finanziaria ha adottato, la tesi della tassabilità immediata. Questo però non ci deve sconvolgere; anzi, sotto certi profili può anche essere vantaggioso, nell'ottica di una pianificazione dei costi del "trust", perché se noi lo tassiamo oggi il "trust" sappiamo quanto costa, perché esiste una legge, che poi vedremo, che ci dice quanto costa istituire un "trust" ai fini delle imposte indirette. Se il "trust" fosse tassato fra cinquant'anni, fra sessant'anni, fra settant'anni, fra novant'anni non sapremmo qual è la tassazione del "trust" perché ovviamente la tassazione sarebbe quella del momento finale.

Per le dimore storiche vi sono due disposizioni molto importanti. Quella più ricorrente è disciplinata dall'articolo 59 del decreto legislativo 346/90, richiamato in vita dal legislatore quando ha reintrodotto l'imposta sulle successioni e donazioni. Questa norma ci dice che le donazioni sono soggette ad imposta fissa (quindi la minima imposta di €168,00), ma la disciplina si estende a tutti gli altri atti che sono assimilati alla donazione nell'ambito del presupposto impositivo quindi alle liberalità indirette quindi anche alla costituzione dei vincoli di destinazione, di immobili e beni culturali vincolati di cui all'articolo 12 del testo unico; si tratta di una norma importantissima che esclude dall'attivo ereditario con riferimento all'imposta di successione per l'appunto di beni culturali di cui all'articolo 13

del medesimo testo unico.

I beni culturali cui si riferisce la disposizione sono i beni che sono stati sottoposti a vincolo anteriormente all'apertura della successione, quindi per quello che ci riguarda, anteriormente all'atto istitutivo del "trust" e per i quali sono stati assolti i conseguenti obblighi di conservazione e protezione; a tal fine, chi vuole usufruire di questa esenzione, deve chiedere una certificazione alla soprintendenza competente che valuta prima di tutto, ovviamente, l'esistenza del vincolo e, in secondo luogo, l'osservanza degli obblighi di conservazione e protezione. Dunque, ha ragione il vostro Presidente quando dice che nel caso delle dimore storiche, spessissimo, quasi sempre, ricorrerà questa possibilità di esenzione; ricordandoci però che questa possibilità di esenzione ha determinati presupposti, cioè la preesistenza del vincolo e l'assolvimento degli obblighi di protezione e conservazione che deve essere certificata dalla soprintendenza con rilascio di uno specifico attestato che deve essere proprio allegato alla denuncia di successione o prodotto all'ufficio in caso appunto di "trust" inter vivos.

Ora questa esenzione, che è in effetti molto ampia, non si estende ad una seconda imposta che devono scontare i "trust" quando oggetto del conferimento sono beni immobili; se oggetto del conferimento sono beni immobili, sull'atto istitutivo del "trust" non è applicabile la sola imposta sulle donazioni, ma anche le imposte ipotecarie e catastali, cioè le imposte che si collegano (almeno nell'ottica originaria dell'istituzione di questa imposta) all'esecuzione della voltura catastale e della formalità di trascrizione; sono imposte che non hanno un'aliquota elevatissima, possono avere una certa incidenza perché l'aliquota dell'imposta ipotecaria è il due per cento e l'aliquota dell'imposta catastale è l'un per cento sempre sui valori catastali, ovviamente, e si tratta di valori catastali effettivi: cioè a questi fini non è applicabile la rilevante agevolazione (di cui parleremo tra breve), per la quale ai redditi degli immobili vincolati si applica la minor categoria catastale della circoscrizione; per il calcolo del valore catastale ai fini delle imposte indirette si applica il valore catastale effettivo dell'immobile come villa, castello; quindi purtroppo non esiste nell'ambito delle imposte ipotecaria e catastali un'esenzione corrispondente all'articolo 59 del Testo unico sulle imposte di donazione.

In più, secondo la circolare, le imposte ipotecaria si applicano sia in entrata che in uscita, cioè sia al momento del conferimento dei beni in "trust", sia al momento della devoluzione

finale ai beneficiari. Questo a mio avviso contrasta con quella che è la giusta impostazione, data in precedenza dalla stessa circolare, di unitarietà della tassazione del "trust" e risente purtroppo di una individuazione del presupposto impositivo di queste imposte, che già il legislatore definisce, in modo non troppo corretto, collegate all'esecuzione della formalità di voltura e alla formalità di trascrizione. Il Ministero, già ad altri fini, in passato ha avuto buon gioco ad affermare che siccome qui l'imposta è dovuta per l'esecuzione della formalità e la formalità si esegue sia al momento in cui il bene entra nel "trust" sia al momento in cui esce l'imposta si applica due volte.

Può aversi un'esenzione totale in un caso meno usuale, ma interessante anche per una dimora storica, e cioè quando si rende applicabile l'articolo 3 del decreto legislativo 346/90 cioè quando beneficiario finale del "trust" sia un ente pubblico, una fondazione o un'associazione legalmente riconosciuta che ha come scopo esclusivo l'assistenza, lo studio, la ricerca scientifica, l'educazione, l'istruzione o altra finalità di pubblica utilità.

RENZIS SONNINO (de) - *Riassumendo, l'aspetto importante, al di là di tutti i profili tecnici, è che il conferimento dell'immobile vincolato al "trust" non paga le imposte sulla donazione, salve ipotesi eccezionali, e non pagherà più alcuna imposta indiretta sulle donazioni neanche al momento in cui questo palazzo verrà trasferito agli eredi proprio per effetto di quel meccanismo che ha illustrato il Notaio Ghinassi. Il regime è identico a quello di una normalissima donazione o di una normalissima successione. Se io faccio una donazione oggi a favore di un figlio pago l'imposta sulle donazioni, se io muoio i miei figli pagheranno l'imposta sulle successioni; alla fine il concetto importante è che non vi è, al di là delle imposte ipotecarie e catastali, che di nuovo vengono pagate per qualsiasi trasferimento, non vi è un'imposizione ulteriore. Ma nemmeno sui beni mobili, perché possono anche essi essere vincolati e comunque anche su essi la tassazione è unitaria ed è solo al momento dell'istituzione.*

GHINASSI - *Veniamo alle imposte dirette, ovvero le imposte sui redditi del "trust". Fondamentale, al riguardo, è l'agevolazione che esiste in base all'articolo 11 della legge 413 del 1991, con riferimento agli immobili di interesse storico vincolati, consistente nel fatto che i redditi conseguiti in particolare dall'attività di locazione dei beni stessi, non sono tassati in base a quanto viene effettivamente percepito, ma in base ai valori catastali e per di più in base al valore catastale minimo della circoscrizione quindi normalmente un A5 di classe prima. Ebbe-*

ne, anche alla luce dei pronunciamenti dell'Agenzia delle Entrate, tale agevolazione non viene meno per effetto della costituzione del "trust".

Questo settore delle imposte dirette è stato disciplinato anche esso con la finanziaria dello scorso anno, dai commi 74, da 74 a 76 dell'articolo unico della legge 296/2006. La normativa ha detto che il "trust" è soggetto d'imposta IRES. Prima si discuteva se soggetto d'imposta ai fini delle imposte dirette fosse il "trustee" o il "trust"; adesso questa norma ha chiarito soggetto d'imposta è il "trust". Il "trust" è stato inserito nell'ambito dei soggetti IRES (imposta sui redditi delle società, ex Irpeg) di cui all'art. 73 del testo unico e può a seconda dei casi essere annoverato fra i cosiddetti enti commerciali o fra i cosiddetti enti non commerciali; non assume rilevanza in questo la categoria degli enti non residenti, perché stiamo parlando di "trust" aventi ad oggetto dimore storiche poste in Italia.

Il "trust" è tassato come ente commerciale quando ha per oggetto esclusivo o principale l'esercizio di attività commerciale. E questo, come diceva l'Avvocato De Renzis Sonnino, può accadere anche in capo ad un soggetto proprietario di immobili, dato che la valorizzazione dell'immobile può essere effettuata anche attraverso l'esercizio di un'attività che fiscalmente è considerata commerciale; un'attività è considerata commerciale quando lo è oggettivamente a prescindere dalla finalità imprenditoriale del soggetto. Quindi bisogna stare attenti, come già diceva l'Avvocato de Renzis Sonnino, perché talvolta anche il semplice approntare un certo apparato organizzativo per poi realizzare la migliore locazione del bene può essere considerato dal fisco come un'attività organizzativa che dà luogo ad un'attività oggettivamente commerciale.

Se ciò non sussiste, cioè se il reddito derivante dal "trust" è un semplice reddito da locazione, il "trust" invece sarà un ente non commerciale, che sostanzialmente viene tassato come una persona fisica, in base ai singoli redditi che possiede, redditi di capitale, redditi fondiari, redditi diversi ecc.. Quindi, per quello che ci interessa, ai redditi fondiari si applicherà pacificamente la norma che prima ricordavamo, ossia l'articolo 11 della legge 413 del 1991, che appunto prevede che non vengano tassati i canoni percepiti ma che sia invece tassata la rendita fondiaria anzi la rendita minima della circoscrizione.

Ciò vale sicuramente se il "trust" viene annoverato tra gli enti non commerciali, ma penso che, in realtà e a ben vedere, alle stesse conclusioni si possa giungere anche se il "trust" dovesse essere considerato un ente commerciale, perché la con-

seguenza sarebbe comunque nel senso che il reddito è considerato reddito d'impresa e nell'ambito del reddito d'impresa vige una norma relativa ai proventi immobiliari (in particolare ai proventi da locazione di immobili) la quale determina il reddito di questi immobili, pur qualificato come reddito d'impresa, con i criteri catastali; prevede cioè che i redditi degli immobili relativi ad un'impresa, e quindi in particolare redditi da locazione, vengano determinati con gli stessi criteri catastali, quindi per questa via a mio avviso si può tornare sempre all'applicabilità dell'articolo 11 della legge 413 del 1991 e ritenere quindi vigente la consistente agevolazione che è prevista per gli immobili di interesse culturale, anche ove il "trust" dovesse essere considerato ente commerciale.

Un'ultimissima notazione: il comma 74 della finanziaria 2007, che ha disciplinato il "trust" ai fini delle imposte dirette prevede un altro importantissimo principio, ovvero la trasparenza fiscale del "trust" ove i beneficiari del "trust" siano soggetti individuali, cioè ove i redditi del "trust" siano devoluti a soggetti individuati. Questo significa che la tassazione avviene, come si suol dire, per "trasparenza", cioè non avviene in capo al "trust" bensì il reddito viene imputato direttamente ai beneficiari, con conseguente cambiamento del meccanismo di tassazione perché l'IRES ha aliquote proporzionali i beneficiari hanno aliquote progressive.

In più sempre il legislatore della finanziaria afferma che questo reddito imputato ai beneficiari è considerato fiscalmente reddito di capitale; il che potrebbe dar da pensare ai soci dell'associazione perché si parla di tassazione come reddito da capitale, ma qui potrebbe saltare quel meccanismo di determinazione del reddito sulla base dei redditi fondiari e la conseguente agevolazione del più volte citato articolo 11. Peraltro, anche in tal caso non sembra questa la conclusione cui si debba giungere, perché anche quando siano individuati nell'atto istitutivo del "trust" i beneficiari cui devono essere devoluti i redditi del "trust" medesimo, si ritiene che il meccanismo fiscale sia congegnato in modo che comunque il reddito sia in un primo momento determinato e quantificato in capo al "trust" e che solo in un momento successivo il "trustee", nel riconoscere che il beneficiario ha un diritto immediato a quel reddito, imputi fiscalmente il reddito stesso al beneficiario; quindi essendo il reddito comunque quantificato in un primo momento in capo al "trust" non si elimina quel meccanismo di tassazione in base alla rendita catastale di cui prima parlavamo.

Insomma, se il "trust" è ente non commerciale sarà sicu-

mente applicabile la normativa sui redditi fondiari e probabilmente anche se ente commerciale, in base al principio di cui parlavamo prima; e solo in un secondo momento ai fini dell'applicabilità delle aliquote progressive si avrà imputazione di questa quota di reddito in capo ai beneficiari.

CONCLUSIONI

L'istituto del "trust" è ormai definitivamente riconosciuto e disciplinato anche in Italia e può rappresentare uno strumento di conservazione e valorizzazione delle dimore storiche.

Si tratta, in particolare, di realizzare l'esigenza del proprietario di una dimora storica, se non dell'intera collettività, di mantenerla, nel tempo e per quanto possibile, integra, unitaria e indivisibile, in comunque coerentemente amministrata, realizzando l'eventuale attività di recupero e di gestione secondo criteri di efficienza ed unitarietà, e di assicurare la continuità ed il passaggio generazionale e familiare nella proprietà della stessa dimora.

Con il "trust", istituto che si caratterizza per assoluta flessibilità ed adattabilità alle esigenze dei soggetti, i proprietari possono trasferire ad un soggetto la proprietà della dimora storica, segregata rispetto al patrimonio personale di quest'ultimo, con il compito di amministrarla e trasferirla ai beneficiari nei modi (e nei tempi) indicati, garantendone la indivisibilità ed unitarietà, la sua valorizzazione ed il passaggio generazionale. La proprietà del "trust" è piena nella titolarità del diritto ma limitata nell'esercizio, finalizzato al raggiungimento dello scopo perseguito dai disponenti e delimitato dalle istruzioni impartite dai medesimi, con la specifica previsione di un soggetto che abbia il potere di verificare l'esatto adempimento delle disposizioni, ossia il Guardiano.

Il trasferimento della proprietà di una dimora storica avviene senza dover riconoscere la prelazione allo Stato e consente la gestione della suddetta dimora ad opera di un soggetto distinto (o comunque nell'ambito di un patrimonio distinto) rispetto all'originaria proprietà, in modo trasparente, professionale e efficiente rispetto alle indicazioni, esigenze e desideri del proprietario, anche in relazione al futuro trasferimento finale della suddetta dimora storica.

In termini più chiari, con il conferimento della dimora storica in un "trust" si ottiene la soddisfazione di un duplice interesse: da una parte, si assicura la segregazione di tale bene in un patrimonio separato rispetto a quello dei proprietari, dagli stes-

si indisponibile ed inalienabile, senza peraltro perderne il dominio, anzi valorizzandolo e ristrutturandolo, nel rispetto dei principi architettonici, estetici ed anche culturali del bene, con le istruzioni che il "trustee" ha l'obbligo di rispettare, sotto il puntuale ed incisivo controllo del guardiano; dall'altra parte, si ottiene comunque il risultato di mantenere l'attuale redditività del bene, anzi ampliandone le possibilità e potenzialità, ad iniziativa di un soggetto che esprima, in pari grado, unità di intenti (in attuazione delle istruzioni dei disponenti), capacità di programmazione e competenza; ciò al fine di amministrare unitariamente il bene, destinarlo alle più svariate finalità ed assicurarne la continuità, preservandolo dalle possibili problematiche generazionali degli eredi (anche molto numerosi) e vedendo garantita la devoluzione finale ai propri eredi.

Dal punto di vista fiscale, anche alla luce degli ultimi interventi del legislatore e chiarimenti dell'Agenzia delle Entrate, un simile "trust" proprietario di dimora storica, quale ente non commerciale, dovrebbe determinare il reddito dell'immobile secondo le regole previste in tema di reddito fondiario, nel cui contesto applicare la nota agevolazione in tema di reddito dei beni culturali di cui all'art. 11 della L. n. 413/1991. Per altro verso, i trasferimenti del patrimonio immobiliare da parte del "trust" a favore dei beneficiari dovrebbero essere redditualmente irrilevanti. Vi è la possibilità di imputare parte del reddito dell'immobile direttamente a soggetti terzi rispetto al "trust" senza che ciò comporti aggravii nel regime impositivo o duplicazioni di imposta.

Infine, per quanto concerne l'imposizione indiretta, gli atti di trasferimento della dimora storica a favore del "trust" sono assoggettati alle sole imposte ipotecarie e catastali, così come qualsiasi altro trasferimento, per donazione e *mortis causa*, vista l'esclusione dall'imposta sulle successioni e donazioni per i trasferimenti di beni di interesse storico artistico.

Insomma, il "trust" non dovrebbe comportare costi fiscali aggiuntivi rispetto alla normale gestione, garantendo il mantenimento dell'immobile e la sua devoluzione alle successive generazioni con le ulteriori garanzie, vantaggi ed effetti tipiche del "trust" ma senza aggravii fiscali rilevanti.

Emilia-Romagna

RENDICONTO DEL BIENNIO E NUOVO DIRETTIVO

Le attività dalla Sezione Emilia-Romagna sono state svolte perseguendo costantemente gli obiettivi dell'ADSI in tema di conservazione e valorizzazione delle dimore storiche, in sinergia tra pubblico e privato.

La partecipazione alle Giornate Europee del Patrimonio promosse da i Beni Culturali si è concretizzata nella mostra sugli archivi delle dimore storiche (*Scrigni di memorie. Gli archivi familiari nelle dimore storiche bolognesi*), realizzata nel settembre 2006 nei palazzi Bevilacqua, Fava, Isolani, Pepoli e a villa Hercolani e ripetuta nel settembre 2007 e nel settembre 2008, sempre in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio.

Nella seconda edizione del 2007, la Sezione ha organizzato a Bologna visite guidate a palazzo Guidotti Magnani, palazzo Hercolani Fava Simonetti e villa Hercolani a Belgoggio. Contemporaneamente si è tenuta a Palazzo Fantini di Tredozio (Forlì) l'esposizione del dipinto di Jacques Sablet "Le premiere pas de l'enfance", olio su tela conservato presso la Pinacoteca Civica di Forlì. Nella edizione *Scrigni di Memorie* 2008, in collaborazione con la *Compagnia Militare dei Lombardi*, ne è stato illustrato l'archivio. E' stata anche allestita una mostra, nel cortile di Pilato all'interno della basilica di S.Stefano in Bologna, incentrata sulle lettere di Benedetto XIV Lambertini, che, nel 1753, in occasione della sua elezione a *massaro* della Compagnia, provvide al restauro degli arredi e della sede in via della Santa 1. Nella stessa giornata è stata aperta anche la biblioteca del Socio conte Gianludovico Masetti Zannini, in cui sono confluiti ottantamila libri, tra cui importanti incunaboli e cinquecentine. È stata pure esposta a villa Silvani, a cura del Socio Franco Manaresi, una raccolta di mappe storiche (XVI-XVII secolo) del territorio bolognese.

Nei mesi di maggio 2007 e maggio 2008, in occasione della IX e X Settimana della Cultura, è stata ripetuta la manifestazione propagandistica Adsi "Cortili Aperti", con il supporto del Gruppo Giovani, coordinato da Federico Baldi Ghetti e la visita di molti dei palazzi dei Soci, dove si sono tenuti ricevimenti e concerti. La manifestazione *Cortili Aperti* 2008 per la provincia di Bologna si è incentrata su "Corti e giardini nella pianura bolognese", con l'apertura

delle ville Malvezzi Campeggi, del castello di San Martino di Soverzano, della famiglia Poletti, e di villa Isolani a Minerbio.

L'apertura è seguita anche a Ferrara (palazzi Giulio d'Este, Calcagnini-Grosoli, Santini-Sinz, Bovelli, Mayr), Modena (palazzi di viale dei Martiri della libertà) e Tredozio (palazzo Fantini), con coordinamento dei rispettivi delegati: Pietro Sinz, Gioia Bertocchi Brizzi e Gian Luigi Fontaine Panciatichi. Le assemblee dei soci ordinari si sono tenute nel 2007 a Novellara e nel 2008 a Terra del Sole (Forlì).

L'assemblea 2008, tenutasi nel castello del Capitano a Terra del Sole (Forlì), ospiti della Socia Anna Pasquali, ha visto l'elezione del nuovo consiglio per il triennio 2008-2011. La nuova "governance" è affidata a: Francesco Cavazza Isolani (*Presidente*), Giovanni Facchinetti Pulazzini (*Vice-Presidente*), Gian Luca Garagnani (*Segretario*), Paola Galletti Lindsten (*Tesoriere*), Francesco Bonora, Gian Luigi Bragadin, Marina Deserti, Teresa Ferniani Paolucci delle Roncole, Luigi Malvezzi Campeggi, Paolo Senni Guidotti Magnani.

Abruzzo

VENTIDUE ANNI DI LAVORO

La sezione Abruzzi dell'ADSI è stata costituita il 6 luglio 1986, nel castello di Pereto, con un consiglio direttivo composto da: Aldo Maria Arena (presidente), Giuseppe Iacomini, Alberto De Marchis, Giacomo D'Alessandro Tabassi, Giorgio Ottavini, Fabrizio Pica Alfieri, Beppe Cicioni. La prima mostra curata dalla Sezione (d'intesa con l'Adsi-Lazio) fu dedicata, nel 1989, ai "Cortili Romani" e ospitata nel castello dell'Aquila. Seguì la mostra dei "Cortili Abruzzesi", poi conclusa a Roma al San Michele.

Nello stesso 1989 il consiglio fu rinnovato: Arena (presidente), Annunziata Ricci Marsicola, Gesualdo de Felici, Fabrizio Pica Alfieri, Beppe Cicioni, Magdalena Castelli e Giuseppe Iacomini, che a maggio organizzarono la XII Assemblea Nazionale all'Aquila. Alla scadenza la presidenza passa a Francesca Paola Ricci.

Vanno ricordate le conferenze del presidente onorario Arena; del comandante marchese Niccolò Rosselli Del Turco; di Alessandra Gasbarroni; di Luigi Ponziani; di Enrica Lisciani e Luca Marozzi. E' stata inoltre varata una col-

lana che conta già quattro volumi su “Il Liberty in Abruzzo” ed uno più generale su “Le Dimore Storiche in Abruzzo”.

Al museo-convento Michetti, nel 1998, è stata tenuta l'esposizione “La colazione del Principe” di Franco Summa.

Nel marzo 2000 un'importante svolta: è stata eletta presidente Lina Gizzi, che ha portato la sede della Sezione nella prestigiosa Torre dei Passeri, dando luogo ad una serie di convegni internazionali sull'Araldica, tra cui uno sull'araldica monumentale.

Nel giugno 2005 la Sezione ha di nuovo ospitato l'Assemblea Nazionale (la 28^a). La presidenza è passata dal 2006 al marchese Massimo Lucà-Dazio, vice presidenti Lina Gizzi e Manuelita De Filippis Moschetta, consiglieri Giacomo Ricci, Ludovico Basile, Giuseppe Chiarizia, Gildo Martucci.

La nuova presidenza si è inaugurata con un incontro presso il convento-museo Michetti sulla fiscalità degli immobili storici, che ha avuto a relatori Mariapaola Lupo e Caterina Ferrari.

Nel corso dell'anno la sezione ha partecipato alla IX Settimana della Cultura, organizzando la visita, tra l'altro, del castello di Pereto, del castello di Salle, e di Torre dei Passeri. Per la giornata ADSI si è anche tenuta a Pescara, presso la casa-museo “D'Annunzio” la mostra “Donna” per illustrare le figure femminili di alcune dimore storiche abruzzesi.

Va infine segnalato come, sempre nel 2008, la Sezione Abruzzo abbia acquisito un lascito della Socia marchesa Maria Cristina Sipari Monticelli Obizzi, con cui è stata varata la fondazione “Erminio e Zel Sipari” Onlus, presieduta dal presidente pro-tempore dell'ADSI. La Fondazione, che ha sede a Pescasseroli, nel Palazzo Sipari, onora la memoria dei genitori della marchesa Maria Cristina. Erminio Sipari, come è noto, fu tra i fondatori del Parco Nazionale d'Abruzzo. La fondazione Sipari promuoverà la conoscenza della storia dell'Abruzzo.

Tra le prime realizzazioni una casa-museo nel palazzo in Pescasseroli in cui ebbe i natali Benedetto Croce, figlio di una Sipari.

Ricordiamo che l'illustre letterato volle pubblicare, unita alla fondamentale “Storia del regno di Napoli”, anche una “Storia di Pescasseroli” dando spazio alla traiettoria locale dei Sipari e dei Croce. Pescasseroli, scrisse il grande Senatore, viene dal longobardo *pescum* (luogo alto) e dal latino *apud Serolum* (un corso d'acqua vicino).



Arti minori a palazzo Muricchio **CENTO FAZZOLETTI D'EPOCA** **La rassegna dell'artigianato** **a cura della Sezione Molise**

Perché una mostra di fazzoletti antichi? Sicuramente per compiacersi della bellezza, che, in ogni sua minima espressione, può essere percepita come complimento al nostro gusto, ma anche come solidale buffetto di conforto in un mondo che dalla bellezza si è tristemente allontanato.

Altro scopo è compiere una sorta di raffronto con il costume odierno, che vede il fazzoletto artistico in via d'estinzione, essendo stato soppiantato persino il fazzoletto comune dalle pratiche soluzioni del tipo “usa e getta”.

L'A.D.S.I., Associazione che riunisce i proprietari più esperti e consapevoli delle case d'epoca situate in tutte le regioni d'Italia e che è affiliata a notabili consorelle europee, è portata, almeno in Molise, a rievocare remote abitudini attraverso allestimenti che vedono alla ribalta, magari



FAZZOLETTI D'EPOCA
Un allestimento della mostra di Termoli
curata da Nicoletta Pietravalle.

solo per un attimo del nostro vivere diverso, aspetti documentari di un passato che è stato mirabilmente accompagnato, come nel caso dei fazzoletti, dall'esercizio di un artigianato eccellente, dall'ampia gamma di tessuti impiegati, dalla ricchezza di pizzi e merletti, dalla perfezione creativa ed esecutiva dei ricami ornamentali, incluso il nome per esteso o le iniziali delle destinatarie e dei destinatari.

Il fazzoletto antico sa richiamare memorie, sa sollecitare ricordi e si configura quale mezzo che, nel suo piccolo, ha concorso all'incivilimento della nostra convivenza umana.

Un quadrato di tela o di lino, bianco o di tenui tinte, orlato ed ornato, ma anche semplicissimo compagno di raffreddori invernali, di allergie primaverili, di sudori estivi.

“Farsi un nodo al fazzoletto” voleva dire tenere a mente qualcosa grazie ad un espediente facile, accessibile, poichè tutti o quasi avevano un fazzoletto in tasca o nella borsa. Ora è più comodo utilizzare il morbido foglietto di carta ripiegato, che di per sè annulla incombenze di manutenzione: usa e getta invece di lava e stira.

Parlando di fazzoletti, piace fare qualche esempio, cele-



Lombardia - Milano

I FAZZOLETTI DEL POLDI PEZZOLI

*I*riti – compresi quelli legati alla seduzione, al ricordo, all'amore e non solo alle lacrime – che hanno accompagnato l'uso del fazzoletto nel tempo sono andati ormai quasi completamente perduti ma ne sono rimasti i documenti materiali; spesso generosamente donati e quindi conservati per il pubblico godimento nei musei o gelosamente protetti nelle antiche dimore. Leggeri e quasi impalpabili, in mussola o in batista, ricamati con iniziali spesso misteriose, a volte un po' ingialliti.

Il lavoro femminile che li ha creati, resi preziosi, personalizzati è narrato dalle loro presenze e dalle storie spesso celate, che l'indagine offre l'opportunità di scoprire, insieme all'importanza che questi delicati documenti rivestono e che per questo devono essere ben conservati, anche per le future generazioni.

Il Museo Poldi Pezzoli possiede una trentina di fazzoletti, realizzati tra la metà e la fine del XIX secolo, per lo più in Italia, ma anche in Inghilterra e in Brasile, alcuni dei quali donati da generose collezioniste milanesi in occasione della mostra “I pizzi: moda e simbolo”, curata dal Museo nel 1977.

Dietro le iniziali o i nomi si celano storie di antenate, illustri e non, che li ricevettero anche come doni di fidanzamento e d'amore, come rivela la frequente presenza di colombe con anelli nel becco.

ANNALISA ZANNI

bre e musealizzato, come il fazzoletto col monogramma di Napoleone Bonaparte, l'Imperatore, nella cui corona, che sovrasta il monogramma, si stringono le aquile; è conservato nel Museo del Merletto di Burano. A Roma, nel Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, c'è un fazzoletto calabrese ricamato con un sonetto amoroso.

Dobbiamo sottolineare, accanto al fazzoletto da corredo, l'esistenza assai diffusa fino a qualche decennio fa del fazzoletto sacro appeso alla rosea mano delle tante Madonne lignee dell'Addolorata, venerate nelle chiese e nelle cappelle del Molise, come in altre regioni italiane.

La sezione Molise dell'ADSI, all'interno di una mostra tenutasi nel 1999 a Roma nel cinquecentesco palazzetto Mattei in Villa Celimontana, aveva inserito qualche capo importante relativo all'abbigliamento molisano e così anche in occasione della mostra, iniziata nel 2001, come esposizione itinerante da Termoli, a Isernia, a Campobasso, basata su cartoline tematiche e panorami molisani ottocenteschi.

NICOLETTA PIETRAVALLE

In memoria

LA SCOMPARSA DEL PRINCIPE DI RAFFADALI

Il 10 settembre 2008 l'ADSI ha perso un Socio che ha avuto una parte di grande importanza nella vita dell'ente: don Giovanni Torrici Montaperto, Principe di Raffadali, Presidente Emerito della sezione Sicilia.

Giovanni Raffadali era stato Presidente della sezione Siciliana dal 1977 al 2001 e, anche dopo aver lasciato la carica, aveva continuato a darle la sua preziosa collaborazione come Presidente Emerito.

Sotto la sua presidenza la sezione Sicilia organizzò le assemblee nazionali del 1991 e del 2001.

Nella partecipazione ai lavori del Consiglio direttivo dell'Associazione diede sempre un importante apporto caratterizzato dalla vasta cultura, dalla squisita sensibilità per i problemi delle dimore storiche, dal grande equilibrio che lo contraddistingueva. L'Associazione rinnova le sue profonde condoglianze alla famiglia che continua la tradizione di difesa e valorizzazione delle dimore storiche con il figlio, don Bernardo, attuale Principe di Raffadali, Presidente della sezione Sicilia, e la figlia, donna Alteria, duchessa Catalano Gonzaga di Cirella, preziosa collaboratrice della sede centrale e già attiva segretaria della nostra Rivista.



Athena Conservazione e Restauro

dipinti su tela, tavola, manufatti lapidei, dipinti murali e ceramica
Preventivi gratuiti non vincolanti

Sede: Via G. Bettolo, 39 - 00195 Roma
tel: 063723330-3394361256 e-mail: athenarestauro@gmail.com

CARAVAGGIO

La conversione di Saulo (part.)

Galleria della Principessa Nicoletta Odescalchi.



LE DIMORE STORICHE

*Rivista quadrimestrale d'arte dell'Associazione Dimore Storiche Italiane
Ente Morale*

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 369/85 del 19.7.1985

Direttore responsabile:

Guglielmo de' Giovanni-Centelles

Socio d'Onore dell'Associazione Dimore Storiche Italiane

Sede:

Largo dei Fiorentini, 1 - 00186 Roma - Tel. +39 06.68300327 - Fax +39 06.68802930

associazionedimorestoric@tin.it - www.adsi.it

Segretario di Redazione

Francesco Maria Pezzana Capranica del Grillo

In Redazione

Giuliano Malvezzi Campeggi - Emanuela Varano

ART DIRECTOR: Lydia Bruno - GRAFICA: Pixel Pubblicità srl - Roma

ABBONAMENTI/ABONNEMENTS

ITALIA:

Copia singola €8,00

Abbonamento annuale €20,00

Numeri arretrati (cad.) €16,00

EUROPA:

Abbonamento annuale €40,00

RESTO DEL MONDO:

Abbonamento annuale €50,00

Stampato in Italia/Imprimé en Italie

Finito di stampare il 31 dicembre 2008

Tipografia Alcione - via Galileo Galilei, 47

38015 Lavis (TN) - tel. +39 0461.1732033

Valutazione e vendita opere d'arte

- la stima delle opere e degli arredi è gratuita e non vincolante per la proprietà
- la vendita non è gravata da alcun onere a carico della proprietà
- la vendita è condotta in trattativa privata

Trattativa privata

- avviene con riservatezza
- evita all'opera una sovraesposizione pubblicitaria
- offre spazi a riflessioni utili a garantire una transazione bilanciata tra le parti

Servizi

- valutazioni per divisioni ereditarie e consimili
- stime a fini assicurativi
- ricerca di opere sul mercato italiano e internazionale con il miglior rapporto qualità/prezzo

Gli specialisti di Bigli Art Broker sono a disposizione per la valutazione gratuita di opere d'arte e arredi.



Luigi Buttazoni

*Scultura Antica
e dell'Ottocento*



Roeland Kollewijn

*Dipinti Antichi
e dell'Ottocento*



Lorenzo Bruschi

*Arredi Antichi
e Dipinti dell'Ottocento*



Oliva Salvati

*Neoclassicismo
e Romanticismo*



Franco Deboni

*Arti Decorative
del Novecento*



Reinhild Costa

Arte Moderna

