



'ANA ΓΚΗ 71.



Editoriale

Marco Dezzi Bardeschi 2 Sette Maestri (più uno) per un nuovo Abbecedario minimo per il futuro del Restauro

Cattivi esempi

Pompei, Casa del Quadriportico **6**; Bamyán: quei piedi rifatti del piccolo Buddha, **8**; Milano: ruderizzate le scuderie De Montel a San Siro, **10**
Storia e cultura della città

Javier Gallego Roca 12 Granada 1896: la Città Bella

Patrimonio Moderno e Contemporaneo: la tutela mancata

Chiara Ocelli 19 Lo specchio infranto: la Centrale termoelettrica SIP (oggi Edipower) di Chivasso (1951-1954)

Maria Vitiello 30 Distrutto il «Modulo di distruzione nella posizione Alfa»: la difficile tutela del contemporaneo

Brera: i progetti per l'ampliamento della Pinacoteca e per la nuova sede dell'Accademia

Luca Monica, Brera, dove? Il concorso per Palazzo Citterio e le ipotesi per la nuova sede dell'Accademia di Belle Arti, **41**; **Sandro Scarrocchia**, Per l'ampliamento della sede dell'Accademia di Brera, **47**; **Marco Barbagallo, Davide Gallo, Jacopo Spinelli, Andrea Tregnago**, Milano, nuovi grandi vuoti urbani: il patrimonio militare dismesso, **50**

Intervista

Giuseppe Cristinelli 53 Venezia, il Fontego dei Tedeschi: un'aggressione legittimata?

Interni del Moderno

Giuseppe Montuono 62 Milanesi a Napoli: il negozio Olivetti di Bottoni, Pucci e Nizzoli

Tecniche costruttive locali: Venezia

Giorgio Gianighian 66 I terrazzi alla veneziana

Alberto Lionello 72 Costruire a Venezia: il degrado del legno in fondazione

Dalle Scuole di restauro: didattica, ricerca, progetto

Daria Belyakova, Maria Gavrilenko, Mosca: conservazione e riuso di palazzo Gurievih in via Potapovsky, **6**, **78**; **Francesca Segantin, Danilo Cafferata, Cecilia Moggia**, Da Mercato del Pesce a moschea: restauro e riuso di un edificio razionalista genovese, **84**; **Martina Cerra, Giorgia Favero, Sara Rocco**, Cernobbio, il labirinto di Villa d'Este, **102**

Storia e storiografia del Moderno

Domenico Chizzoniti 110 Eterodossia Boema: un'altra idea di Moderno

Iconologia

Pierluigi Panza 117 L'ossessione dell'antiquario per la Leda (di Michelangelo?)

La ricostruzione dell'Aquila dopo il terremoto

Viviamolaq, Parcobaleno, un parco giochi per i quartieri M.A.P. dell'Aquila, **122**; La scuola De Amicis in Piazza S. Bernardino, **127**; La Chiesa e la Torre campanaria di S. Bernardino, **135**

Segnalazioni

Erasmus effect al Maxxi: architetti italiani a Cuba: **Vittorio Garatti 144**; Firenze: 450 anni dalla nascita dell'Accademia **146**; **Mario Mariotti** e Cola Pesce: sovrascritture in città (M. Becattini) **149**; Il garzone della natura: **Pietro Pedeferri** pittore su titanio (G. Consonni) **154**; **Jacopo Ligozzi** agli Uffizi (M.D.B.) **161**; **Benedetto Gravagnuolo** (A. Castagnaro) **162**; Monumenti comaschi: il ritorno di **Fernand de Dartein** (G. Guarisco) **164**; Call for papers: Il centenario di **Camillo Boito**, **166**

SETTE MAESTRI (PIÙ UNO) PER UN NUOVO ABBECEDDARIO MINIMO PER IL FUTURO DEL RESTAURO

MARCO DEZZI BARDESCHI

Abstract: *The next issue ('ANANKE 72, May 2014) will start the publication, with the participation of several authors, of a shared minimal glossary focusing on the main objectives and principles of the discipline of the Conservation today. In view of such collegial appraisal, a useful viaticum is to recall the lessons left by the seven fathers of the discipline of conservation, namely, Hugo, Ruskin, Morris, Boito, Dehio, Riegl and Dvorak. In addition, Quatremère de Quincy is now reevaluated as one – the first in the chronological order – of the fathers of discipline. In fact, although he is known for supporting the principles of restoration, in his Dictionnaire, will finally advance the idea of minimal restoration and non-intervention.*

Il modo migliore per rinnovare i nostri buoni propositi per il nuovo anno da poco iniziato ci è sembrato quello di aprire questo numero di 'ANANKE ricordando sette grandi Maestri (Hugo, Ruskin, Morris, Boito, Dehio, Riegl, Dvorak) più uno (Quatremère de Quincy) e avviando (dal prossimo numero) una riflessione su alcune voci essenziali, che ci siamo dati il compito di redigere a più mani per un nuovo *Abbecedario minimo* come rinnovato pro-memoria a pronto uso per il prossimo futuro della nostra disciplina ancor troppo incerta nelle sue motivazioni e, di conseguenza, nei suoi effettivi esiti di cantiere.

Tra i Padri della conservazione verso i quali avvertiamo un sicuro debito di riconoscenza formativa la novità riguarda proprio il primo di essi in senso cronologico: Quatremère de Quincy (1755-1849), grande protagonista per quasi un secolo della cultura classicista mitteleuropea, ma ritenuto finora, per consolidata tradizione storiografica, restio all'*hic et nunc* della fabbrica e, anzi, tra i più decisi fautori del completamento canonico in stile, sulla base dell'indiscutibile *incipit* della voce *Restauro* del suo *Dizionario Storico di Architettura*. Riteniamo invece che sia opportuno rivedere il convenzionale giudizio attribuitogli di sostanziale indifferenza alla cultura della conservazione del patrimonio esisten-

te. Soprattutto poi ora che gli studi più recenti provano il divenire lineare, nella sua stesura, della voce *Restauro*, redatta e via via aggiornata, appunto, per successive aggiunte. Vogliamo insomma riconoscergli qui il grande merito storiografico di non aver "chiuso" la voce in base alle convinzioni sulle quali, pur senza esitare (*l'ingegno non entra in una simile operazione, che può ridursi al più semplice meccanismo*), ne aveva iniziato la stesura a Roma ai tempi della sua direzione di Villa Medici, attorno al 1780 (*restaurare è rifare a una cosa le parti guaste e quelle che mancano o per vecchiezza o per altro accidente*), cioè all'interno della ormai ben consolidata tradizione idealista (Baldinucci, Winkelmann). Ma di aver avuto il grande coraggio di apparire, come minimo, contraddittorio con le sue stesse, datate, premesse iniziali, registrando in aggiunta al testo iniziale, prima come eccentriche, poi facendole proprie, le tesi radicali sollevate dalle riflessioni più antipatrici sulla conservazione (Crespi, Algarotti) e dalle nuove generazioni dei "romantici" seguaci del pittore. Fino a tessere l'esplicito elogio dei primi grandi cantieri pubblici di (legittima) discontinuità/distinguibilità tra documento arrivato a noi e aggiunta introdotta, per necessità, dallo stesso autore dell'intervento (Stern, Valadier, ecc.). Ed a farsi, alla fine, esplicito portavoce

dell'ipotesi del restauro minimo se e non, addirittura, dello stesso non-intervento. La frase rivelatrice infatti con cui Quatremère alla fine (1832) suggellerà la voce *Restauro* licenziando per le stampe l'edizione francese ("spesso si può assicurare ancora molti secoli di vita ad una fabbrica solo con un semplice puntello") si situa in perfetta sintonia con il contemporaneo esordio battagliero del giovanissimo Victor Hugo, e sarà (consapevolmente) ripresa (alla lettera!) nei testi d'esordio dello stesso John Ruskin.

Dopo essersi portato con sé (per oltre cinquant'anni!) quella Voce, all'atto finale, licenziandone l'inserimento nel *Dictionnaire*, constatiamo quale lungimirante e coraggioso atto di autocritica pubblica compia l'ormai anziano poligrafo, Segretario perpetuo dell'Accademia, trasmigrando consapevolmente tra le nuove leve dei giovani protagonisti dell'intervento di Stato (è del 1840 lo slogan di Merimée e Vitet: *il restauro? Né aggiunte, né soppressioni*, poi purtroppo tradito, all'atto pratico, dalle prime opere ipermedievaliste dell'esuberante Viollet le Duc), i quali ora premono rivendicando senza mezzi termini, al posto dello sconvolgente "restauro" tradizionale, il responsabile rispetto della permanenza, ossia la cura dell'autenticità del documento come irriproducibile patrimonio materiale della collettività.

Ecco perché ora invitiamo a rileggere il contributo personale di Quatremère, in chiave consapevolmente diacritica ed al tempo stesso apertamente autocritica (essendo espresso nel contesto di una Voce stratificata nel tempo sul suo stesso tavolo di lavoro), riportandolo al lungo periodo di incubazione e di compilazione fino al testo finale. La riabilitazione, che qui proponiamo, della sua figura a ben guardare lo pone peraltro cronologicamente proprio all'esordio della grande crociata epocale dei riconosciuti Padri storici in favore del diritto/dovere di assicurare al documento/monumento continuità di uso nel tempo e, con esso, la sua maggiore durata (e trasmissibilità) possibile.

Tra le voci-guida del nostro *Abbecedario minimo* troveremo in bella evidenza, a caratterizzare la via storica italiana alla disciplina, l'*Autenticità*, già al centro di un decisivo confronto culturale al convegno di Napoli del 1993 promosso da Roberto di Stefano in vista della, allora prossima, riunione ICOMOS di Nara in Giappone.

E così la voce abbinata *Materia-Tempo*, che produce degrado, da contenere con un uso attento e compatibile e con la dovuta cura, ossia con una tempestiva diagnostica e ad una manutenzione conservativa, rispettosa dell'autenticità del testimone fisico.

Considerando il valore unico, irriproducibile dell'*Originale* (e non del presunto *Originario* ancor oggi spesso vanamente perseguito con mitologica aspettativa), ci sono voci dalle quali la nostra disciplina dovrebbe prendere la definitiva distanza. Sono voci che riposano sulla intramontabile ingenuità di poter tornare a dar vita ai fantasmi dei morti, in nome dell'*Analogia* o del *Com'era/dov'era*, il quale, nei casi migliori, può tutt'al più produrre solo una nostalgica, approssimativa riproduzione infedele o una pallida copia.

Le parole finali di Quatremère, così nette e decise come un proclama rivoluzionario, piombano, a suggellare la Voce, come un fulmine a spargliare d'un sol colpo l'apparente consolidata perentorietà dell'*ipse dixit* di una tradizione multisecolare. E meritano dunque tutta la nostra attenzione perché mostrano la grande sensibilizzazione, scevra da pregiudizi, del loro autore, pur convinto sostenitore della continuità della grande cultura progettuale neoclassicista, di fronte al nuovo diffuso sentimento di *pietas* e di compassione diffusa per l'esistente che scuote tutta *la culta Europa* (Cattaneo, 1838) negli anni del ritorno all'ordine della Restaurazione.

MILANESI A NAPOLI: IL NEGOZIO OLIVETTI DI BOTTONI, PUCCI E NIZZOLI

GIUSEPPE MARIA MONTUONO

Abstract: *The paper focuses on the peculiar open-space of the shop designed by Piero Bottoni (with Mario Pucci and Marcello Nizzoli) commissioned by a young enlightened businessman (Adriano Olivetti). The work was then published by Pagano on 'Casabella' (August 1938).*

Desidero qui riportare in evidenza un piccolo ma interessante intervento (1) voluto da un imprenditore illuminato ed eseguito da una valente équipe di architetti milanesi a Napoli. Un aspetto, quest'ultimo, sottolineato con bonaria ironia nel titolo del presente scritto che riprende quello del film di Enzo Di Gianni del 1954, in risposta al più noto *Napoletani a Napoli* del 1953 di Eduardo De Filippo.

Alla fine dell'Ottocento, a seguito del piano di Risanamento, viene costruito su un lotto limitato un edificio di tre piani in stile tardo-eclettico sulla nuova via Guglielmo Sanfelice. Alla fine degli anni Trenta, Adriano Olivetti lo sceglie come sede commerciale per ampliare i propri uffici al Sud. Fedele al razionalismo di scuola milanese incarica Piero Bottoni, che si varrà della collaborazione di Mario Pucci e Marcello Nizzoli, di elaborarne il progetto. La prima idea presentata all'Ufficio Tecnico comunale prevede il completo rifacimento dei prospetti con l'aggiunta di un piano, l'eliminazione di ogni ornamento di dettaglio e la sostituzione dei pilastri centrali con colonne in acciaio, a favore di un'unica luce/vetrina al piano terra e di una finestra a nastro in ciascuno dei piani superiori. Gli scantinati avrebbero ospitato il magazzino e l'officina di riparazione, l'ultimo piano una scuola di dattilografia.

Il risultato? Un «parallelepipedo asimmetrico –commenta Consonni– rivestito in pietra di Trani e vetro. [...] simile a tanti edifici del terziario che cominciavano allora a comparire».

Il ripensamento dell'idea iniziale, dopo la bocciatura del progetto da parte della Commissione Edilizia, porta i progettisti a concentrarsi sugli interni e sul piano a quota

strada. Si insiste però sulla sostituzione con esili colonne d'acciaio dei due pilastri in muratura della facciata. La grande vetrina è suddivisa in un'ampia parte centrale (nella quale è l'accesso al negozio) e in due piccole luci laterali (trasformate in vetrine). Per dare maggior continuità, i pilastri che dividono la vetrina centrale dalle laterali sono rivestiti con lastre di vetro opalino, mentre la parete a vetro viene chiusa con una cornice di marmo bianco che, evidenziando la vetrina, ne sottolinea l'autonomia. *Il negozio – commenterà Casabella nel 1938 – è completamente aperto alla vista dei passanti: una grande vetrina, come già nei due negozi Parker allestiti a Milano nel '34 da Eduardo Persico e Marcello Nizzoli, [...] il negozio Rubinstein, a quello di Nivola e Pintori allestito a Milano per Olivetti.* Giuseppe Pagano nella rivista dedica ampio spazio all'architettura dei negozi pubblicando tre esempi: il negozio a Milano di Palanti, il negozio a Roma di Bega e Marchi e, appunto, il negozio a Napoli di Bottoni, Pucci e Nizzoli.

La redazione, evidenziando un'analogia con altre opere eseguite a Milano anche per lo stesso Olivetti, riconosce l'affermarsi di una nuova tendenza (*fra le più vive correnti del gusto europeo, che ebbe la prima non sporadica affermazione alla Mostra dell'Aeronautica di Milano, nel 1934*). Una tendenza che ha in Persico e Nizzoli i maggiori interpreti (collaborano nel 1934 a Milano, sia alla Sala delle Medaglie d'oro, sia ai negozi Parker di largo Santa Margherita e di corso Vittorio Emanuele). Labò confronta la *palestra di industrial design* di Ivrea con l'*universalità di una Bauhaus, in cui tutto quello che si produce, frutto*



Interno del negozio Olivetti al piano terra (Archivio Piero Bottoni, DASTU, Politecnico di Milano)

di una collaborazione collettiva, serba l'impronta di una matrice unica.

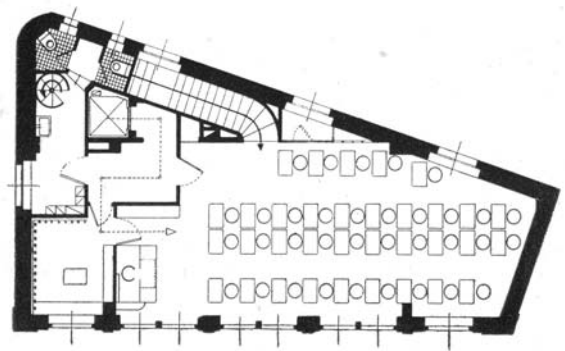
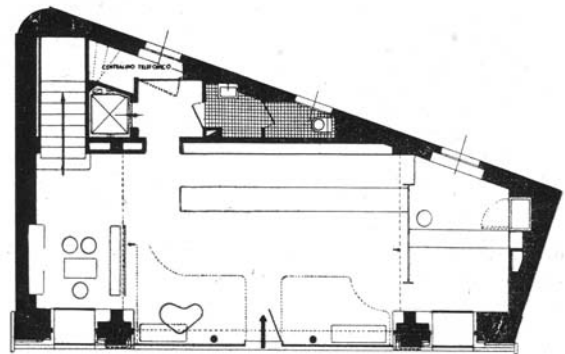
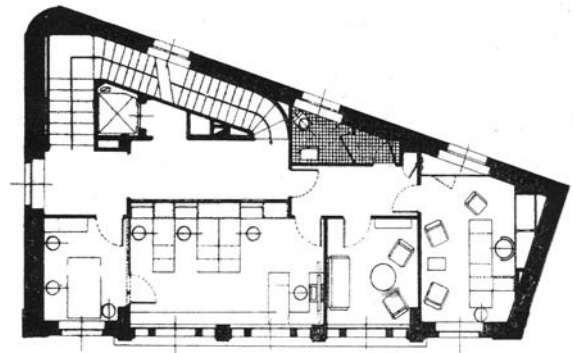
Appare chiara la valenza urbana del progetto: *La strada* – commenta Cretella nel 1952 – *oltre alla sua funzione essenziale di traffico, ne ha un'altra di grandissima importanza: quella commerciale. Funziona, infatti, come arteria di traffico che porta il cliente al negozio. Possiamo perciò qui vederla come zona del pubblico in movimento.* Il tema centrale è dunque la scatola di cristallo aperta sul traffico della strada in grado di rendere permeabile il collettivo al privato e viceversa. La grande vetrata (di otto metri) della vetrina centrale lascia vedere l'interno, a sua volta concepito come parte integrante dell'apparato espositivo. *Ad anni di distanza possiamo misurare l'importanza ed il significato di questo negozio napoletano, 'completamente aperto alla vista dei passanti'* (Cretella). Nel ripristino del dopoguerra manca l'angelo onirico

di Jenny Wiegmann Mucchi che completava con il suo senso magico la felice trasparenza della composizione aperta originale.

La vita dell'architettura del negozio fu breve. Oggi rimane solo il rammarico che – scrive Consonni – *anche a seguito del cambiamento della ragione sociale, il negozio non sia stato conservato nella sua integrità.*

* Un particolare ringraziamento alla Direzione scientifica dell'Archivio Piero Bottoni per aver permesso la pubblicazione di alcune immagini dell'opera.

1. Bibliografia essenziale: *Un negozio a Napoli*, in Casabella, a. X, n.128, agosto 1938, pp. 26-31; M. CRETELLA, *Architettura e vita del negozio*, in *Rassegna Critica di Architettura*, nn.23-24, gennaio-febbraio, marzo-aprile 1952; E. LABÒ, *L'aspetto estetico dell'opera di Adriano Olivetti*, Milano, 1955; G. CONSONNI, *Negozio e sistemazione della sede Olivetti in via Sanfelice a Napoli, 1937-38*, in G. CONSONNI, L. MENEGHETTI, G. TONON (a cura di), *Piero Bottoni. Opera completa*, Milano, 1990, pp. 271-273; R. ASTARITA, *Progetto per la sede Olivetti (1937-38)*, in C. DE SETA (a cura di), *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, Napoli, 1999, p. 240.



Prospetto attuale dell'ex negozio Olivetti e foto attuale della vetrina fronte strada (2013 - foto euNOOS progetti); piante del negozio Olivetti (da «Rassegna critica di architettura» nn.23-23, 1952); nella pagina a fianco: la vetrina del negozio Olivetti con l'angelo di Jenny Wiegmann Mucchi (Archivio Piero Bottoni, DASTU, Politecnico di Milano)



I TERRAZZI ALLA VENEZIANA

GIORGIO GIANIGHIAN

Abstract: *While reviewing a recent book edited by Lorenzo Lazzarini on the Venetian floors *, the author refutes two so far undisputed myths on Venice's Bauforschung: the disconnected masonry and the terrazzo working as a structural slab.*

Negli atti del convegno sui pavimenti alla veneziana (1) Mario Piana giustamente affronta gli aspetti strutturali dell'edilizia veneziana in rapporto al terrazzo, cioè quelli relativi a fondazioni e solai, ma lo fa ripetendo quanto affermata trent'anni fa. Infatti, sostiene Piana, a causa dell'assetamento imprevedibile del suolo caricato dalla muratura esterna e interna della fabbrica, l'anonimo costruttore veneziano delle origini inventò un sistema unico al mondo, quello di non collegare le murature tra loro affinché, nel caso di cedimento differenziato delle stesse, l'equilibrio statico della fabbrica non ne risultasse compromesso. È un'ipotesi da discutere e questa è l'occasione giusta per farlo, per sfatare alcuni consolidati miti sull'organizzazione del cantiere di costruzione a Venezia.

Primo mito: la muratura portante, sia perimetrale che interna, è scollegata per consentire i relativi cedimenti differenziati. Già nel 1984 Piana scriveva che «L'indipendenza del movimento è garantita da un espediente costruttivo riscontrabile nella sola area lagunare: la mancanza generalizzata delle ammorsature nei punti di contatto tra le murature» (2).

Quanto affermato viene però corretto ora: «Se si escludono le ossature perimetrali, ben connesse agli angoli, ogni ammorsamento tra setti interni e tra questi e le murature perimetrali è deliberatamente assente...» (3), cioè a dire – e giustamente – che i quattro spigoli degli edifici veneziani sono collegati tra loro, mentre – non giustamente – la muratura portante interna non lo è affatto.

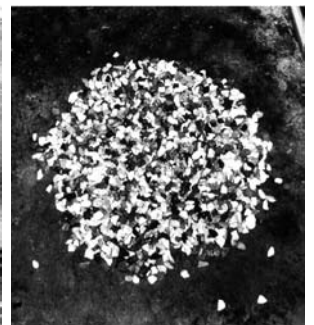
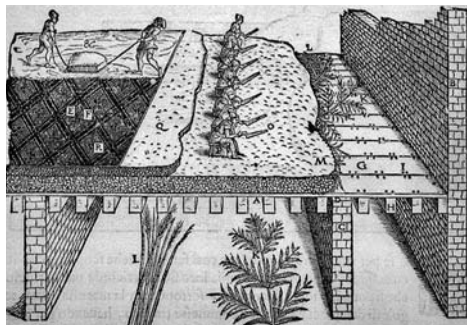
L'assunto è contraddetto non solo dalla manualistica (da Vitruvio (4) a Scamozzi (5) fino a quella dell'Ottocento, ro-

mana, veneziana, veneta, europea, in cui s'afferma che i muri devono essere "incatenati" tra loro), ma dai numerosi contratti di costruzione d'edifici a Venezia ritrovati in archivio (6). Essi, a proposito di fondazioni, dal XVI al XVIII secolo, a fianco delle numerose e precise notizie sul come costruirle (siano costruite sopra allo zatterone dopo avere scavato tanto da raggiungere un terreno solido, tanto «quanto al proto parerà», siano fatte «di tempo in tempo», vengano impiegati mattoni di recupero da vecchie fondazioni, usando una malta che contenga dell'argilla, siano costruite "a scarpa" e dunque con sezione a forma d'un trapezio isoscele, le dimensioni delle due basi vengono sempre specificate, salvo la variante che può stabilire il proto in corso di costruzione, ma per la sola altezza, fermo restando il fatto che le dimensioni di quelle che reggono i muri d'ambito saranno maggiori di quelle dei muri di spina, ecc.). Bene, se tutto questo viene specificato con estrema precisione, come è possibile che una chiara contraddizione alle regole dell'arte dei *mureri* in città non lo sia affatto? Com'è possibile, esecutivamente, che il dado di fondazione del muro di spina interno non s'ammorsi con quello esterno? Il dado interno, anche se non ammorsato ma solo accostato all'esterno, nel caso del suo cedimento trasmetterebbe una certa porzione del carico "per adesione" al dado esterno. Onde evitare la trasmissione di carico bisognerebbe fare un miracolo costruttivo: quello del dado della fondazione d'un muro di spina costruito in pratica a sbalzo, onde evitare l'ammorsatura colla fondazione di quello esterno! Miracolo impossibile alla muratura di mattoni, dato che «il carico non dorme mai». E non funzionerebbe comunque nel caso del cedimento del suo muro, perché abbassandosi s'appogge-

rebbe sulla fondazione del muro esterno, coinvolgendola. L'ipotesi del mancato collegamento delle murature esterne e interne è avvalorata da Zuccolo (7) – che forse ne fu l'inventore –, che pubblica una serie d'illustrazioni che confermano tale ipotesi; ma è lui stesso, *malgré lui*, a smentirsi (8): «Simili situazioni si determinano quasi di consueto in occasione degli interventi successivi al momento della costruzione», che sta a significare che quando in un palazzo viene sostituita la facciata principale per opere d'ammodernamento – stilistico, si potrebbe aggiungere –, così frequenti in città, le quali però mantengono, con puntigliosa attenzione, ogni parte utilizzabile della primeva fabbrica, leggi i muri di spina interni, colle loro solide fondazioni, il taglio tra muro d'ambito – nuovo – e muro di spina – vecchio – è inevitabile. Non abbiamo testimonianze, da scavi esplorativi documentati in fondazione, che convalidino la nostra teoria; ma altrettanto si può dire di Zuccolo e di Piana, che non riescono a documentare, con evidenza di fatti, quella che a loro parere è una verità e a noi pare essere una pura impressione, e per di più sbagliata. In attesa di scavi chiarificatori, conviene basarsi sull'interpretazione logica di quanto appare nella ricca letteratura tecnica dei trattatisti nonché sui dati archivistici prima citati.

Un'altra correzione ora s'impone, ed è quella relativa alla sezione del nodo di fondazione di Piana (9), che va completamente ridisegnata. Nello spaccato assonometrico il dado di fondazione sorge sopra allo zatterone, le cui spesse tavole sovrapposte sono invertite (in tutti i documenti d'archivio si legge che le tavole sono «per lungo e per tresso» e devono sporgere, rispetto al dado, di “mezo pè”, ma nel disegno di Piana sporgono appena). La palificata è molto, troppo rada, quanto al numero dei pali disegnati e il dado è rivestito di “*Tera da Savon* (lett. B)”, all'esterno e all'interno: «Era pratica comune inoltre, dopo la realizzazione delle fondazioni, colmare le trincee di scavo con *tera da savon*, la stessa argilla impermeabile utilizzata nella formazione delle pareti e dei fondi delle cisterne» p. 35. Nella nota 10 della stessa pagina si legge che questa argilla «...veniva raccolta in zone situate ai margini della laguna sud, ricca di strati

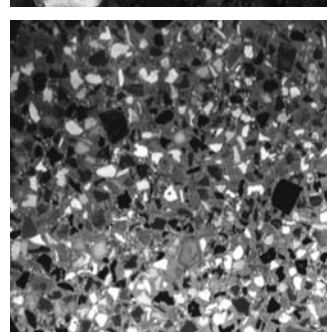
affioranti di *caranto*». Se ne arguisce che esso sia *tera da savon*, la qual cosa stupisce non poco, dato che il *caranto* è un paleosuolo pleistocenico assai compatto e duro, pur essendo stato, in un'origine assai lontana dalla nostra era, un'argilla. Non può essere dunque quella impiegata nelle costruzioni, per opere di fondazione e tantomeno per costruire la conca d'argilla, detta vase, dello spessore di cm. 50, per la cisterna. Come prova, Piana, nella stessa nota 10, fa riferimento a Paoletti (10) che cita un documento dell'ASVE relativo alla costruzione della muratura del refettorio del convento di Sant'Antonio di Castello. Conviene leggere l'elenco dei materiali edili: «...dandoli el dicto monastero la municion come majeri, pietre da leto, terra da savon, calcina, sabion, piere cote e vive...». Si tratta, nell'ordine, della fornitura dei materiali per costruire in primo luogo le fondazioni: le spesse tavole dello zatterone, i mattoni speciali, di reimpiego da vecchie fondazioni, quindi “allenati” a sopportare i massimi carichi della fabbrica, e subito dopo il legante, costituito da *tera da savon* impastata con *calcina* e sabbia per farne una malta con cui posare quei mattoni speciali, così come risulta in numerosi documenti d'archivio. Quindi questo è il solo uso legittimo di cui si sia a conoscenza. L'impiego abituale della *tera da savon* è bene illustrato in un documento pubblicato in *Comune di Venezia* (11), ove se ne esclude l'uso sia per foderare le fondazioni degli edifici che per impermeabilizzare lo scavo delle cisterne. Argomento, quello delle cisterne, che richiede una nuova revisione delle affermazioni di Piana (12) su come queste venissero costruite: 1) la *spongia* era il filtro di sabbia, e non la conca, detta *Bucca osia Cava*; 2) la canna non aveva “apposite fessure” per l'ingresso dell'acqua, perché assieme a questa sarebbe entrata la sabbia, costipando il volume della canna stessa e rendendola inutilizzabile. L'acqua invece filtrava attraverso i giunti di malta tra i mattoni *pozzali*; 3) prima di riempire “l'intero volume” con sabbia – e i documenti parlano di sabbia di fiume o di cava, e più tardi di ghiaio, non sabbia “lavata”, perché lavare decine o centinaia – se non migliaia, per le maggiori – di metri cubi di sabbia sarebbe stato un affar serio! si proce-



deva invece alla costruzione del cassone, fondato a circa metà altezza della sabbia, detto anche *Ricettacolo*... a forma d'Acquedotto; 4) cosa siano i «pozzetti di decantazione collegati ai *gatoli*» (si ricorda che i *gatoli* sono abitualmente le condotte fognarie, tenute certo sempre ben lontane dalle cisterne!) non è dato sapere; 5) nessun documento e nessun disegno indica la presenza dell'argilla posta sulla sabbia in sommità della cisterna. Magari questa copertura fosse documentata! Spiegherebbe il funzionamento d'una cisterna senza pavimentazione in mattoni o masegni, ma in terra battuta come quella disegnata da Jacopo de' Barbari in campo San Giacomo dall'Orio verso le absidi della chiesa. Essendo uno dei curatori del volume *Dietro i palazzi* avrei dovuto segnalare tali errori all'autore del contributo prima della pubblicazione; devo dunque delle scuse ai lettori.

Secondo mito: «I battuti, veri e propri muri disposti orizzontalmente, grazie al loro notevole spessore e ad una sufficiente capacità di resistere a compressione integrano le funzioni di piastra rigida svolte dai solai» (13). E più sotto «...il forte spessore che consente loro di sopportare gli sforzi di compressione esercitati dal gioco statico dell'edificio». Innanzitutto lo spessore del terrazzo, "notevole" o "forte", tale non è quando si tratta d'un pavimento inalterato, a cui non siano stati sovrapposti – nel tempo – altri strati di terrazzo, operazione di manutenzione o di restauro di cui sono noti alcuni casi (14). Secondo quanto è stato comunicato dal più vecchio maestro *terrazzer* della città, Renato Patrizio, nel corso d'una lezione presso la facoltà d'Architettura di Venezia, lo spessore del terrazzo non supera i 12 cm.: il sottofondo è di 8 cm. – sotto il muro, fino a raggiungere i

Dall'alto a sinistra, a destra, per ogni riga: 1) I rovinazzi, pietra d'Istria, poca, con mattoni e coppi. 2) Frantumazione a mano. 3) A macchina. 4-5) Vaglio della graniglia col tamiso, grosso (per il sottofondo) e fino (per la coerta). 6) Cassetta h. cm 12 per i campioni della Fenice. 7) Calce spenta d'età da 30 a 50 anni. 8-11) Preparazione del cocciopesto. 12-13) Stesura del sottofondo spesso cm. 8. 14) Battitura col fero da bater. 15) Battitura col battipalo. 16) Costipazione col rullo piccolo. 17) Gli strati del terrazzo, con battitura e levigatura, (da G. A. RUSCONI, *Dell'architettura, Venezia 1590* p. 99). 18) Sottofondo ultimato in asciugatura. 19) Stesura della coerta spessa cm. 2 – 2,5. 20) Graniglia per la semina. 21-22) La semina in corso. 23) Semina ultimata e compressa colla cazzuola quadra. 24) Costipazione col rullo piccolo. 25) Battitura col fero da bater. 26) Battitura col battipalo. 27) Costipazione col rullo pesante. 28) Il terrazzo è orsato, cioè levigato, indi stuccato. 29-30) Due campioni di terrazzo



12-14 cm. a seconda dei cedimenti del solaio, per livellare, per quanto possibile il piano del pavimento, poi 2,5-3 cm di cocchio pesto e poi 1 di stabilitura su cui la semina della graniglia si distribuisce. Quindi, se il solaio è orizzontale (caso raro ma esistente), lo spessore del cocchiopesto è di 8 cm., su cui si somma il cocchiopesto di sottofondo di 2-3 cm. e finalmente la stabilitura di 1 cm. per la semina della graniglia di pietre e marmi, che s'incastano in tale strato, senza aumentarne lo spessore:

tutto ciò vale quando il solaio è piano. Nelle due sezioni verticali disegnate da Piana (15), lo spessore del terrazzo è di cm. 17,16, appoggiato su un doppio tavolato incrociato di 5,46 cm. e, curiosamente, appoggiato su di un altro elemento (forse ligneo?) di cm. 3,7, di cui non si comprende né la natura né la funzione. La trave ha un'altezza di 12,67 cm. e la rema di 10,72 cm. L'esame del solaio rappresentato da Piana, da noi quotato per verificarne l'esattezza, ha dato questi risultati: il terrazzo è troppo spesso, il possibile triplo tavolato è assai dubbio, mentre la trave può forse essere corretta, anche se non rispetta la formula pitagorica del dimensionamento della sezione delle travi dello Scamozzi (16). La distanza tra i due muri portanti è di 238 cm., quindi il disegno rappresenta il solaio forse d'un *camerin* o d'un *passatizio*, e perciò è assai poco rappresentativo d'un solaio veneziano, contrariamente a quanto afferma l'autore. Il disegno con gli strumenti del *terrazzer*, riprodotto in fig. 5 a p. 80, pubblicato per la prima volta da Goy (17), non riporta la segnatura ma solo il luogo di conservazione.

Passando a considerazioni di natura strutturale, va rilevato che il terrazzo è sempre stato considerato un elemento portato e non collaborante con la struttura muraria dell'edificio. Il suo maggior pregio è la capacità di deformarsi e di seguire i cedimenti della struttura dei solai senza fratturarsi in modo evidente.

Per svolgere una funzione strutturale il terrazzo dovrebbe possedere caratteristiche meccaniche confrontabili con quelle degli altri elementi che costituiscono la fabbrica. Sarebbero necessarie quindi, per una valutazione scientifica, prove di laboratorio sul materiale e prove di carico sulla

struttura del solaio, onde dimostrare il contrario di quanto è comunemente accettato dagli specialisti.

Il terrazzo è un conglomerato non armato e si può supporre che possieda buona resistenza alla compressione ma scarsa o nulla a trazione e taglio. In assenza di prove sperimentali, è difficile ipotizzare un suo comportamento a soletta, come indicato da Piana (18), che possa far migrare i carichi dalla mezzeria agli appoggi, a meno di non impiegare composti con leganti forti come i terrazzi in cemento. Questi però, se subiscono delle deformazioni importanti, si fessurano vistosamente e perdono le loro proprietà.

Nel testo vengono poi descritte una serie di lavorazioni che, a detta dell'autore, dovrebbero aumentare la deformabilità a scapito della tenacità del composto: «...gran parte delle operazioni dedicate alla formazione del terrazzo è indirizzata a sottrarre capacità di presa alla calce» (19). Ipotesi che richiederebbe anch'essa una dimostrazione tramite prove di laboratorio. In ogni caso, non si può avere un materiale con alta capacità di deformazione e con buone caratteristiche meccaniche. Forse l'obiettivo dei costruttori veneziani era quello di trovare il giusto equilibrio tra le due caratteristiche e le tecniche messe a punto (miscele, granulometrie, costipamento, battitura ecc.) cercavano proprio di avvicinarsi a questo. Un lavoro recente di due colleghi dell'Università IUAV di Venezia merita un'attenzione particolare (20). Segna, seppure con qualche imprecisione (21), la nascita del dubbio sulle teorie di Zuccolo e di Piana in merito al volutamente mancato collegamento tra le murature nella fabbrica veneziana. Sia nel capitolo «Il cedimento differenziale dei muri di spina» (pp. 251-62), sia altrove nel volume, assai correttamente si sottopone la fabbrica veneziana a una serie estesa di rilievi, per tentare, in base a questi, d'azzardare delle ipotesi interpretative su ciò che finalmente si conosce. L'assioma Zuccolo-Piana viene messo in dubbio, se non confutato apertamente, dichiarando – era ora! – che la realtà del costruire è ampia, varia, complessa, spesso contraddittoria, per cui il rilievo, lo studio d'una casistica estesa è ormai imprescindibile per sostenere corrette interpretazioni della realtà. E, aggiungo io, studiare rilevando

anche le variazioni trasformative delle fabbriche nel tempo, dato che esse non sono immutabili, ma variano, e molto, nello scorrere dei secoli.

Gli autori pongono l'accento soprattutto sul cedimento dei muri di spina delle fabbriche e sulle trasformazioni subite dalle stesse, nel corso delle quali è stata omessa l'ammorsatura dei nuovi muri con quelli esistenti. Anche su questo punto è necessario usare una grande cautela, prendendo in considerazione un nuovo aspetto del problema, quello dell'ammodernamento formale delle fronti maggiori soprattutto dei palazzi, rispetto alle fronti più antiche, rinnovo che si compie lasciando inalterata proprio la muratura di spina esistente. Questa potrebbe, forse, essere la spiegazione della mancata ammorsatura tra muratura interna ed esterna. L'invito che ci pare necessario rivolgere agli studiosi della disciplina della *Bauforschung* a Venezia e in primo luogo a noi stessi, onde non accontentarci di schematiche "verità", ma per conoscere davvero la grande ricchezza che il patrimonio costruito offre, è di ampliare il numero dei casi di studio, con rilievi accurati, mettendoli magari in rete per un'approfondita e ampia discussione.

* Questo articolo è tratto dalla più ampia recensione al volume di L. LAZZARINI (a c. di), *I pavimenti alla veneziana*, Cierre Edizioni – Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Verona 2008, pp. 128; si tratta della parte sul rapporto tra terrazzo e strutture portanti, arricchita da numerose illustrazioni e discussioni, doni del più vecchio terrazzo di Venezia, Renato Patrizio. La recensione completa apparirà in *Studi Veneziani* a cura dell'Istituto per la Storia della Società e dello Stato Veneziano della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, nel 2015.

1. L. LAZZARINI (a cura di), *I pavimenti alla veneziana*, Cierre Edizioni - Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Verona 2008. Ivi, M. PIANA, "Non si vede cosa, per suoli, ne più bella ne più di questa". *I terrazzi e l'edilizia veneziana*, p. 73-90.

2. M. PIANA, *Accorgimenti costruttivi e sistemi statici dell'architettura veneziana*, in G. GIANIGHIAN, P. PAVANINI (a c. di), *Dietro i palazzi. Tre secoli di architettura minore a Venezia (1492-1803)*, Venezia 1984, p. 33.

3. M. PIANA, "Non si vede...", *cit.*, p. 76.

4. M. VITRUMIO POLLIONE, *De Architectura*, Pordenone 1990, p. 91: «... In questo modo la costruzione eretta non alla rinfusa, ma a filari, durerà senza problemi in eterno, perché gli strati e le giunture che poggiano bene incatenati l'uno sull'altro non creeranno spinte laterali e le facciate legate tra loro non cederanno. ...».

5. V. SCAMOZZI, *Dell'Idea dell'Architettura Universale*, Venezia 1615. A p. 307 «...E perciò si deve osservare, che tanto nelle fondamenta, quanto nelle mura sopra terra sia bene di legare, quanto sarà possibile, e concatenar insieme la fabbrica; acciò che ella venghi molto più unita, e forte, ...». A p. 308 «...le mura interne ... si potranno far alquanto più sottili; mà e queste e quelle [quelle esterne, più grosse:

interpretazione del recensore] benissimo concatenate insieme, così negli angoli di fuori, come in quelli di dentro».

6. G. GIANIGHIAN, *Appunti per una storia del cantiere a Venezia (secc. XVI-XVIII)*, in G. CANIATO, M. DAL BORGO, *Le arti edili a Venezia*, Roma 1990, pp. 237-56.

7. G. ZUCCOLO, *Il restauro statico nell'architettura di Venezia*, Venezia 1975, pp. 92 e sgg., «...L'accennata mancanza d'un efficace collegamento, fra le murature portanti longitudinali e quelle trasversali, ... Frequenti sono addirittura i casi in cui si riscontra una chiara linea di separazione tra murature perpendicolari...».

8. G. ZUCCOLO, *Il restauro statico*, *op.cit.*, p. 93.

9. M. PIANA, *Accorgimenti... cit.*, p.37.

10. P. PAOLETTI, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, I, p. 107.

11. [G. BOLDRIN, G. DOLCETTI], *I Pozzi di Venezia. 1015-1906*, Venezia 1910, pp. 285-6, Doc. n. 713, 1801, 24 febbraio: «Fu sempre inveterato costume che la così detta terra de' Savoneri sopravanzante dai lavori delle loro fabbriche era riservata all'occorrenza del R. Tribunale Supremo di Sanità per impiegarla nei quattro Pubblici Cimiteri coprendo per due piedi li sepolti cadaveri... Introdottasi poi in questi ultimi anni la novità ne' Muratori di usarne di questa nelle fondamenta delle fabbriche ... Il Governo ordina che la terra de' Savoneri sia come dianzi, usata pei cimiteri». Governo XXIV, 7. - Questa terra de' Savoneri, che veniva usata abusivamente nella costruzione dei pozzi, altro non era che gli avanzi della Cenere da Saponi; ai giorni nostri questa cenere venne surrogata da altri prodotti.

12. Dietro i palazzi *cit.* p. 35 «A scavo del terreno compiuto, si realizzava la spongia, la conca delimitante la cisterna formata da strati ben compressi e di notevole spessore di argilla impermeabile. Dopo l'erezione della canna laterizia centrale, accuratamente fondata e dotata di apposite fessure all'estremità inferiore, l'intero volume della cisterna veniva colmato di sabbia lavata, in modo da costituire la massa filtrante. Si procedeva quindi alla collocazione degli appositi pozzetti di decantazione collegati con i gatoli, nei quali convogliavano le acque raccolte, alla formazione del rivestimento superiore della cisterna con un ulteriore strato di argilla impermeabile...».

13. M. PIANA, *I terrazzi...*, *cit.*, p. 76.

14. Ad esempio, in una casa sita a San Marco in Corte Coppo, in una stanza del terzo piano si sono misurati più strati di terrazzo sovrapposti, che hanno causato – nei secoli – una formidabile inflessione delle travi, con una freccia tale da far raggiungere, in mezzeria, l'altezza del terrazzo di circa 70 cm. (sic!), mentre alle due estremità lo spessore è di soli 20 cm.!

15. M. PIANA, *I terrazzi...*, *cit.*, p. 77.

16. SCAMOZZI, *Dell'Idea...*, *cit.*, p. 341.

17. R.J. GOY, *Venetian vernacular architecture : traditional housing in the Venetian lagoon*, Cambridge 1989, p. 48. Il disegno è conservato presso il Victoria&Albert Museum, Londra, Richard Norris, Collection of Sketches, The Tools of Terrazzo. p. 48.

18. M. PIANA, *I terrazzi...*, *cit.*, fig.2, p. 77.

19. M. PIANA, *I terrazzi...*, *cit.*, p. 77.

20. F. DOGLIONI, G. MIRABELLA ROBERTI (a c. di), *Venezia: forme della costruzione, forme del dissesto*, Venezia, 2011.

21. Sui colonnelli delle catene armate (p. 179); sui muri di spina che s'arrestano quando raggiungono l'ultimo solaio (passim); sul peso delle grondaie in pietra (p. 178); su cosa è davvero la banca e il cortello d'una trave (p. 128); su cos'è una fiuba (p. 109); sull'attribuire allo Scarpagnino ciò che è di Francesco di Fermo (p. 93), per citarne alcune.

MARIO MARIOTTI E LA LEGGENDA DI COLA PESCE DI CALVINO

MASSIMO BECATTINI

Abstract: In 1982, Mario Mariotti launched the project inspired to the novel, by Italo Calvino, entitled 'Cola Pesce', transforming one of the rock of Capo d'Orlando in a giant rock-fish, by only installing a marble eye on the rock. After 30 years, it is now finalized the "corto" integrating the shooting of that time documenting the realization of that art work and expanding it into a wider context.

Il progetto "COLA PESCE" nasce a Capo d'Orlando nell'agosto del 1982, in occasione della XXXIII Edizione della storica Rassegna Vita e Paesaggio, dedicata quell'anno a *La territorialità dell'arte*.

D'intesa con le colleghe Eva Di Stefano e Simonetta Lux, che curavano con chi scrive quell'edizione, furono invitati artisti d'"ambito" toscano, romano e siciliano. Gli artisti toscani erano Alberto Moretti, Fabrizio Corneli, Andrea Granchi, Renato Ranaldi e Mario Mariotti, cui si aggiunsero gli artisti romani e siciliani.

Oltre ad esporre le loro opere, gli artisti – secondo una formula inaugurata da Vittorio Fagone negli anni precedenti – erano invitati a lavorare "in loco", traendo spunto dal paesaggio orlandino e ad intessere rapporti con gli artisti locali e con tutti quanti fossero interessati al loro lavoro creativo.

"Maestro di cerimonie" dell'iniziativa era il compianto e insostituibile Tano Cuva, che fungeva da stimolante guida per tutto il gruppo, fornendo preziose indicazioni e spunti di ispirazione a chi volesse lavorare sulla città e sul territorio.

Tra gli artisti presenti, Mario Mariotti, che ha sempre lavorato sulla deformazione, sulla "trasformazione" di elementi tratti dall'arte o dalla natura, a cominciare dalle proprie mani, che dipingeva imitando forme umane e animali, ebbe l'idea di collocare un occhio in marmo bianco sullo scoglio che si trova in cima al promontorio di Capo d'Orlando, proprio sotto il faro.

Lo scoglio aveva di per sé la forma di un grande pesce, di un affusolato cetaceo marino; la collocazione dell'occhio

in marmo gli avrebbe conferito definitivamente l'aspetto zoomorfo che Mariotti ricercava.

Ad un marmista locale, Mario fece realizzare l'occhio in marmo che fu avventurosamente ma felicemente collocato sullo scoglio, dove ancora oggi si trova.

Tutta l'operazione fu filmata da chi scrive, con l'idea, nata insieme a Mario, di realizzare un "corto" sull'"operazione scoglio-pesce", inserendola però in una storia più ampia, liberamente ispirata alla famosa novella *Cola Pesce*, raccolta da Italo Calvino nel volume *Fiabe Italiane* (Einaudi, 1956) e basata su di una nota leggenda medievale siciliana.

Secondo la leggenda, Cola Pesce era un pescatore ma anche un abilissimo nuotatore, che fu spedito dall'imperatore Federico in fondo al mare, per scoprire come mai l'isola di Sicilia tanto trema. Cola scopre che dei tre pilastri che reggono la Sicilia, solo uno è integro e si offre di reggere il peso dell'isola sulle sue spalle. Cola rimase sott'acqua così a lungo senza respirare, che alla fine si mutò in pesce e a poco a poco in solida roccia; per questa ragione lo scoglio-pesce fu da noi legato alla vicenda di Cola Pesce. Qualche tempo dopo, nella seconda metà degli anni '80, Mario ed io decidemmo di dare un seguito all'operazione "scoglio-pesce", scrivendo un breve trattamento, accompagnato da uno story-board disegnato da Mariotti, che illustrasse graficamente la nostra storia immaginaria intorno a Cola Pesce, fino alla sua trasformazione in scoglio.

Nel trattamento, si immagina che un viaggiatore inglese racconti a dei giovani la storia di Cola Pesce, legandola alle grandi civiltà della Sicilia – quella greca, quella araba

LA LEGGENDA DI COLA PESCE

Una volta a Messina c'era una madre che aveva un figlio a nome Cola, che se ne stava a bagno nel mare mattina e sera. La madre a chiamarlo dalla riva: - Cola! Cola! Vieni a terra, che fai? Non sei mica un pesce? E lui, a nuotare sempre più lontano. Alla povera madre veniva il torcibudella, a furia di gridare. Un giorno, la fece gridare tanto che la poveretta, quando non ne poté più di gridare, gli mandò una maledizione: - Cola! Che tu possa diventare un pesce! Si vede che quel giorno le porte del Cielo erano aperte, e la maledizione della madre andò a segno: in un momento, Cola diventò mezzo uomo mezzo pesce, con le dita palmate come un'anatra e la gola da rana. In terra Cola non ci tornò più e la madre se ne disperò tanto che dopo poco tempo morì.

La voce che nel mare di Messina c'era uno mezzo uomo e mezzo pesce arrivò fino al Re; e il Re ordinò a tutti i marinai che chi vedeva Cola Pesce gli dicesse che il Re gli voleva parlare.

Un giorno, un marinaio, andando in barca al largo, se lo vide passare vicino nuotando: - Cola! - gli disse. - C'è il Re di Messina che ti vuole parlare!

E Cola Pesce subito nuotò verso il palazzo del Re. Il Re, al vederlo, gli fece buon viso. - Cola Pesce, - gli disse, - tu che sei così bravo nuotatore, dovresti fare un giro tutt'intorno alla Sicilia, e sapermi dire dov'è il mare più fondo e cosa ci si vede!

Cola Pesce ubbidì e si mise a nuotare tutt'intorno alla Sicilia. Dopo un poco di tempo fu di ritorno. Raccontò che in fondo al mare aveva visto montagne, valli, caverne e pesci di tutte le specie, ma aveva avuto paura solo passando dal Faro, perché lì non era riuscito a trovare il fondo.

- E allora Messina su cos'è fabbricata? - chiese il Re.

- Devi scendere giù a vedere dove poggia. Cola si tuffò e stette sott'acqua un giorno intero. Poi ritornò a galla e disse al Re: - Messina è fabbricata su uno scoglio, e questo sco-



Nella pagina a fianco, in senso orario: Animani, la Nuova Italia, Firenze, 1980; Oasis, 1981 - libri di carta e filo vegetale, manifesto; Mario Mariotti; progetto COLA PESCE: lo scoglio-pesce ed una pagina dello story-board originale, 1982 (foto: Pino Grasso); progetti di facciata, 1980; documentazione fotografica delle proiezioni sulla facciata della chiesa di Santo Spirito, Firenze. Qui a fianco: Pesce Faraglione, 1990. Disegno su carta e un'edizione a stampa per Cena Verde, Casa Malaparte, Capri

glio poggia su tre colonne: una sana, una scheggiata e una rotta.

O Messina, Messina,

Un dí sarai meschina!

Il Re restò assai stupito, e volle portarsi Cola Pesce a Napoli per vedere il fondo dei vulcani. Cola scese giù e poi raccontò che aveva trovato prima l'acqua fredda, poi l'acqua calda e in certi punti c'erano anche sorgenti d'acqua dolce. Il Re non ci voleva credere e allora Cola si fece dare due bottiglie e gliene andò a riempire una d'acqua calda e una d'acqua dolce. Ma il Re aveva quel pensiero che non gli dava pace, che al Capo del Faro il mare era senza fondo. Riportò Cola Pesce a Messina e gli disse: - Cola, devi dirmi quant'è profondo il mare qui al Faro, più o meno.

Cola calò giù e ci stette due giorni, e quando tornò su disse che il fondo non l'aveva visto, perché c'era una colonna di fumo che usciva da sotto uno scoglio e intorbidava l'acqua.

Il Re, che non ne poteva più dalla curiosità, disse: - Gettati dalla cima della Torre del Faro. La Torre era proprio sulla punta del capo e nei tempi andati ci stava uno di guardia, e quando c'era la corrente che tirava suonava una tromba e issava una bandiera per avvisare i bastimenti che passassero al largo. Cola Pesce si tuffò di lassù in cima. Il Re aspettò un giorno, ne aspettò due, ne aspettò tre, ma Cola non si rivedeva. Finalmente venne fuori, ma era pallido come un morto.

- Che c'è, Cola? - chiese il Re.

- C'è che sono morto di spavento, - disse Cola. - Ho visto un pesce, che solo nella bocca poteva entrarci intero un bastimento! Per non farmi inghiottire mi son dovuto nascondere dietro una delle tre colonne che reggono Messina!

Il Re stette a sentire a bocca aperta; ma quella maledetta curiosità di sapere quant'era profondo il Faro non gli era passata. E Cola: - No, Maestà, non mi tuffo più, ho paura.

Visto che non riusciva a convincerlo, il Re si levò la corona dal capo, tutta piena di pietre preziose che abbagliavano lo sguardo, e la buttò in mare. - Va' a prenderla, Cola!

- Cos'avete fatto, Maestà? La corona del Regno!

- Una corona che non ce n'è altra al mondo, - disse il Re. - Cola, devi andarla a prendere!

- Se voi così volete, Maestà, - disse Cola, - scenderò. Ma il cuore mi dice che non tornerò più su. Datemi una manciata di lenticchie. Se scampo, tornerò su io; ma se vedete venire a galla le lenticchie, è segno che io non torno più.

Gli diedero le lenticchie, e Cola scese in mare. Aspetta, aspetta; dopo tanto aspettare, vennero a galla le lenticchie. Cola Pesce s'aspetta ancora che torni.

NOTA

Da Lu Piscicola, Palermo, raccontata da un marinaio della contrada «Vergine Maria» a piè del Pellegrino (in GIUSEPPE PITRÈ, *Studi di leggende popolari in Sicilia e Nuova raccolta di leggende siciliane* [vol. XXII della «Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane» per cura di Giuseppe Pitrè] Torino 1904).

È la più bella delle diciassette versioni popolari siciliane della famosa leggenda di Cola Pesce, pubblicate dal PITRÈ in appendice d'un suo approfondito studio. Tra gli studiosi della leggenda di Cola Pesce fu BENEDETTO CROCE il quale scrisse, basandosi su una tradizione napoletana, un articolo (La leggenda di Niccolò Pesce, in Giambattista Basile, III, 1885, n. 7; pubblicato poi a parte, Napoli 1885) che ebbe un seguito di polemiche e d'approfondimenti da parte di ARTURO GRAF e del PITRÈ. La prima menzione letteraria della leggenda è in un poeta provenzale del secolo XII, RAIMON JORDAN. Un ricco repertorio di versioni letterarie è nel citato studio del PITRÈ; ricorderò la narrazione in versi latini nell'Urania di GIOVIANO PONTANO; e la ballata di SCHILLER, *Der Taucher*. Su Cola Pesce e Benedetto Croce, cfr. la bella pagina di CARLO LEVI (*L'Orologio*, pp. 343 sg.).

e quella normanna –, di cui vengono presentati alcuni monumenti significativi.

Cola è prima al servizio di un re greco, poi di un sultano arabo e infine del re normanno Ruggero; i ragazzi che

ne ascoltano la storia, a loro volta la trasmettono nelle tre lingue che hanno contraddistinto le tre civiltà: in greco, in arabo e in “normanno” ed essi stessi poco a poco si trasformano in pesci.

CALL FOR PAPERS: UN EUROPEO PER LE ARTI DELLA NUOVA ITALIA. CAMILLO BOITO 1836-1914

Promemoria:

Call for papers: **scadenza 30 Maggio 2014** Abstracts in inglese (max 1500 parole) da indirizzare a: centenarioboitano@accademiadibrera.milano.it

Esito: **30 Maggio** elenco dei partecipanti e programma definitivo del convegno.

Nel quadro delle Celebrazioni del Centenario Boitano 1914-2014, l'Accademia di Brera, Villa Vigoni e l'Associazione Secco Suardo organizzano il convegno "Un europeo per le arti della nuova Italia. Camillo Boito 1836-1914." volendo indicare l'orizzonte internazionale e la lungimiranza sociale della lezione ed eredità boitiana.

A Villa Vigoni si svolgerà la sezione del convegno L'opera letteraria di Camillo Boito in dialogo con le arti (17-19 Giugno 2014). A Brera si svolgerà la sezione del convegno Camillo Boito e il Moderno (4-6 Dicembre 2014).

Intorno alla formulazione della prima Carta del Restauro (1883) e all'istituzione della prima Scuola di Restauro italiana (1912), ruota la vasta e articolata attività di Camillo Boito che abbraccia competenze e ambiti destinati ad autonomizzarsi e rivestire un ruolo sempre maggiore nel Novecento: l'industriale, l'architettura, la conservazione e il restauro. Si tratta di campi della cultura, della tecnica e dell'arte investiti dal processo di industrializzazione, in cui si sono registrate con forza le innovazioni e le istanze di una modernità che modificava gusti, modi e componenti dell'abitare, cultura storica, progetti d'architetture nuove e di città. Il convegno di Brera promosso dall'Accademia e dalla Associazione Giovanni Secco Suardo in collaborazione con Comune di Milano, Politecnico, Università e altri Enti e Istituti è articolato in 7 sezioni per le quali sono aperte le proposte di partecipazione, rivolte in particolare modo a Dottorati e Dottorandi di Ricerca, Ricercatori delle varie istituzioni universitarie, organi della tutela, free lance. A questa nuova leva di studiosi si rivolge in particolare il presente Call for papers.

4-6 Dicembre 2014 "Camillo Boito e il Moderno" Convegno Internazionale del Centenario, Accademia di Belle Arti di Brera, Associazione Giovanni Secco Suardo per la conservazione e il restauro dei beni culturali. Brera, Sala Napoleonica
<http://www.accademiadibrera.milano.it/it/centenario-boitano>

Temi:

I. Storia dell'arte e storia. La cultura coeva e il gusto dell'epoca

II. Industriale. Movimento, scuole, musei, laboratori artigiani, officine. Ricostruzione di un quadro del movimento attraverso le rassegne nazionali e internazionali di Raffaele Erculei pubblicate su *Arte Italiana Decorativa e Industriale* (riguardanti Germania, Austria, Francia Spagna, Inghilterra, ecc); la storia dei Musei Artistico Industriali (Roma, Napoli, Palermo) con le scuole annesse; le officine della maestria artigiana (Bugatti, Issel, Aemilia Ars, Jesorum, ecc.); eredità boitiana nel design oggi .

III. Architettura. La storia dell'architettura (neo)medievale e gli inizi del Moderno prevede un approfondimento della Scuola di architettura boitiana e dei suoi allievi (Beltrami, Pirovano, Moretti); dei concorsi; dei luoghi boitiani: dal Wawel a Cracovia alla Magna Grecia; della plausibilità oggi di un corso di architettura che riunifichi Accademia e Politecnico.

IV. Disegno e (didattica dell')Accademia. L'insegnamento accademico tra naturalismo e astrazione; il disegno tra rilievo e progettazione; il dibattito in seno all'accademia riletto anche alla luce delle nuove tecnologie digitali.

V. Fotografia. Le prime rassegne di fotografia dei beni culturali; tracce di topografia artistica.

VI. Conservazione e Restauro. La formazione dei restauratori; la scuola di restauro di Brera e le relazioni tra istituti scientifici e maestrie; rapporti con Corrado Ricci, Alfonso Rubbiani, Alfredo Dandrade; cantieri della conservazione (duomo di Milano, Firenze, Bologna); rapporti con altre personalità e luoghi/cantieri.

VII. La ricezione internazionale. Riscontri e riferimenti dell'opera di Boito nella cultura storico artistica e di conservazione austriaca, francese, tedesca, polacca e spagnola.

4-6 December 2014 “Camillo Boito and the Modern” International Conference for the Centenary, Accademia di Belle Arti di Brera, Associazione Giovanni Secco Suardo for the conservation and restoration of cultural heritage. Brera, Sala Napoleonica
<http://www.accademiadibrera.milano.it/it/centenario-boitiano>

The **deadline** of the Call for Papers is 30.05.2014 sending Abstracts (max 1.500 words) to: centenarioboitiano@accademiadibrera.milano.it

Reviewers will decide the list of participants and the final program of the conference by 30.06.2015

Scientific Committee / Reviewers:

Giuseppe Arcidiacono, Calogero Bellanca, Mario Bencivenni, Alberto Giorgio Cassani, Enrico Colle, Gianni Contessi, Maria Antonietta Crippa, Giuseppe De Juliis, Roberto Favaro, Aurora Arjones Fernandez, Gabriella Guarisco, Grazina Korpál, Andreas Lehne, Hans-Rudolf Meier, Luca Monica, Emanuele Palazzotto, Sandro Scarrocchia, Ingrid Scheurmann, Lanfranco Secco Suardo, Marko Špikić, Dario Trento [...]

Addressed to young scholars, the conference is divided into the following 7 sections.

Thematic Sections

1. History of art and history. Contemporary culture and taste.

2. Italian industrial and decorative art. The movement, schools, museums, workshops, arts and crafts. Reconstruction of the movement through national and international reviews by Raffaele Erculei published in *Arte Italiana Decorativa e Industriale* (covering Germany, Austria, France, Spain, England, etc.). The story of the Industrial Art Museums (Rome, Naples, Palermo) and related schools; manufactures (Bugatti, Issel, Aemilia Ars, Jesorum, etc.). Boitos heritage in nowadays design.

3. Architecture. History of (neo) Medieval and early Modern architecture. Boitos School of Architecture and his students (Beltrami, Pirovano, Moretti, etc.). Competitions. Places and travel: from Wawel to Ancient Greece. The actual plausibility of a course in architecture in cooperation between

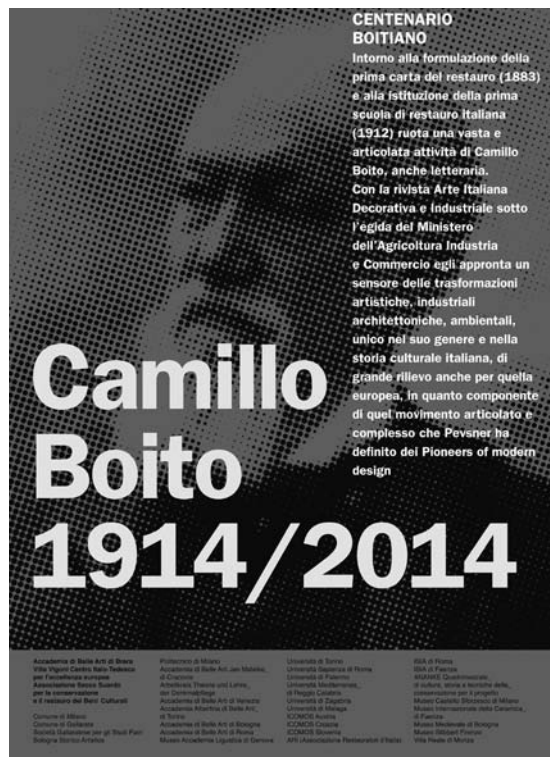
Brera Academy and Milan Polytechnic.

4. Design and didactic. The academic teaching between naturalism and abstraction. Design, survey and project. The academic debate re-read under a light of new digital technologies.

5. Photography. Earliest examples of photography of cultural heritage; traces of artistic photography.

6. Preservation and Restoration. The first Carta del restauro (Card of restoration). The training of restorers, the school of restoration of Brera and the relationships between scientific institutes and arts and crafts. Sites of conservation (the cathedral of Milan, Florence, Bologna ...); relationships with other personalities.

7. Acknowledge of Boitos work in the Austrian, French, German, Polish and Spanish culture and history of conservation.



CALENDARIO

29 novembre 2013 - 1 marzo 2014, Treviso, Archivio di Stato: Mostra: "Voglio vedere per questo disegno". Carlo Scarpa: inedito 1919-1950
Informazioni ed orari: <http://www.carloscarpa.it>

Firenze, Archivio Storico del Comune di Firenze (ASC), via dell'Oriuolo, Ore 16,30:

Eventi durante la mostra (aperta fino al 7 febbraio 2014, per poi spostarsi dal 14 febbraio alle Regie Poste degli Uffizzi) **MARCO DEZZI BARDESCHI: AUTENTICITÀ FIRENZE: SETTE STANZE DELL'ABITARE**

Martedì 14 gennaio 2014 Francois Burkhardt, La Scuola è nella vita: a proposito dei 'sentieri isolati' nella ricerca progettuale contemporanea. **Giovedì 16 gennaio 2014** Minimal Housing (1845-1865). Luca Brogioni (relazione d'inquadramento); Marco Dezzi Bardeschi, le case degli ultimi: dal Granducato a Firenze Capitale; Mauro Cozzi, Eclettismi e Orientalismi. **Venerdì 17 gennaio** Eccentricità e avanguardie (Firenze, 1910). Marco Dezzi Bardeschi, Firenze 1910: Wright, Coppedè e d'Annunzio; Mauro Cozzi, Futurismo fiorentino e dintorni. **Giovedì 23 gennaio** I nuovi monumenti pubblici del Novecento (1931-1935). Cristiana Chiorino, Pier Luigi Nervi: l'esordio fiorentino; Maurizio De Vita, Salvare le opere di Nervi a rischio; Ezio Godoli e Milva Giacomelli, Angiolo Mazzoni in Toscana. **Venerdì 24 gennaio** Abitare la città-giardino e la collina (1955-1962). Mario Primicerio, la città universale di La Pira; Marco Dezzi Bardeschi, dalle case minime di Rovezzano a Sorgane; Giulio Manetti, la città (operaia) oltre la città; Mario Bencivenni, la città "verde" dall'utopia realizzata alla sua negazione. **Giovedì 30 gennaio** Sperimentalismo e utopia: Radicalism e New History (gli anni Sessanta). Patrizia Mello, contestazione radical e global tools nella città della Storia; Remo Buti, Alberto Breschi, Marco Dezzi Bardeschi, tre testimonianze. **Venerdì 31 gennaio** La città e l'abitare nel nuovo Millennio. Asses-

sori Sergio Givone e Elisabetta Meucci, Guido Murdolo, Letizia Nieri, nuova residenza e spazio urbano; Carla Romby, il nuovo Museo della/nella città. **Giovedì 6 febbraio** Credere nell'architettura civile (il futuro del progetto sociale). Fabio Fabbrizzi, attuali orientamenti del Social Housing; Andrea Iacomoni, coabitare oggi; Alessandro Jaff.

23 gennaio 2014, Firenze, Museo Archeologico Nazionale, h. 17:00. Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana: conferenza "La tutela del patrimonio culturale sommerso: i relitti ad alta profondità".
Informazioni: +39 055.2357720

26-29 marzo 2014, Ferrara Fiere



XXI Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali ed Ambientali

Informazioni e programma: <http://www.salonedelrestauro.com/it/>

13-16 April 2014, Prague, Czech Republic

Indoor Air Quality in Heritage and Historic Environments
Call for papers: 11th International Conference Indoor Air Quality in Heritage and Historic Environments
Call for papers e informazioni: <http://iaq2014.cz/>

8.10 May 2014, Zagreb/Šibenik, Croatia International Scientific Conference Protection of Cultural Heritage from Natural and Man-made Disasters

National and University Library in Zagreb, Hrvatske bratske zajednice
Call for papers, informazioni e programma: conference@nsk.hr / chp.nsk.hr/en