

# Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale: l'esempio dei Paesi Dipinti

a cura di  
Elisabetta Zendri,  
Margherita Zucchelli, Aurora Cairoli



**Edizioni**  
Ca' Foscari



Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale  
e sociale: l'esempio dei Paesi Dipinti

## **I libri di Ca' Foscari**

28



**Edizioni**  
Ca' Foscari



**Conservazione dell'arte  
pubblica per una sostenibilità  
ambientale e sociale:  
l'esempio dei Paesi Dipinti**

Atti di convegno  
(Cibiana di Cadore,  
23-24 settembre 2024)

a cura di Elisabetta Zendri,  
Margherita Zucchelli, Aurora Cairolì

Venezia

**Edizioni Ca' Foscari** - Venice University Press  
2025

Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale: l'esempio dei Paesi Dipinti. Atti di convegno (Cibiana di Cadore, 23-24 settembre 2024)  
a cura di Elisabetta Zendri, Margherita Zucchelli, Aurora Cairoli

© 2025 Elisabetta Zendri, Margherita Zucchelli, Aurora Cairoli per il testo  
© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari  
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia  
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione ottobre 2025  
ISBN 978-88-6969-982-5 [ebook]  
ISBN 978-88-6969-983-2 [print]

Progetto grafico di copertina: Lorenzo Toso

Il volume è stato realizzato con il cofinanziamento dell'Unione europea – Next Generation EU – Codice identificativo Progetto PE\_00000020 titolo *CHANGES – Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society*, CUP H53C22000850006. I punti di vista e le opinioni espresse sono tuttavia solo quelli degli autori e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione europea o della Commissione europea. Né l'Unione europea né la Commissione europea possono essere ritenute responsabili per essi.



Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale: l'esempio dei Paesi Dipinti. Atti di convegno (Cibiana di Cadore, 23-24 settembre 2024) / a cura di Elisabetta Zendri, Margherita Zucchelli, Aurora Cairoli. — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2025. — viii + 120 p.; 23 cm. — (I libri di Ca' Foscari; 28). — ISBN 978-88-6969-983-2.

e-ISSN 2610-9506  
ISSN 2610-8917

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/i-libri-di-ca-foscari/>  
URL <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-983-2>  
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-982-5>



**Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale:  
l'esempio dei Paesi Dipinti**

Atti di convegno (Cibiana di Cadore, 23-24 settembre 2024)

a cura di Elisabetta Zendri, Margherita Zucchelli, Aurora Cairolì

## **Abstract**

This volume gathers the contributions of various professionals in cultural heritage conservation who participated in the debate organised by “Spoke 9” – CHANGES project (National Recovery and Resilience Plan), coordinated by Ca' Foscari University of Venice, in Cibiana di Cadore (23-24 September 2024). Endorsed by the Municipality of Cibiana and the National PhD in Heritage Science, the meeting involved the local community and representatives of other Italian ‘Painted Villages’. It addressed mural conservation through its cultural and social significance and the application of advanced technologies, highlighting legal recognition, non-invasive monitoring, and sustainable preservation.

**Keywords** Painted Villages conservation. Community engagement. Sustainable preservation. Non-invasive monitoring. Conservative techniques.





**Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale:  
l'esempio dei Paesi Dipinti**

Atti di convegno (Cibiana di Cadore, 23-24 settembre 2024)

a cura di Elisabetta Zendri, Margherita Zucchelli, Aurora Cairolì

## **Sommario**

### **Introduzione**

Monica Calcagno, Elisabetta Zendri 3

### **Approccio scientifico allo studio e alla conservazione dei dipinti murali contemporanei all'aperto in diversi contesti climatico-ambientali**

Aurora Cairolì 7

### **I beni culturali minori e il loro possibile ruolo nello sviluppo di un turismo sostenibile**

Margherita Zucchelli 17

### **I dipinti murali di Arcumeggia**

Stefano Silvestrini 27

### **Il Muro Dipinto di Dozza**

Quando un'idea diventa patrimonio 37

Agnese Tonelli

### **Gli affreschi e murales di Sarmede**

Uberto Di Remigio 49

### **Interventi di conservazione dei dipinti murali di Cibiana di Cadore**

Giovanni Sogne 55

### **Arcumeggia, storia della conservazione della 'galleria all'aperto dell'affresco'**

Rossella Bernasconi 65

### **I Muri Dipinti di Dozza tra fruibilità, conservazione e sostenibilità**

Lucia Vanghi 77

***Venezia e Il ponte dei bambini***

Interventi di cura conservativa nei dipinti murali contemporanei  
di Štěpán Zavřel della piazza di Sarmede

Francesca Cappelli

87

**Aspetti giuridici legati al muralismo nell'arte pubblica**

Federica Gattilo

97

**Conservazione dell'arte pubblica  
per una sostenibilità ambientale  
e sociale: l'esempio dei Paesi Dipinti**

Atti di convegno (Cibiana di Cadore,  
23-24 settembre 2024)



**Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale: l'esempio dei Paesi Dipinti**

Atti di convegno (Cibiana di Cadore, 23-24 settembre 2024)

a cura di Elisabetta Zendri, Margherita Zucchelli, Aurora Cairoli

# Introduzione

Monica Calcagno

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Elisabetta Zendri

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Sin dal suo inizio, lo «Spoke 9 Cultural Resources for Sustainable Tourism» del progetto PNRR CHANGES<sup>1</sup> ha costruito le proprie attività di ricerca sull'obiettivo - ambizioso - di dare voce alle comunità attraverso la ricostruzione di un'idea di *heritage* partecipato e capace di sostenere la progettazione di soluzioni nuove per forme di turismo culturale sostenibile. Nel nostro progetto la sostenibilità ha dettato l'agenda delle nostre azioni, e si è condensata in una semplice domanda: sostenibile per chi? A questa domanda la risposta è stata altrettanto semplice: sostenibile per le comunità.

Questo riferirsi alle comunità ha evidenziato la duplice natura del patrimonio: 'plurale' e 'in divenire'. Il patrimonio è 'plurale' perché assume una natura e un significato diversi a seconda di come entra nel processo di costruzione di senso delle persone che lo vivono e lo includono come parte integrante e costitutiva della propria esistenza. 'In divenire' perché assume configurazioni sempre nuove in relazione al mutare delle persone che lo vivono, lo definiscono e rinnovano, in un incessante lavoro di rielaborazione e trasformazione. In questo senso, possiamo immaginare di fotografare il patrimonio in una serie di istantanee che lo rappresentino oggettivamente, ma è solo mettendo in fila le fotografie e raccontandole collettivamente che possiamo ricostruirne la dinamica del significato sociale e culturale.

---

**1** Si veda il sito: <https://www.fondazionechanges.org/pnrr/>.

Se questa è la duplice natura del patrimonio che abbiamo voluto sottolineare con le nostre attività di progetto, il dibattito che si è svolto a Cibiana ha toccato il non facile tema della conservazione dal punto di vista dell'adozione delle migliori tecnologie di intervento, ma anche del valore culturale e sociale di quelle azioni e tecniche che, attraverso il ripristino della configurazione estetica del monumento, ne riattivano l'uso e la funzione di luogo culturale e sociale nonché di spazio di vita quotidiana. Allargare lo sguardo alla comunità in trasformazione del borgo di Cibiana è stata la premessa all'organizzazione dei lavori. Nei giorni del workshop abbiamo quindi riunito il mondo della ricerca ma anche aperto alla comunità locale che, come altre comunità della montagna, si confronta con temi sempre più urgenti: il crollo della natalità, le nuove forme dell'abitare fra turismo e cittadinanza temporanea, il lavoro fra artigianalità e nuove forme del sapere, il cambiamento climatico che richiede soluzioni immediate.

Il libro ci restituisce un primo quadro di quanto avvenuto in quei giorni, e lo fa attraverso le relazioni scientifiche dei partecipanti. Molto più complessa la restituzione della sensazione di vicinanza e di confronto diretto fra le persone che, in quei giorni, hanno partecipato ai lavori e hanno trovato uno spazio collettivo per riflettere sull'evoluzione delle comunità e sul senso di appartenenza a un luogo che rimane un pezzo di *heritage* solo perché continua a essere un vero luogo di vita.

Monica Calcagno

Dare voce alle comunità perché i cittadini possano partecipare attivamente alla conservazione del proprio patrimonio culturale significa fornire alle comunità stesse gli strumenti affinché questa partecipazione sia realizzabile. La Convenzione di Faro e tutte le iniziative che da essa derivano e che l'hanno ispirata, dimostrano l'efficacia degli approcci partecipativi soprattutto laddove c'è la consapevolezza del significato del bene culturale e la conoscenza dei processi che possono portare alla sua conservazione e valorizzazione. Ai cittadini devono essere quindi offerti gli strumenti di conoscenza che consentano loro di esercitare questo diritto alla partecipazione attiva per la salvaguardia e valorizzazione del patrimonio. È mia convinzione che questo processo di conoscenza non possa essere demandato alle comunità, ma richieda una collaborazione con le istituzioni e con gli esperti dei diversi settori, a partire da quello scientifico, che si devono far carico della trasmissione di tutte le informazioni necessarie per rendere possibile ed efficace la partecipazione diretta dei cittadini.

Allo stesso modo gli esperti devono conoscere il tipo di rapporto tra la comunità e il suo patrimonio culturale, in modo da proporre interventi che considerino lo stato di conservazione del bene, il contesto ambientale, le esigenze di valorizzazione e le possibilità di fruizione. Bilanciando queste diverse necessità, si può ragionevolmente ritenere che l'insieme di queste azioni partecipate portino alla realizzazione di interventi di 'qualità'.

Nell'ambito del progetto PNRR CHANGES e dello «Spoke 9» in particolare, coordinato dall'Università Ca' Foscari Venezia, abbiamo realizzato un incontro tra esperte/i di conservazione di beni culturali e la piccola comunità montana di Cibiana di Cadore per studiare come attivare questo scambio di informazioni a supporto delle politiche di gestione del patrimonio locale. L'incontro è stato patrocinato dal Comune di Cibiana e dal Dottorato d'Interesse Nazionale in Heritage Science.

Cibiana di Cadore è un paese di poco più di 400 residenti ed è nota per i quasi sessanta dipinti murali che dal 1980, grazie a una iniziativa di Osvaldo Da Col, arricchiscono le facciate delle abitazioni. Ogni opera, prodotta da artisti di fama internazionale, racconta eventi e mestieri locali e di fatto racconta la storia del paese e della sua gente. I dipinti sono anche una importante fonte economica, grazie a un significativo flusso di turisti attirati da questo 'museo a cielo aperto'.

Le opere sono esposte all'esterno, soggette alla pioggia, alla neve, al freddo e al sole, destinate quindi a trasformarsi nel tempo fino a perdersi, a meno che non si intervenga proteggendole. La loro conservazione necessita di un investimento importante e di una programmazione dei lavori basata sullo stato reale di ciascuna opera e sulle specifiche criticità. Si tratta quindi di realizzare dei piani di

manutenzione coinvolgendo necessariamente persone qualificate e con il sostegno/supporto dei cittadini per rendere sostenibile questa attività.

L'evento di due giorni organizzato il 23 e 24 settembre 2024 a Cibiana è stato realizzato con lo scopo di portare delle esperienze di conservazione e studio di contesti simili, come il caso di Dozza (IM), Arcumeggia (CO) e Sarmede (TV), e condividere con gli abitanti di Cibiana i vantaggi e le criticità degli approcci realizzati, iniziando a fornire gli strumenti necessari alla 'partecipazione consapevole' dei cittadini alla salvaguardia e valorizzazione del patrimonio culturale locale.

L'incontro è stato anche occasione per discutere in generale sulla conservazione e valorizzazione dei beni culturali minori identitari del territorio, come i numerosi Paesi Dipinti che devono fare i conti con delle obiettive difficoltà nella gestione della loro risorsa culturale. In questi due giorni abbiamo avuto l'opportunità di parlarne con i residenti, con la municipalità e con esperte ed esperti di diversi settori e di mettere a fuoco alcune criticità, quali il riconoscimento giuridico di queste opere, la necessità di un monitoraggio continuo del loro stato di conservazione attraverso sistemi non invasivi e con il contributo dei cittadini, la realizzazione di interventi efficaci, duraturi e sostenibili economicamente.

Elisabetta Zendri



# Approccio scientifico allo studio e alla conservazione dei dipinti murali contemporanei all'aperto in diversi contesti climatico-ambientali

Aurora Cairolì

La Sapienza Università di Roma; Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This work shows the advances in defining a method for the assessment of the state of conservation of outdoor contemporary mural paintings, in Italian Painted Villages; evaluating the efficacy and durability of conservative interventions, where present; assessing the impact of climatic and environmental parameters and of their fluctuations on the artworks. The tools used are, respectively, Art-Risk 1, non-invasive or micro-invasive analyses, satellite data (through Art-Risk 5) and data from meteorological ground stations. This investigation is significant both for the artworks, and for the effects it may have on the communities involved.

**Keywords** Contemporary mural painting. Preventive conservation. Monitoring. Conservative interventions efficacy. Climatic and environmental parameters.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Valutazione dello stato di conservazione dei murali. – 3 Valutazione di efficacia e durabilità degli interventi di conservazione. – 4 Valutazione dell'impatto delle condizioni climatico-ambientali sulla conservazione dei murali. – 5 Conclusioni e ricerche future.

## 1 Introduzione

In Italia i Paesi Dipinti sono quelle realtà in cui muri e pareti esterne delle case sono state decorate con varie tecniche in modo da raccontare la storia del luogo e da ricordare le proprie tradizioni. Inoltre, in molti



**I libri di Ca' Foscari 28**

e-ISSN 2610-9506 | ISSN 2610-8917

ISBN [ebook] 978-88-6969-982-5 | ISBN [print] 978-88-6969-983-2

**Open access**

Submitted 2025-07-02 | Published 2025-10-20

© 2025 Cairolì | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-982-5/001

casi, essi sono nati con lo scopo di aumentare l'attrattività del paese e richiamare quindi visitatori. Per queste ragioni, essi costituiscono un importante patrimonio e hanno un valore sociale ed economico per le comunità che li abitano.

I Paesi Dipinti sono diffusi in tutta Italia e, ad oggi, non esiste un censimento ufficiale aggiornato. Con le informazioni che si sono potute ottenere nel corso delle ricerche per questo progetto, si può affermare che siano più di cento. Considerato questo, il numero di dipinti murali contemporanei all'aperto è estremamente elevato. Tuttavia, questa tipologia di opere presenta delle problematiche che sono in parte tipiche dell'arte contemporanea ed in parte specifiche dei materiali esposti direttamente all'ambiente esterno. Esse sono composte nella maggior parte dei casi da più strati pittorici eseguiti con materiali e tecniche molto varie, anche piuttosto complesse e spesso non del tutto conosciute. Le condizioni climatico-ambientali delle località in cui si collocano possono essere le più disparate e possono promuovere condizioni che mettono a dura prova la loro sopravvivenza. Inoltre, i murali, data la loro valenza sociale, quando possibile e quando le disponibilità economiche della municipalità lo permettono, vengono sottoposti ad interventi conservativi da parte dell'artista stesso o di persone preposte alla loro manutenzione e questi interventi raramente sono documentati. Ciò comporta dei problemi nelle operazioni conservative successive, poiché si perdono importanti informazioni sulla natura delle operazioni effettuate e sulla tecnica esecutiva delle stesse. Queste informazioni potrebbero invece essere raccolte con un monitoraggio e una documentazione più sistematica e diventare quindi un essenziale metodo per la conservazione di queste opere.

Date queste premesse, è stato avviato un progetto di ricerca che si propone alcuni importanti obiettivi: individuare un metodo di valutazione dello stato di conservazione delle opere d'arte; valutare l'efficacia e la durabilità degli interventi di conservazione, laddove effettuati; valutare l'impatto delle condizioni climatico-ambientali e delle loro variazioni sulle opere che, trovandosi all'esterno, ne sono direttamente influenzate.

In questo lavoro i Paesi Dipinti considerati si concentrano nel Nord Italia e sono: Cibiana di Cadore (BL), Arcumeggia (VA), Dozza (BO) e Sarmede (TV), di cui si mostrano alcuni esempi nella Figura 1.



**Figura 1** a) Giuliano De Rocco, *Letra da lontan*. 1980. Tempere acriliche su intonaco, 225 × 490 cm. Masariè, Cibiana di Cadore. © Autrice; b) Aligi Sassu, *I corridori*. 1957. Affresco, 223 × 292 cm. Arcumeggia, Cuveglio (VA). © Autrice; c) una via di Dozza. Google Maps; d) Vico Calabrò, *I giochi di un tempo*. 2007. Affresco. Sarmede. © Autrice

Per quanto riguarda la valutazione dello stato di conservazione delle opere d'arte, in questo studio è stato utilizzato un modello sviluppato presso l'Università Pablo de Olavide di Siviglia, denominato Art-Risk 1, qua opportunamente adattato ai dipinti murali contemporanei.

La valutazione degli impatti delle condizioni climatico-ambientali su queste opere viene effettuata tramite lo strumento Art-Risk 5, sviluppato dalla stessa università spagnola menzionata precedentemente, a cui sono stati affiancati i dati raccolti dalle stazioni meteorologiche ARPA (Agenzia Regionale per la Prevenzione e la Protezione Ambientale) della Lombardia e del Veneto. Per il momento, infatti, questa parte del progetto è stata portata avanti solo sui paesi di Arcumeggia e Cibiana di Cadore. Essendo che le stazioni meteorologiche non sempre si possono trovare nella stessa località che si vuole indagare, è necessario selezionare quelle più vicine e più simili a livello di contesto. Sono quindi state scelte rispettivamente le stazioni di Cuveglio, e di Villanova e Valle di Cadore. I dati considerati sono quelli di temperatura (da cui è anche possibile estrarre il dato sul numero di giorni di gelo) e di precipitazione. Una problematica

nell'utilizzo dei dati forniti dalle stazioni meteorologiche risiede anche nella difficoltà di avere sempre la stessa scala temporale. Nel nostro caso si parla di un lasso di tempo che va dai 30 fino ai 15 anni.

## 2 Valutazione dello stato di conservazione dei murales

Come accennato sopra, il primo obiettivo di questo lavoro è la valutazione dello stato di conservazione dei dipinti murali contemporanei conservati in ambiente esterno, obiettivo che si è cercato di raggiungere utilizzando uno strumento ideato da ricercatrici dell'università Pablo de Olavide di Siviglia (Moreno, Ortiz, Ortiz 2019) e adattato a questo tipo di beni. Il modello prevede di individuare, per ciascuna opera, le forme di degrado visibili, descritte utilizzando la terminologia del settore (*EwaGlos - European Illustrated Glossary of Conservation Terms for Wall Paintings and Architectural Surfaces; NORMAL - 1/88 Alterazioni macroscopiche dei materiali lapidei: lessico; Capus Project Conservation of Art in Public Spaces Glossary*).<sup>1</sup> Per ogni tipologia di degrado si valuta: la magnitudo  $M$ , valore compreso tra 1 e 3, non modificabile, basato sul giudizio di esperti e rappresentativo della capacità delle diverse forme di degrado di portare un danno più o meno significativo all'opera (ad esempio una lacuna, quindi la perdita di materiale, ha un impatto maggiore rispetto a una macchia); la frequenza  $f$  (valore da 0 a 3) che corrisponde a quanto la stessa forma di degrado si ripete sulla superficie totale dell'opera. Essa può essere valutata in diversi modi. In questo studio è stata valutata in modo visuale (quindi attribuendo i valori da 0 a 3 sulla base della comparazione del degrado delle opere in uno stesso paese) e in modo semi-quantitativo tramite la realizzazione di una mappa di degrado e l'attribuzione di un valore percentuale all'area coperta da una certa forma di degrado. A volte le dimensioni delle opere possono richiedere ulteriori strumenti di supporto (es. ponteggi, trabattelli) per una visione completa della superficie e questo può limitare la possibilità di utilizzare questo strumento in qualsiasi contesto, problematica che dovrà essere ulteriormente approfondita.

La combinazione di queste due grandezze permette di ottenere una misura di intensità  $I$ , attraverso il calcolo  $I=M+(f-1)$ .  $I$  contiene l'informazione che deriva sia dalla magnitudo che dalla frequenza e il suo valore permette di arrivare poi al calcolo dell'indice di degrado. Questo è infatti calcolato come il rapporto tra la somma delle intensità ottenute per ciascuna forma di degrado di una determinata opera e la somma delle intensità per ogni forma di degrado nel caso estremo

<sup>1</sup> Si veda il link: <https://www.capusproject.eu/glossary/>.

in cui tutte abbiano frequenza massima. L'indice di degrado è quindi espresso come valore percentuale e potrebbe essere particolarmente utile per le amministrazioni locali, che potrebbero così programmare gli interventi più urgenti e monitorare la situazione conservativa relativa alle numerose opere. La tabella 1 contiene le informazioni sulla magnitudo, sulla frequenza e sull'intensità delle diverse forme di degrado rilevate su un'opera di Cibiana di Cadore.

**Tabella 1** Tabella del modello Art-Risk 1 relativa all'individuazione e valutazione delle forme di degrado, adattata ai dipinti murali contemporanei all'aperto.  
Data: 13/11/24. Operatore: Aurora Cairolì. Luogo: Cibiana di Cadore. Caso studio (nome/ID): *Letra da lontan*.

Forme di degrado	Abbreviazione degrado	Magnitudo	Frequenza	Intensità
Danno volontario/involontario	dv/di	2	1	2
Esfoliazione	es	3	1	3
Fessura	fe	2	1	2
Lacuna	la	3	1	3
Macchia/Deposito superficiale	ma/ds	1	1	1

Riguardo all'utilizzo del modello Art-risk 1 applicato a queste opere, è importante sottolineare che:

- distinzioni troppo dettagliate delle forme di degrado possono rendere incerto il modello; allo stesso modo, approssimazioni troppo importanti rischiano di dare un metodo troppo superficiale. Si è quindi deciso di ridurre a un numero tra cinque e dieci la quantità di effetti da valutare;
- le forme di degrado sono state considerate, per una prima analisi, solo come effetti visibili a occhio nudo sulla superficie del dipinto indipendentemente dalle loro cause;
- è possibile valutare alcune forme di degrado (difficili da stimare tramite una frequenza o una percentuale) come fattori aggravanti per quella determinata opera, indicando solo se sono o meno presenti (es. sfarinamento, rigonfiamento, abrasione).

Questo modello ha l'intenzione di fornire uno strumento speditivo, che, almeno per quanto riguarda la valutazione della frequenza in modo visuale, possa essere utilizzato anche dai non addetti per avere una prima indicazione sullo stato di conservazione delle opere. Una valutazione sulle cause delle diverse forme di degrado individuate entrerà in gioco quando si dovranno scegliere le metodologie d'intervento.

### 3 Valutazione di efficacia e durabilità degli interventi di conservazione

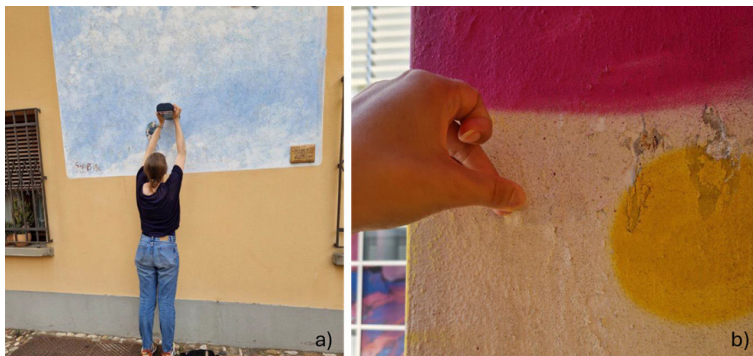
La valutazione degli interventi di conservazione delle opere è un argomento cruciale, che per ora è stato trattato soprattutto per quello che riguarda i beni architettonici. La valutazione dell'intervento conservativo è un'operazione che può risultare complessa, in quanto spesso le informazioni sugli interventi passati sono incomplete, se non addirittura assenti. Un modo per risalire a queste informazioni può essere quello di affidarsi alle immagini fotografiche provenienti da fonti di vario tipo, come libri o siti web, anche se spesso non viene indicata la data in cui è stata scattata la foto, ma solo quella della pubblicazione del libro in cui essa è contenuta, come si può vedere in alcune immagini in Figura 2.



**Figura 2** Giuliano De Rocco, *Letra da lontan*. 1980. Tempere acriliche su intonaco, 225 × 490 cm. Masariè, Cibiana di Cadore; a) dal libro *Cibiana di Cadore. Il paese che dipinge la sua storia. Primo ciclo 1980-1985*, Masariè (1987); b) dal libro di Zuccon (2002) *Cibiana di Cadore. I "murales" raccontano la sua storia*. Le foto in questo libro sono state scattate tra il 1998 e il 2002; c) ottobre 2014: situazione precedente al restauro. Report di restauro, © Laura Ballis e Giovanni Sogne; d) ottobre 2014: situazione successiva al restauro. Report di restauro, © Laura Ballis e Giovanni Sogne; e) luglio 2022. © Laura Falchi; f) settembre 2024. © Autrice

Per la valutazione dell'efficacia e della durabilità degli interventi è necessario appoggiarsi a indicatori che siano misurabili attraverso indagini possibilmente non invasive per l'opera (microscopio ottico digitale portatile, camera iperspettrale, analisi spettroscopiche, test di interazione con l'acqua, Scotch Tape Test (STT), ecc.). Alcuni esempi sono mostrati in Figura 3. In particolare, nell'immagine a

sinistra è in corso lo svolgimento di un'analisi con spettrometro Raman portatile, mentre in quella destra è riportata l'applicazione di nastro adesivo per l'esecuzione del STT.



**Figura 3** a) Spettroscopia Raman sul dipinto di Giò Di Batte, *Come ieri*. 2000. Probabilmente acrilico. Dozza (BO). © Autrice; b) Tape test sul dipinto di Taron Manukyan, *Harmony in nature*. 2023. Venezia Mestre. © Autrice

È necessario sottolineare che molte opere pittoriche sono di grandi dimensioni e diventa quindi difficile realizzare delle indagini non invasive che siano rappresentative degli interventi svolti su tutta l'opera. L'elaborazione di immagini potrebbe fornire una maggiore rappresentatività nella valutazione dell'intervento, in quanto permette di effettuare considerazioni su tutta la superficie, attraverso una fotografia. Tuttavia, consente solo di comparare la situazione delle forme di degrado visibili prima e dopo l'intervento (nel caso in cui ci siano immagini antecedenti e posteriori al trattamento) senza però fornire informazioni sulla reale efficacia e sulla durabilità dello stesso.

Finora, l'uso di queste tecniche d'indagine non invasive non ha permesso di ottenere risultati che fornissero indicazioni determinanti in relazione all'efficacia e alla durabilità dell'intervento. Infatti, analisi come la spettroscopia Raman e la camera iperspettrale non hanno permesso di individuare evidenti differenze di carattere chimico tra le aree non trattate e le aree trattate. Prove con acqua e STT hanno fornito qualche informazione in più, ma la loro applicazione deve essere perfezionata. Ad esempio, nel caso del STT l'impatto sull'opera è molto elevato. Esso, infatti, prevede l'applicazione di nastro adesivo sulla superficie che valuta l'adesione della pellicola pittorica al supporto sulla base di quanto materiale viene asportato, rendendo rischiosa la sua applicazione su opere in condizioni critiche.

Risulta necessario sottolineare che gli interventi di conservazione possono portare a una riduzione delle forme di degrado come a una intensificazione delle stesse a seconda della loro durabilità ed

efficacia, rendendo la valutazione dello stato di conservazione e la valutazione degli interventi due tematiche strettamente collegate. In futuro si spera infatti di riuscire a trovare una modalità per unire queste due indagini.

#### **4 Valutazione dell’impatto delle condizioni climatico-ambientali sulla conservazione dei murales**

La valutazione dell’impatto delle condizioni climatico-ambientali può essere portata avanti grazie a diversi strumenti (Bonazza et al. 2021; Moreno, Ortiz Calderón, Ortiz Calderón 2022). In questo contesto, viene utilizzato uno strumento, chiamato Art-Risk 5,<sup>2</sup> che permette di accedere ai dati satellitari tramite un’interfaccia semplice, che non richiede l’utilizzo di linguaggi di programmazione. Esso consente di ottenere delle mappe di parametri climatico-ambientali per una certa area e per un certo periodo di tempo e anche di osservare il loro andamento negli anni (a partire dal 2000). Inoltre, sono stati raccolti i dati delle stazioni meteorologiche ARPA. Gli andamenti di alcuni parametri, individuati tramite questi strumenti possono essere confrontati con le previsioni globali fornite dall’Intergovernmental Panel for Climate Change (ad esempio i trend di temperatura risultano essere in generale aumento, tendenza che corrisponde anche alle previsioni globali dell’IPCC).<sup>3</sup>

Comprendere l’andamento di questi parametri nel passato e capire quali potrebbero essere gli sviluppi futuri torna utile per valutare se ci siano casi in cui la componente climatico-ambientale è prevalente nell’indurre effetti di degrado sulle opere. Si notano infatti situazioni in cui lo stesso tipo di degrado si è comunque verificato nella stessa posizione dopo diversi interventi.

#### **5 Conclusioni e ricerche future**

In questo studio ci si propone di mettere insieme valutazione di stato di conservazione, interventi conservativi pregressi e impatto delle condizioni climatico-ambientali in relazione a un contesto, come è quello dei Paesi Dipinti, in cui sono presenti una grande quantità di opere che costituiscono un importante patrimonio per le comunità dei paesi in cui si trovano. L’ambito che si sta qui indagando è quindi significativo non solo per i risultati che potrebbe portare al mondo delle scienze della conservazione, ma anche per gli effetti che

---

**2** Si veda il link: <https://artrisk50.users.earthengine.app/view/art-risk5>.

**3** Si veda il link: <https://www.ipcc.ch/>.



potrebbe avere sulla popolazione di questi luoghi e per l'attenzione che potrebbe contribuire a focalizzare su un patrimonio estremamente diffuso in Italia e di cui esistono casi simili anche in Europa e nel mondo, come nei paesi di Genalguacil, Fanzara e Magorraz in Spagna e come nel caso di San Gregorio de Polanco in Uruguay.

## Bibliografia

- Bonazza, A. et al. (2021). «Safeguarding Cultural Heritage from Climate Change Related Hydrometeorological Hazards in Central Europe». *International Journal of Disaster Risk Reduction*, 63. <https://doi.org/10.1016/j.ijdrr.2021.102455>.
- Cibiana di Cadore. Il paese che dipinge la sua storia. Primo ciclo 1980-1985*, Masarié (1987). Comitato arte a Cibiana.
- EwaGlos - European Illustrated Glossary of Conservation Terms for Wall Paintings and Architectural Surfaces* (2015). Petersberg, Hesse: Michael Imhof Verlag.
- Moreno, M.; Ortiz, P.; Ortiz, R. (2019). «Vulnerability Study of Earth Walls in Urban Fortifications Using Cause-Effect Matrixes and GIS: The Case of Seville, Carmona and Estepa Defensive Fences». *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 19(3), 119-38. <https://doi.org/10.3390/land11060852>.
- Moreno, M.; Ortiz Calderón, R.; Ortiz Calderón, P. (2022). «Review of Satellite Resources to Assess Environmental Threats in Rammed Earth Fortifications». *Ge-Conservación*, 21, 309-28.
- NORMAL - 1/88. Alterazioni Macroscopiche dei materiali lapidei: lessico* (1990).
- Zuccon, A. (2002). *Cibiana di Cadore. I 'murali' raccontano la sua storia*. Ponzano: Vianello Libri.



# I beni culturali minori e il loro possibile ruolo nello sviluppo di un turismo sostenibile

Margherita Zucchelli

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This study explores the role of Venice's minor cultural assets – such as coats of arms, reliefs, and shrines – in promoting sustainable tourism. These scattered artefacts, strongly tied to local identity, are threatened by pollution, climate change, and mass tourism. By analysing their conservation state and mapping degradation, the project proposes new tourist routes that highlight this hidden heritage while also engaging citizens, students, and visitors in awareness and basic monitoring activities.

**Keywords** Minor cultural heritage. Sustainable tourism. Touristic pressure. Transformation. Monitoring.

A Venezia, accanto ai monumenti più noti e frequentati, come la Basilica di San Marco, Palazzo Ducale o il Ponte di Rialto, esistono una serie di elementi che, anche se meno noti ai più, rappresentano un patrimonio non solo artistico, ma anche storico, culturale e sociale di grande valore per la comunità veneziana. Si tratta di scudi, stemmi, lapidi, patere, formelle, edicole religiose, gocciolatoi, simboli religiosi, statue, elementi architettonici e decorativi disseminati in tutto il centro storico cittadino; costituiscono realmente una delle chiavi interpretative della città e rappresentano nel loro insieme un'entità che non ha riscontro altrove [fig. 1]. Spesso testimoniano eventi o periodi storici che la città ha attraversato, come nel caso di stemmi e leoni marciali scalpellati in seguito alla caduta della Repubblica nel 1797.

Le prime testimonianze dell'importanza e della centralità di questo patrimonio per la comunità veneziana risalgono ai primi dell'Ottocento, quando si manifestarono le prime istanze per una ricognizione sistematica e per una tutela di questi beni. Al principio furono singole personalità erudite a farsi carico dei primi censimenti di opere erratiche, ma già sul finire dell'Ottocento è l'opinione pubblica cittadina a sottolineare il carattere pubblico di questo patrimonio culturale e farsi promotrice della sua salvaguardia, possibilmente in loco, per preservarne anche l'intima connessione con l'ambiente. Poi, in seguito alla pubblicazione di un elenco di queste opere da parte del comune avvenuta agli inizi del Novecento, si esaurì per un periodo l'interesse intorno a questi beni, fino alla metà degli anni Ottanta quando viene pubblicato un altro volume che raccoglie tutta la scultura esterna veneziana.

Già allora si faceva riferimento al problema della loro conservazione a causa dei processi di degrado legati agli inquinanti provenienti dagli impianti di riscaldamento, dagli scarichi dei mezzi di trasporto acquei e in misura ancora maggiore di quelli provenienti dal vicino distretto industriale di Marghera (Rizzi 1987).

In effetti, è noto che la qualità dell'aria e le condizioni climatiche hanno un impatto rilevante sulle superfici architettoniche esposte, aumentando l'intensità dei fenomeni di degrado come erosione, distacchi e formazione di patine biologiche, che, oltre a compromettere in maniera irreversibile il patrimonio, richiedono costosi interventi di manutenzione e restauro. A Venezia gli effetti climatici vengono ulteriormente intensificati dalla presenza dell'acqua di laguna, che viene assorbita dalle murature degli edifici o trasportata dal vento in forma di aerosol; i sali solubili in essa presenti sono responsabili di significativi processi di degrado fisico dei materiali (Falchi et al. 2019; 2023; Gnemmi, Falchi, Zendri 2022). L'incremento vertiginoso del turismo sta a sua volta comportando una trasformazione della città, anche in termini di degrado/usura delle strutture. Anche il World Heritage centre dell'UNESCO nel luglio 2023 ha sottolineato come «il continuo sviluppo, gli impatti dei cambiamenti climatici e il turismo di massa rischiano di provocare cambiamenti irreversibili all'eccezionale valore universale della città»,<sup>1</sup> tanto da avanzare l'ipotesi di inserire Venezia nella lista dei patrimoni in pericolo.

---

**1** Ove non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono dell'Autrice.



**Figura 1** Fotografie di alcuni dei beni minori veneziani situati nel sestiere di Cannaregio, 2024. Venezia. Su concessione di Dorianò Vallongo, Nucleo Tutela Beni Culturali della Protezione Civile di Venezia

Questi beni ‘erratici’ - termine che in questo caso fa riferimento al grande uso del riuso e del reimpiego che si fece di queste sculture ornamentali o di parte di esse nei secoli - rappresentano un patrimonio proprio per i significati e gli usi che gli abitanti della città attribuiscono loro, come anche ribadito nella Convenzione di Faro (2005). In diversi documenti europei (ICOMOS Climate Change and Cultural Heritage Working Group 2019; Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali 2022), inoltre, viene sottolineato il ruolo del patrimonio culturale nell’educare la società ai cambiamenti a cui si trova di fronte; in questo senso il patrimonio culturale diventa da una parte un veicolo per comunicare informazioni e sottolineare gli effetti del cambiamento climatico e del turismo di massa e dall’altra parte uno strumento per generare un senso di identità, appartenenza e di attaccamento a questi beni da parte della comunità e quindi spingerla

a intraprendere azioni che vadano nella direzione di preservare il proprio patrimonio culturale.

Se il turismo di massa è strettamente legato all'unicità del territorio della laguna, il patrimonio identitario della città, cioè dei cittadini che la abitano, è rappresentato anche da tutto quel numero considerevole di manufatti già menzionati in precedenza, che per gli abitanti fanno parte della quotidianità.

Attualmente è il Nucleo Tutela Beni Culturali della Protezione Civile del Comune di Venezia che si sta occupando di censire questi beni (Protezione Civile Di Venezia). Il gruppo di volontari utilizza delle apposite schede di catalogazione fornite dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna nelle quali sono riportati diversi dati relativi al bene: tipologia di edificio, orientamento, indirizzo, latitudine e longitudine, altezza rispetto al piano di calpestio, dimensioni, materiale, breve descrizione dell'opera e del suo stato di conservazione, data della verifica e fotografie. Grazie alla collaborazione tra il Comune di Venezia e «Spoke 9 Cultural Resources for Sustainable Tourism» del progetto PNRR CHANGES - *Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society* - è stato possibile accedere al database degli oltre 5.000 beni censiti dal 2006 ad oggi. Si tratta di un'enorme quantità di materiale, tra cui fotografie recenti e di archivio che risulta fondamentale per valutare l'evoluzione del degrado di questi manufatti in un sistema complesso come quello della laguna di Venezia, anche alla luce dei cambiamenti climatici in atto. Quanto già disponibile è stato integrato con altre numerose immagini provenienti sia dall'archivio della Protezione Civile che da archivi fotografici privati e da documentazione fotografica pubblica ed è in corso una valutazione della vulnerabilità di questi beni attraverso l'utilizzo di un modello matematico per l'identificazione delle principali trasformazioni morfologiche dei manufatti nel tempo. L'obiettivo è di realizzare una mappatura del degrado a livello cittadino che permetta di evidenziare aree della città maggiormente soggette al degrado e quindi dove attivare azioni di manutenzione specifiche. Inoltre si vuole valutare se e come il turismo impatti realmente sul patrimonio culturale veneziano, comparando lo stato generale di conservazione di elementi collocati in aree a diverso afflusso turistico.

La valutazione del degrado è stata fatta attraverso l'utilizzo di alcune tecniche di indagine non invasive per l'analisi *in situ* di questi manufatti, che hanno permesso di caratterizzare le superfici e individuare i prodotti derivanti dal degrado chimico del supporto e la presenza di deposizioni di aerosol.

Il lavoro qui presentato nasce quindi dall'esigenza di diffondere la conoscenza diffusa di questo patrimonio, in modo da avvicinare la comunità che vive la città a questi beni e alla loro cura, uscendo da quello che di fatto è ancora un modello di conservazione *top-down*

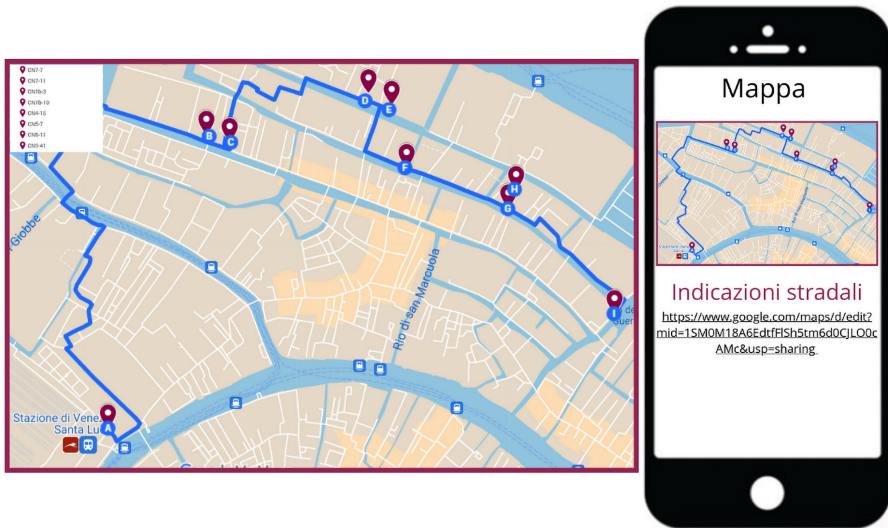
---

in cui è l'ente di controllo e gestione del patrimonio che assume l'iniziativa di monitorare e agire su specifici manufatti.

Per questo si vuole mettere a punto una metodologia di monitoraggio dei manufatti, basata sulla rilevazione di parametri morfologici più significativi, che possa coinvolgere non solo i volontari della Protezione Civile ma anche i cittadini veneziani, gli studenti delle scuole e i turisti stessi.

Accanto a questo obiettivo, che permetterà di realizzare delle mappe di vulnerabilità dei manufatti, si vogliono realizzare nuovi percorsi turistici che raccontino una storia di Venezia diversa da quella consueta che porta su di sé le trasformazioni in parte legate a precisi intenti (lo spostamento del bene, la narrazione, le modifiche estetiche oltre che quelle legate a interventi conservativi) e in parte inevitabili, dovute all'ambiente e all'impatto antropico che questi oggetti hanno subito nel corso del tempo.

Molti di questi beni, infatti, si trovano oggi in condizioni di conservazione molto critiche, se non addirittura pessime, e la sensazione è che, se non vengono intraprese azioni di salvaguardia, questo patrimonio continuerà a degradarsi sempre di più fino a sparire. La proposta di percorsi turistici alla scoperta di questo patrimonio potrebbe essere il primo passo per risvegliare una consapevolezza del fatto che, se questo patrimonio venisse a mancare, genererebbe la stessa sensazione di lutto legato alla perdita di una persona che siamo abituati a vedere, rappresentando quindi una perdita irreversibile e dolorosa. Viene qui illustrato a esempio uno dei percorsi turistici attraverso i beni minori veneziani, proposto dal gruppo di ricerca in Sciences and Technologies for Cultural Heritage Conservation di Ca' Foscari in occasione della Notte Europea della Ricerca (Venetnight) del 27 settembre 2024.



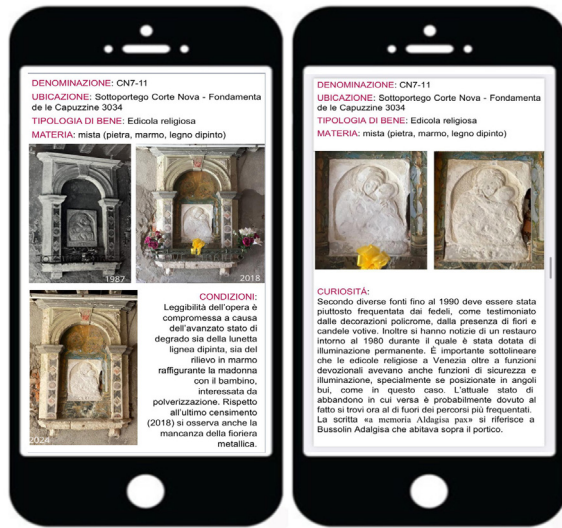
**Figura 2** Mappa del percorso attraverso i beni minori del sestiere di Cannaregio, presentato in occasione della Notte Europea della Ricerca, 2024. Venezia. © Autrice

I partecipanti all'attività hanno potuto accedere direttamente dai loro smartphone, attraverso un codice QR, alla mappa [fig. 2], e a tutti i materiali relativi alle opere incluse nel percorso proposto.

Per ciascuno dei beni inclusi nel percorso proposto sono stati riportati dati riguardanti denominazione, ubicazione, tipologia di bene, materiale, insieme a fotografie recenti e di archivio dell'opera e a una descrizione delle condizioni di conservazione dell'opera., basata su dati oggettivi e indagini scientifiche.

Sono state poi riportate informazioni e curiosità di carattere sociale e storiche che riguardano o hanno riguardato nel passato questi beni. Un esempio riguarda l'edicola religiosa che si trova in sottoportego Corte Nova - fondamenta de le Capuzzine 3034, che si presenta oggi in condizioni di conservazione pessime. La leggibilità dell'opera è infatti compromessa a causa dell'avanzato stato di degrado sia della lunetta lignea dipinta, sia del rilievo in marmo raffigurante la madonna con il bambino. Rispetto all'ultimo censimento (2018) si osserva anche la mancanza della fioriera metallica [fig. 3].





**Figura 3** Edicola religiosa in sottoportego Corte Nova – fondamenta de le Capuzine 3034, inclusa in uno dei percorsi proposti, 2024. Venezia. © Autrice

Tra le curiosità è stata sottolineata la funzione di sicurezza e illuminazione che le edicole religiose hanno avuto storicamente a Venezia accanto a quelle più note devozionali, specialmente se posizionate in angoli bui, come in questo caso. Si hanno infatti notizie di un restauro avvenuto intorno al 1980, durante il quale l'edicola religiosa è stata dotata di illuminazione permanente. Secondo diverse fonti, fino al 1990 deve essere stata piuttosto frequentata dai fedeli, come testimoniato dalle decorazioni policrome, dalla presenza di fiori e candele votive che si possono osservare non solo nelle fotografie di fine Novecento, ma anche in quelle più recenti, risalenti al censimento del 2018. L'attuale stato di abbandono in cui versa è probabilmente dovuto al fatto si trovi ora al di fuori dei percorsi più frequentati e, molto più probabilmente, che è cambiata in maniera significativa la popolazione veneziana (Cumàn, Fabbian 1987; Rizzi 1987).

Un altro esempio di beni erratici inclusi nel percorso proposto è la statua di Sant'Alvise, conservata nel protiro sopra il portale dell'omonima chiesa [fig. 4]. Quella di Sant'Alvise è una delle prime statue che è stata restaurata con «metodi scientifici» a Venezia ed è un caso emblematico di quanto sia cruciale la manutenzione continua specialmente per i beni in pietra carbonatica, particolarmente sensibile alle condizioni ambientali veneziane. L'opera ha subito diversi lavori di restauro durante il XX secolo; nel 1967 un primo restauro è stato realizzato dal laboratorio della Misericordia e dal dipartimento di Chimica industriale dell'Università di Padova.



**Figura 4** Statua di Sant'Alvise, situata nel protiro sopra il portale dell'omonima chiesa, inclusa in uno dei percorsi proposti. 2024. Venezia. © Autrice

Al tempo la statua era coperta da una patina grigia spessa 3-5 mm, in parte sollevata, sotto alla quale il marmo presentava polverizzazione e depositi salini. Venne lavata con acqua deionizzata per eliminare la maggior parte dei sali e successivamente impregnata con un consolidante/protettivo a base di metilfenilpolisilossano in benzene al 25%. L'impregnazione con il polimero venne condotta sottovuoto per garantire l'impregnazione in profondità. Il processo di polimerizzazione del consolidante è stato promosso attraverso riscaldamento a 60°C in forno per cinque giorni (UNESCO 1978).

Nel 1991, a seguito di un monitoraggio della soprintendenza, è stato realizzato un altro intervento sulla scultura che ha previsto la stesura di una cera microcristallina.

Un terzo restauro risale al 1997 a opera della ditta di restauro G.R.C. snc (Gruppo Restauro Conservativo), realizzato grazie a un finanziamento del World Monuments Fund. In questo caso veniva rilevato un buono stato di conservazione, si è pertanto proceduto con una semplice pulitura a pennello e spazzola seguito da un impacco con acqua deionizzata (Bureca, Tabasso, Palandri 1987; Insula s.p.a. 2002).

Nel 2014 è stata poi realizzata una campagna di monitoraggio dall'Università Ca' Foscari Venezia e da IUAV dalla quale non sono state rilevate ulteriori criticità. È stata rilevata la presenza di residui di croste nere sulla superficie e la presenza del polimero applicato rimasto chimicamente quasi inalterata. Sono state inoltre

rilevate tracce di un consolidamento a idrossido di Bario precedente l'impregnazione con resina (Tesser et al. 2017).

Quello della statua di Sant'Alvise è un esempio emblematico dell'importanza della manutenzione continua e del monitoraggio degli interventi, specialmente per i beni in pietra carbonatica, particolarmente sensibili alle condizioni ambientali veneziane.

La proposta di questi percorsi tra i beni erratici può rappresentare, a nostro avviso, un approccio utile nella direzione della promozione di un turismo più sostenibile, che ridistribuisca i flussi verso aree meno frequentate, nella conoscenza di un patrimonio diffuso che contribuisce a rendere unica Venezia, nella realizzazione di sistemi di monitoraggio dei beni culturali secondo modelli realmente sostenibili, cioè attuabili con il contributo dei cittadini e dei turisti. Il progetto, in questo contesto, si propone di sviluppare una metodologia innovativa per il monitoraggio dei manufatti, basata sulla rilevazione dei parametri morfologici più significativi, con la partecipazione attiva dei cittadini veneziani, degli studenti e dei turisti che potranno contribuire alla raccolta di dati utili alla tutela del patrimonio. Questo approccio partecipativo, oltre a migliorare l'efficacia del monitoraggio, contribuisce a una maggiore sensibilizzazione e a un senso di responsabilità condivisa nella cura dei beni culturali.

In definitiva, il progetto non si limita a uno studio scientifico sullo stato di conservazione dei manufatti, ma propone una visione più ampia della salvaguardia del patrimonio culturale, basata sulla collaborazione tra istituzioni e cittadini e sulla promozione di una cultura della conservazione consapevole e diffusa.

## Bibliografia

- Cumàn, F.S.; Fabbian, P. (1987). *I 'capitèli' di Venezia. Arte sacra minore in Venezia*. Venezia: Edizioni Helvetia.
- Falchi, L.; Corradini, M.; Balliana, E.; Zendri, E. (2023). «Urban Scale Monitoring Approach for the Assessment of Rising Damp Effects in Venice». *Sustainability*, 15(7), 6274. <https://doi.org/10.3390/su15076274>.
- Falchi, L.; Orio, E.; Balliana, E.; Izzo, F.C.; Zendri, E. (2019). «Investigation on the Relationship Between the Environment and Istria Stone Surfaces in Venice». *Atmospheric Environment*, 210, 76-85. <https://doi.org/10.1016/j.atmosenv.2019.04.044>.
- Fazio, G. (1987). «Sull'efficacia di alcuni trattamenti di restauro realizzati dopo il 1960». Bureca, A.; Tabasso, M.L.; Palandri, G. (a cura di) (1987). *Materiali lapidei: Problemi relativi allo studio del degrado e della conservazione*, 1, suppl., *Bollettino d'arte*, 41.
- Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali (2022). *Three Key Questions on Culture, Cultural Heritage and Climate Change. Proceedings of the Round Table*. Roma: Scuola dei beni e delle attività culturali.
- Gnemmi, M.; Falchi, L.; Zendri, E. (2022). «Non-Invasive-Monitoring Methodology for the Evaluation of Environmental Impacts on Istrian Stone Surfaces in Venice». *Atmosphere (Basel)*, 13(7), 1036. <https://doi.org/10.3390/atmos13071036>.
- ICOMOS Climate Change and Cultural Heritage Working Group (2019). *The Future of Our Pasts: Engaging Cultural Heritage in Climate Action*. Paris: ICOMOS.
- Insula s.p.a. (2002). *Catalogo Cronologico restauri 1966-2002*. Venezia: s.e.
- Rizzi, A. (1987). *Scultura esterna a Venezia*. Venezia: Stamperia di Venezia Editrice.
- Tesser, E.; Lazzarini, L.; Ganzerla, R.; Antonelli, F. (2017). «The Decay of the Polysiloxane Resin Sogesil XR893 Applied in the Past Century for Consolidating Monumental Marble Surfaces». *Journal of Cultural Heritage*, 27, 107-115. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2017.03.001>.
- UNESCO (2023). *Report Venice and its Lagoon*. <https://whc.unesco.org/en/soc/4446>.
- UNESCO (1978). «Part one. International Action – National Action». *Venice Restored*. Paris: UNESCO.

**Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale: l'esempio dei Paesi Dipinti**

Atti di convegno (Cibiana di Cadore, 23-24 settembre 2024)

a cura di Elisabetta Zendri, Margherita Zucchelli, Aurora Cairoli

# I dipinti murali di Arcumeggia

Stefano Silvestrini

Pro Loco Arcumeggia APS, Italia

**Abstract** This paper examines Arcumeggia, a small Alpine hamlet transformed in the 1950s into Italy's first 'painted village', with over 150 frescoes by leading twentieth-century artists. The initiative not only safeguarded the memory of local identity and migration but also generated new cultural tourism that has supported the community's survival. Today, conservation challenges, demographic decline, and accessibility issues highlight the need for renewed strategies, while perspectives such as a UNESCO nomination point to future opportunities.

**Keywords** Heritage conservation. Cultural tourism. Painted villages. Frescoes. Arcumeggia.

**Sommario** 1 Descrizione del borgo. – 2 Nascita del Paese Dipinto. – 3 Gli anni Novanta e Duemila, l'avventura continua. – 4 I corsi estivi di affresco. – 5 La Convenzione per la tutela e valorizzazione di Arcumeggia. – 6 Proprietà degli affreschi e loro conservazione. – 7 Realtà museali ed espositive del borgo. – 8 Turismo e attività economiche del borgo. – 9 Promozione turistica. – 10 Considerazioni finali.

## 1 Descrizione del borgo

Il borgo di Arcumeggia, di probabile origine tardo romana era un posto di avvistamento il cui nome potrebbe derivare da due parole latine: Arx Media (fortezza nel mezzo). Si trova nella parte nord della provincia di Varese, a breve distanza dal lago Maggiore e affacciato sulla Valcuvia, a circa 600 m di altitudine, in una posizione molto ben esposta a sud. Nel passato questo fatto permetteva agli abitanti di praticare un'agricoltura di sussistenza che, unita alle rimesse degli emigranti costituivano le uniche due fonti di reddito. La popolazione maschile emigrava, tipicamente verso la Svizzera tedesca nel periodo compreso tra marzo e la fine di novembre, lavorando nel settore dell'edilizia. Il tema dell'emigrazione è uno dei motivi ricorrenti



**I libri di Ca' Foscari 28**

e-ISSN 2610-9506 | ISSN 2610-8917

ISBN [ebook] 978-88-6969-982-5 | ISBN [print] 978-88-6969-983-2

**Open access**

Submitted 2025-07-02 | Published 2025-10-20

© 2025 Silvestrini | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-982-5/003

negli affreschi di Arcumeggia. Un'altra caratteristica del paese, che permane ancora oggi, è un accesso stradale difficile. L'unica strada che collega Arcumeggia al fondovalle o al lago Maggiore (SP7) è percorribile solamente con autovetture oppure con mezzi di lunghezza limitata. Nel borgo non ci sono negozi né servizi scolastici e non circolano autovetture in quanto le dimensioni delle strade, con frequenti saliscendi e il fondo in acciottolato, non lo consentono. Questo crea un ambiente unico nel contesto della provincia di Varese.

Amministrativamente il borgo appartiene al Comune di Casalzuigno. Da un punto di vista demografico il numero attuale dei residenti è di circa 60 persone con un'età media abbastanza alta. Recentemente si sono trasferite nel borgo alcune giovani coppie, una con figli. Il paese, al massimo della popolazione, intorno al 1900, contava circa 300 abitanti.

## 2 Nascita del Paese Dipinto

L'idea di creare un Paese Dipinto nasce all'inizio degli anni Cinquanta da una felice intuizione dell'allora Presidente dell'E.P.T. (Ente Provinciale del Turismo) Mario Beretta e del suo Direttore Generale Manlio Raffo. Questo Ente all'epoca si occupava di promozione turistica. L'idea era di creare un'iniziativa che generasse opportunità di lavoro legate al turismo e rallentasse quindi lo spopolamento a cui il borgo, da sempre legato ad una storia di emigrazione, era soggetto.

Per la realizzazione delle opere fu scelta la tecnica dell'affresco [fig. 1] perché garantiva maggiore durata nel tempo e resistenza agli agenti atmosferici e perché ben si adattava alle caratteristiche rurali del paese.



Figura 1 Ingresso del paese. 2024. Arcumeggia. © Autore

Tra la tarda primavera e l'autunno del 1956 furono quindi realizzati i primi dieci affreschi, coinvolgendo alcuni tra i nomi più importanti della pittura italiana della seconda metà del Novecento: Funi, Menzio, Saetti, Ferrazzi, Usellini, Brancaccio, Tomea, Montanari, Morelli e Tomiolo. Nacque così il primo paese 'dipinto' in Italia. Nel triennio successivo (1957-59) furono realizzati nuovi affreschi con il coinvolgimento di artisti come Sassu [fig. 2], Brindisi, De Amicis, Monachesi e Montanarini.



**Figura 2** Aligi Sassu, *Corridori*. 1957. Affresco. Arcumeggia. Pro Loco Arcumeggia

La maggioranza degli artisti faceva riferimento a Milano (Accademia di Brera), tuttavia non mancarono esempi di artisti che arrivarono da altre città come Napoli (Brancaccio), Venezia (Bruno Saetti) e Roma (Ferrazzi, Montanarini, Brindisi e Monachesi).

Gli anni Sessanta videro la realizzazione di opere di maestri come Ilario Rossi, la cui opera è andata perduta, Migneco, Dova, Carpi e Usellini.

In seguito ad un'idea di Gianfilippo Usellini, alcuni tra i maggiori artisti che affrescarono ad Arcumeggia dipinsero ciascuno una o due stazioni della Via Crucis in una struttura realizzata all'esterno della chiesa. Gli artisti coinvolti furono Montanari, Monachesi, Carpi, Brindisi, Morelli, Rossi, Montanarini, Usellini, Brancaccio, Sassu e Tomiolo. L'opera, iniziata nel 1959, fu terminata alla fine del 1963 ed inaugurata ufficialmente il 19 giugno 1965. La realizzazione da parte di più artisti rende particolare questa Via Crucis perché ognuno di loro portava il proprio stile e la propria visione degli eventi che andava raffigurando.

Gli inizi degli anni Settanta (1971 e 1974) videro la realizzazione solamente di due affreschi (Innocente Salvini e Ernesto Treccani).

Poi una lunga stasi, durata quasi vent'anni.



### 3 Gli anni Novanta e Duemila, l'avventura continua

All'inizio degli anni Novanta un rinnovato interesse da parte delle istituzioni e l'intervento di sponsor privati consentì la realizzazione di nuove importanti opere. Dipingono in quegli anni Aligi Sassu, Gioxe de Micheli, Umberto Faini, Barbara Galbiati, Carmelo Nino Trovato e Antime Parietti. Dopo l'anno 2000, furono realizzati solo due affreschi: nel 2001 (Pedretti) e nel 2006 (Albino Reggiori). Quest'ultima opera fu commissionata in occasione delle celebrazioni del cinquantesimo anniversario dalla realizzazione dei primi affreschi.

### 4 I corsi estivi di affresco

In parallelo alla realizzazione degli affreschi da parte degli artisti più famosi, furono organizzati tre corsi estivi di affresco (nel 1961, 1964 e 1985) [fig. 3].



Figura 3 Corso estivo di affresco. 1964. Arcumeggia. Archivio storico Pro Loco Arcumeggia

A questi corsi venivano invitati i migliori studenti delle varie Accademie d'Italia per approfondire la tecnica dell'affresco sotto la guida di maestri affermati come Gianfilippo Usellini, Giuseppe Montanari e Enzo Morelli. I ragazzi, divisi in piccoli gruppi, lavoravano presso le

corti del paese. I migliori lavori vennero poi scelti dai docenti del corso ed esposti in modo permanente lungo le vie e le corti del paese. In questo modo Arcumeggia dispone oggi di circa 150 affreschi.

## **5 La Convenzione per la tutela e valorizzazione di Arcumeggia**

Per promuovere e tutelare gli affreschi di Arcumeggia, su iniziativa dell'allora Prefetto di Varese, fu creata la Convenzione per la conoscenza, la valorizzazione culturale e turistica e la gestione dei valori artistici, paesaggistici e naturali di Arcumeggia. Gli enti partecipanti furono la Provincia di Varese, la Comunità Montana della Valcuvia (poi Valli del Verbano), l'APT (Azienda di Promozione Turistica), il Comune di Casalzuigno (di cui Arcumeggia è frazione) e la Pro Loco di Arcumeggia. Le spese deliberate dalla Convenzione erano coperte dai tre Enti pubblici, mentre la Pro Loco di Arcumeggia forniva supporto logistico alle varie iniziative. Con la Convenzione veniva istituita una Commissione Artistica, formata da riconosciuti esperti del mondo dell'Arte, che aveva il compito di sovrintendere agli aspetti artistici per la realizzazione di nuove opere e ai restauri conservativi.

Cambiato il quadro istituzionale, la Convenzione e la Commissione Artistica, arrivate alla scadenza del mandato, non furono più rinnovate.

## **6 Proprietà degli affreschi e loro conservazione**

Tutti gli affreschi, con l'eccezione di uno di proprietà comunale, appartenevano all'E.P.T. Al suo scioglimento, la proprietà passò all'Azienda di Promozione Turistica di Varese. Dall'anno 2005 la gestione di tutto il patrimonio artistico di Arcumeggia è in capo alla Provincia di Varese. Negli ultimi trenta anni la stessa Provincia si è occupata di promuovere e finanziare alcune campagne di restauro degli affreschi.

Il Comune di Casalzuigno ha finanziato negli anni Duemila molti lavori di manutenzione del borgo per gli aspetti di sua competenza, che includono il restauro dell'unico affresco di proprietà comunale.

## **7 Realtà museali ed espositive del borgo**

Su iniziativa dell'E.P.T. nel 1957 fu realizzata la cosiddetta 'Casa del Pittore' nel 1957. Dalla donazione di una cascina, fu ricavata una casa a disposizione degli artisti che lavorarono agli affreschi e che qui

potevano soggiornare [fig. 4]. L'ultimo piano, con una vista stupenda sulla Valcuvia, fu adibito a studio di pittura. Questa casa può essere considerata un piccolo museo in quanto sono conservati cartoni e studi preparatori originali di alcune opere, oltre agli strappi di due affreschi, effettuati per motivi conservativi. L'edificio attualmente è di proprietà della Provincia di Varese ed è visitabile solo a fronte di una speciale autorizzazione da parte della stessa amministrazione provinciale.



Figura 4 Casa del Pittore, interno. 2023. Arcumeggia. © Autore

Nel centro del borgo si trova la casa natale dell'unico artista nato ad Arcumeggia, lo scultore Giuseppe Cerini (1862-1935), di molto antecedente al periodo degli affreschi. Lì è presente una gipsoteca comunale contenente alcune sue opere e gli attrezzi originali usati dall'artista. Dello stesso artista possiamo trovare sculture e bassorilievi presso la chiesa e il locale cimitero.

Nello stesso edificio troviamo inoltre il Museo della Falconeria, di proprietà privata ed aperto su prenotazione, contenente una raccolta di oggetti e libri sull'argomento.

Sono inoltre presenti nel borgo altre piccole ma significative realtà espositive private come la Sangalleria, sede di mostre di pittura temporanee e il Museo della Fotografia, contenente immagini e attrezzature fotografiche raccolte da Luigi Sangalli in oltre cinquant'anni di attività come fotografo.

Completano l'offerta culturale alcune sculture in legno, sparse nelle varie corti del borgo, realizzate da artisti di fama nel corso di una rassegna tenutasi nel 2015.

## 8 Turismo e attività economiche del borgo

Il turismo 'culturale' è prevalentemente italiano, con una fortissima componente lombarda e interessato alla realtà degli affreschi. La componente di turismo straniero è attirata soprattutto dalla vicinanza del lago Maggiore.

Nel borgo è presente un ristorante (Locanda del Pittore), un B&B (Corte dei Sofistici) [fig. 5] che offre anche servizio di home restaurant e numerose case in affitto con la formula Airbnb. In totale il borgo dispone di circa 80 posti letto per l'accoglienza turistica.

Esiste una fattoria didattica (La Terra Incantata) specializzata in rapaci, con annesso home restaurant, e un'enoteca, Antica Vineria Privata, dove è possibile degustare una scelta di vini in un ambiente particolare. Entrambe sono aperte solo su prenotazione.

Con l'esclusione della Locanda del Pittore, attività che potremmo definire storica, tutte le altre iniziative sono sorte negli ultimi venti anni e sono gestite, nella maggior parte dei casi, da una imprenditoria al femminile.



Figura 5 Corte dei Sofistici. 2024. Arcumeggia. © Autore

## 9 Promozione turistica

Per quanto riguarda la promozione turistica del borgo di Arcumeggia, essa viene svolta a vari livelli e attraverso i propri canali istituzionali da: Camera di Commercio di Varese, Provincia di Varese, Comunità Montana Valli del Verbano, Comune di Casalzuigno, e infine la Pro Loco di Arcumeggia che organizza eventi culturali, enogastronomici e concerti per attirare turisti e mantenere alto l'interesse sulla realtà di Arcumeggia. Arcumeggia è anche tappa di vari percorsi di trekking (es. Via Verde Varesina), è inserita nelle iniziative Varese Do You Lake e Varese Do You Bike.



**Figura 6** Eugenio Tomiolo, *La Speranza*. 1956. Affresco. Arcumeggia. Pro Loco Arcumeggia

## 10 Considerazioni finali

Se oggi la piccola comunità di Arcumeggia esiste ed è viva lo dobbiamo certamente anche alla lungimiranza di chi ideò e realizzò l'iniziativa del 'Paese Dipinto' e ne curò nel tempo la manutenzione. Le attività economiche legate al turismo hanno consentito di resistere ai mutati contesti sociali ed economici. Senza l'attrazione degli affreschi, le attività legate alla ristorazione, che vivono prevalentemente del turismo italiano di prossimità, non esisterebbero più. Un paese e una comunità che non abbiano attività economiche, anche se piccole, sono inevitabilmente destinate a morire e a portare alla perdita di un patrimonio unico nel panorama culturale italiano [fig. 6]. Per aiutare queste attività a resistere sono necessarie attenzioni da parte degli Enti locali, in primis la Provincia di Varese come proprietaria degli affreschi e responsabile della strada che sale ad Arcumeggia, ed investimenti importanti sia per il restauro conservativo degli affreschi sia per la messa in sicurezza ed allargamento della strada di accesso al paese. Incentivi alla ristrutturazione e manutenzione degli edifici privati sarebbero auspicabili per aiutare a mantenere il paese in buono stato e a evitare situazioni di degrado urbanistico. Ci sono alcune idee interessanti allo studio del Comune di Casalzuigno e in partecipazione con altri Enti, tra cui la realizzazione di un servizio di navetta dal fondovalle con un automezzo elettrico e la partecipazione ad appositi bandi per il recupero di un edificio storico per la sua trasformazione in albergo diffuso e sede di mostre. Come visione per il futuro a lungo termine c'è la richiesta di inserire Arcumeggia nella lista dei luoghi patrimonio dell'UNESCO.

# Il Muro Dipinto di Dozza

## Quando un'idea diventa patrimonio

Agnese Tonelli

Fondazione Dozza Città d'Arte, Italia

**Abstract** This paper examines the Muro Dipinto of Dozza, an open-air art initiative that has turned the medieval village into a year-round cultural destination, with about 373,000 pedestrian entries recorded between March 2022 and February 2023. Beyond its tourism impact, the case highlights the challenges of preserving murals exposed to weathering and mass visitation. Dozza exemplifies how a community-based artistic project can become enduring cultural heritage, raising key questions on conservation, management, and sustainable valorization.

**Keywords** Dozza. Muro Dipinto. Murals conservation. Cultural tourism. Heritage valorization.

'Museo a cielo aperto': così viene definito il borgo dipinto di Dozza.

Chi visita questo piccolo paesino medievale, dalla forma a fuso e sospeso tra le verdi colline circostanti, non si stupisce di questa poetica definizione.

Qui i muri delle case diventano come le pagine di un manuale di storia dell'arte novecentesca. Le pareti degli abitanti del borgo antico sono interamente ricoperte di dipinti e opere degli artisti più svariati che formano nel loro insieme un colpo d'occhio unico nel suo genere oltre che un particolare scorcio sulla storia dell'arte italiana del Novecento.

L'origine di questa singolare identità estetica va ricercata (come spesso accade) in un'idea.

Spesso si pensa che le idee arrivino così, come un fulmine a ciel sereno. Va considerato però che questo preconcetto possa in realtà essere errato. Dietro a ogni idea si trovano sedimenti di pensieri e profonde riflessioni che si preparano lentamente nel tempo a evolversi

nella cosiddetta lampadina accesa. Questo è ciò che è successo a Tomaso Seragnoli, padre del Muro Dipinto di Dozza, che nel 1960, insieme a stretti collaboratori del futuro gruppo Pro Loco, ha l'idea e fa partire la manifestazione che ha portato il borgo di Dozza a diventare un vero e proprio museo a cielo aperto cambiando il suo destino.

Tomaso, sindaco di Dozza, con l'intento di far crescere il piccolo borgo turisticamente, decide di investire nella cultura: acquista l'imponente Rocca Sforzesca, messa in vendita da Giacomo Malvezzi ultimo marchese proprietario del fortilizio, per trasformarla in un Museo e invita artisti per lo più locali, a dipingere sui muri delle case per una straordinaria e innovativa estemporanea *en plein air*.

La prima edizione del Muro Dipinto parte così, con il sapore di una festa di paese e tanto entusiasmo. Tra i diciotto pittori coinvolti vanno ricordati nomi come Umberto Folli, Tonino Dal Re e Giuseppe Gagliardi, la cui opera *Figure e paesaggio* è l'unica (e preziosissima) testimonianza rimasta di questa prima edizione del 1960. La manifestazione ha successo e si decide di riorganizzarla l'anno seguente.

Nel 1962, la terza edizione vede l'inserimento dell'obbligo per gli artisti di presentare un bozzetto. Questo passaggio, che può a prima vista sembrare di poco conto, in realtà è la base di partenza per la formazione di una collezione straordinaria che continua ancora oggi a crescere di edizione in edizione. Molti anni dopo infatti, nel 2006, nasce il Centro Studi e Documentazione del Muro Dipinto che, oltre a essere un vero e proprio archivio con documenti cartacei, video e foto sulla manifestazione, raccoglie oltre 150 bozzetti preparatori. Queste vere e proprie opere d'arte incrementano il patrimonio del territorio e sono di fondamentale importanza per la memoria storica dei muri che nel tempo hanno colorato le strade del borgo, oltre che per i ricordi dei suoi abitanti. È infatti cosa preziosissima poter visionare il bozzetto pensato dall'artista, soprattutto nei casi in cui il dipinto (per i motivi più svariati) non può più mostrarsi sul muro originale. Pensiamo, per esempio, che nelle prime edizioni della manifestazione è cosa alquanto consueta cancellare i dipinti dell'edizione precedente per lasciare spazio ai nuovi arrivati. Ciò accade poiché nei primi anni di Muro Dipinto non c'è ancora la consapevolezza di quanto la manifestazione possa influire sull'economia (e non solo) del paese e non si è ancora formata quella importante volontà conservativa che oggi permette al borgo di Dozza di essere conosciuto in tutto il mondo. Ora qualunque addetto ai lavori inorridirebbe di fronte alla scelta di dare una mano di bianco (o, peggio ancora, di giallo, come andava di moda in quegli anni) su prestigiose opere murali per lasciare spazio a nuovi dipinti. Si pensi di dover cancellare un lavoro di Omar Galliani, Alberto Sughi o di Riccardo Schweizer. Ciò, oltre che essere un'azione eticamente discutibile, significherebbe non solo

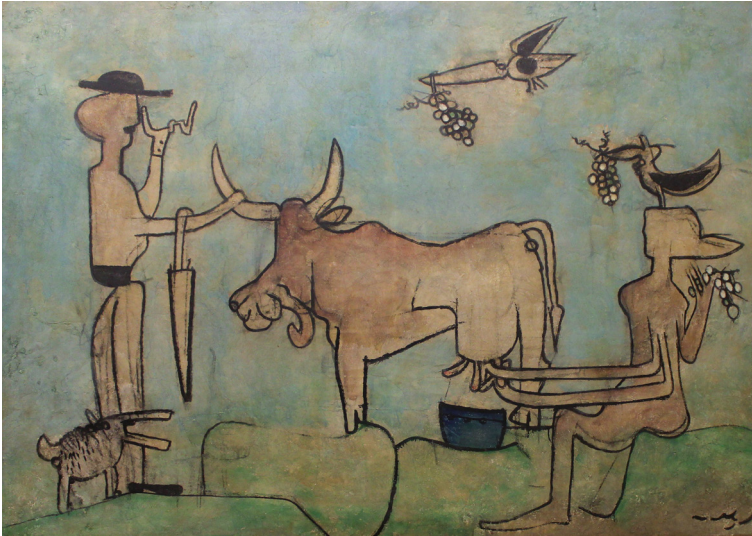


perdere un'opera preziosa ma anche un pezzo di storia del nostro territorio. Facendo queste riflessioni si può capire l'importanza della raccolta dei bozzetti che testimoniano con grande concretezza la presenza passata di dipinti che sono stati coperti per scelta o per necessità. Il Centro Studi e Documentazione del Muro Dipinto è fondamentale per conoscere la storia di questa manifestazione ma anche e soprattutto per effettuare indagini e ricerche preliminari su tecniche e materiali utilizzati dagli artisti preventivamente ai numerosi interventi di restauro che vengono svolti costantemente sui muri del paese.

Come si può ben immaginare, il 'problema' della conservazione è sempre attuale per quelle opere pubbliche che sono quotidianamente sottoposte ad agenti atmosferici e climatici. Nel corso degli anni si sono attuate le soluzioni più svariate. Inizialmente, un dipinto rovinato veniva semplicemente cancellato. Poi però, con il crescere della manifestazione, è fortunatamente cresciuta anche la consapevolezza della potenzialità di questa identità estetica presente nel borgo e così si è man mano andato sempre più a stabilizzarsi il pensiero che tutte le opere presenti sono da proteggere, tutelare e conservare. A dimostrazione di ciò, in alcuni rari casi, è stata addirittura eseguita la tecnica dello strappo (tecnica molto costosa e altrettanto rischiosa poiché non vi è certezza del risultato finale) proprio per consentire a quelle opere, che non potevano continuare ad 'abitare' il loro muro, di sopravvivere. Ne è in questo senso un caso esemplare *Sole su muro rosso*, eseguito nel 1967 da Bruno Saetti e strappato dal suo fedele allievo e amico Paolo Scarpa nel 1971 [fig. 1]. Come non citare poi, il caso di *La mungitura*, un'opera dalle grandi dimensioni (197 × 275 cm), oggi custodita all'interno del Museo della Rocca [fig. 2], eseguita nel 1965 da R. Sebastian Matta e strappata sempre dal sapiente Paolo Scarpa (1971).



**Figura 1** Bruno Saetti, *Sole su muro rosso*. 1967. Affresco strappato.  
Foto concessa da Fondazione Dozza Città d'Arte



**Figura 2** R. Sebastian Matta, *La mungitura*. 1965. Foto concessa da Fondazione Dozza Città d'Arte

Nel tempo si è però capito che, ove possibile, la soluzione più idonea per una prospettiva futura che possa vedere il Muro Dipinto crescere è senza ombra di dubbio il restauro dell'opera. Ciò consente di non decontestualizzare il dipinto che presenta sempre e comunque un forte legame con il luogo, la posizione e le caratteristiche architettoniche su cui nasce.

Importanti campagne di restauro vengono eseguite dalla Fondazione Dozza Città d'Arte nel corso degli anni proprio per salvaguardare il patrimonio storico-artistico di Dozza. La Fondazione formula periodicamente contratti con ditte e professionisti specializzati, oltre a convenzioni con i corsi di restauro di alcune importanti Accademie di Belle Arti (come quelle di Bologna, Milano e Verona). Ciò accade per esempio nel 2016 quando, grazie a un cantiere-scuola di tre settimane, sotto la supervisione di Lucia Vanghi (all'epoca docente di restauro dell'Accademia di Bologna), si restaurano ventisei opere per mano di una quindicina di studenti.

Un aspetto fondamentale per la buona conservazione dei Muri Dipinti è inoltre l'importantissima 'prevenzione' che deve necessariamente essere pensata e organizzata prima dell'esecuzione dei dipinti su muro. Un'attenta scelta dell'intonaco su cui si interviene e un'altrettanto accurata scelta dei materiali da utilizzare, per esempio, è fondamentale per consentire e facilitare una lunga vita al dipinto murale. Con il medesimo intento è importante archiviare e conservare tutte le informazioni su materiali e tecniche utilizzate

per ogni dipinto, poiché questo consente una più rapida e semplice progettazione degli interventi di restauro e pulitura.

Le tecniche esecutive che si possono trovare nel borgo dipinto sono molte (affreschi, acrilici, inserti in ceramica e/o in vetro, terrecotte, applicazioni, incisioni, ecc.). L'artista è infatti lasciato libero di eseguire l'opera con la tecnica che più gli appartiene in quanto anche questa scelta ha un forte legame con il significato dell'opera stessa (si pensi per esempio alla distanza semantica tra un lavoro svolto a bomboletta e uno che prevede l'incisione).

Sono tanti quindi gli aspetti e le considerazioni che si nascondono dietro a un 'semplice' muro dipinto.

Di semplice in effetti c'è ben poco.

Proseguendo con la storia della manifestazione, la consapevolezza del valore di questa iniziativa e la conseguente volontà di farla crescere si concretizzano nel 1965 anno in cui si decide che la 'festa di paese' deve diventare vero e proprio appuntamento artistico strutturato. Da ora in poi, infatti, l'evento diventa biennale e specialisti del settore quali storici dell'arte, curatori, giornalisti di riviste specializzate e professori, hanno il compito di selezionare e invitare artisti di pregio che possano portare il nome della manifestazione oltre i confini regionali. Tra i nomi di eccellenza che hanno svolto questo importante compito troviamo Franco Solmi, Emilio Contini, Fabiola Naldi, Claudio Spadoni e Enrico Maria Davoli. Vengono così nel tempo coinvolti artisti di rilievo con forti capacità tecniche e concettuali come Bruno Saetti, Sebastian Matta, Aligi Sassu, Concetto Pozzati, Simon Benetton, fino ai più recenti Omar Galliani, Giorgio Bevignani, Flavio Favelli, Eron, Andrea Mario Bert e moltissimi altri.

Nel 1973, con la V Biennale del Muro Dipinto si ha un ulteriore scatto in avanti. Viene abbandonata la formula della partecipazione libera, che privilegiava l'arrivo di pittori dilettanti, per favorire la partecipazione a invito che per sua natura porta a una vera e propria riflessione e alla conseguente selezione di chi deve dipingere e partecipare. Ciò accade (come oggi) per mano di una Commissione Inviti formata da studiosi, critici e specialisti che cambiano di edizione in edizione.

Nel 1991 cambia nuovamente la formula e viene nominato un unico Direttore Artistico (in quell'edizione, Nino Castagnoli, all'epoca direttore della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, oggi MamBo) che ha il compito di dirigere l'intera manifestazione. La scelta di ripristinare una Commissione Inviti, e quindi un team di lavoro per la selezione degli artisti e la direzione della manifestazione, viene ripresa nel 2015 da Simonetta Mingazzini (in quell'anno presidente della Fondazione Dozza Città d'Arte). Anche in questo caso, non viene abbandonata l'idea di affidare la manifestazione a esperti e studiosi. Ne sono un esempio le personalità di Enrico Maria Davoli, Pierluca

Nardoni, Claudio Spadoni, Sabina Ghinassi, Enrico Fornaroli, Patrizia Grandi e Lucia Vanghi coinvolte nelle più recenti edizioni.



**Figura 3** Eron, *Whitewasher*. 2007. Spray paint. Biennale del Muro Dipinto, Dozza (BO).  
Foto concessa da Fondazione Dozza Città d'Arte

Descrivendo questa cronologica mutazione se ne ricava che la Biennale del Muro Dipinto di Dozza cresce e cambia nel tempo come un vero e proprio organismo vivente che si adatta alle condizioni, ai pensieri e alle necessità presenti in quel determinato momento storico.

Meritevole di un ultimo salto temporale è l'edizione del 2007 (con la direzione artistica di Marilena Pasquali), nella quale si decide di coinvolgere nella manifestazione anche Toscanella, la frazione più moderna sottostante il borgo antico di Dozza, tagliata in due dalla Via Emilia. Qui, viene proposta una sezione specifica sulla *street art* e più vicina quindi alla cultura *hip hop* che ha lentamente preso piede

attraverso numerose modalità espressive dagli anni Novanta in poi. La scelta di dedicare una sezione a questa più recente e potente forma d'arte non fa altro che completare il grande manuale di storia dell'arte di cui si parlava all'inizio del capitolo. È proprio a Toscanella, in questa XXI Biennale, che si trovano nomi quali Ericailcane, Eron e Dado&Stefy, artisti che propongono murali di grandi dimensioni, oltre che dai colori e dai segni decisi, così da poter mostrare tutto il loro significato anche a chi sfreccia per le strade su veloci mezzi di trasporto cittadini come fa, per dare un esempio più recente, Alberonero con l'opera 5x5 eseguita nel 2017 [figg. 3-4].

Due situazioni quindi (quella di Dozza e di Toscanella) decisamente differenti, che trovano però un accordo nell'appartenere a una manifestazione che vuole porre l'accento su un'arte contemporanea pubblica e condivisa.

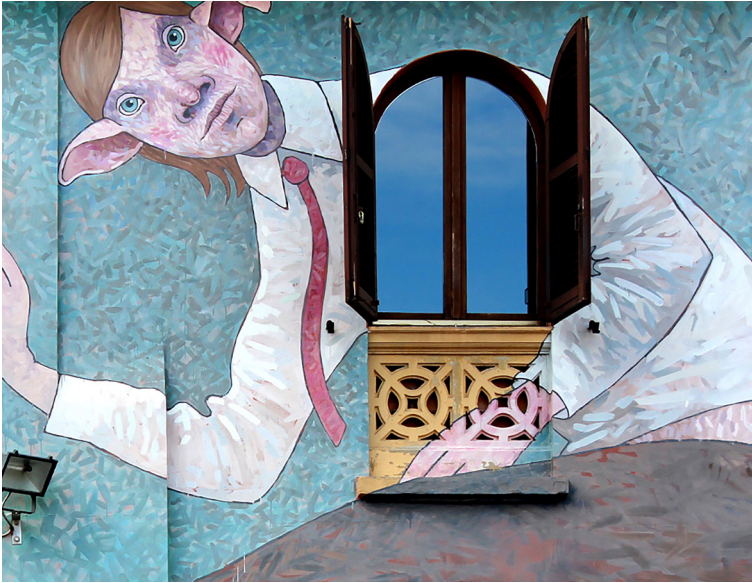


Figura 4 Alberonero, 5x5. 2017. Acrilico. Foto concessa da Fondazione Dozza Città d'Arte

Altri aspetti fondamentali per la riuscita e l'evoluzione della Biennale del Muro Dipinto di Dozza sono indubbiamente l'impegno, il coinvolgimento e la sensibilità dei cittadini che abitano dietro e tra i Muri Dipinti quotidianamente. Senza il loro personale consenso, la realizzazione dei dipinti non può avvenire. Occorre quindi rendere partecipe e sensibile la cittadinanza che ha un compito importantissimo per la buona riuscita dell'evento e per la crescita stessa della manifestazione. Al di là del giudizio degli esperti, sono

gli abitanti che devono approvare le opere da realizzare sulle proprie abitazioni, valutando lavori dalle forme segniche e semantiche più svariate. Gli abitanti del borgo (nello specifico i proprietari delle case su cui si intende lavorare) hanno il diritto e soprattutto il dovere di valutare se accogliere o meno il murale proposto attraverso il bozzetto. Non tutte le opere sono viste di buon occhio. Caso esemplare in questo senso è *Vanitas*, di Benedetta Bonichi, eseguito nel 2007, che viene infatti eliminato solo un anno dopo poiché non voluto da buona parte dei dozzesi. Il dipinto, di cui è presente in archivio la sinopia, rappresentava due piccoli scheletri che si abbracciano sdraiati nel tentativo di un amplesso che per natura non potrà mai realizzarsi. I soggetti, l'azione presentata senza filtri e i colori forti utilizzati (il bianco e il nero) hanno messo in evidenza, nel loro insieme, una serie di tabù (come la morte e l'atto sessuale) che hanno reso il dipinto insopportabile per chi quotidianamente doveva avere a che fare con esso. L'artista in realtà lavora sulla caducità del tempo e propone qualche cosa che per lei resta: il sentimento. Un concetto quindi assolutamente positivo che evidentemente non è arrivato nel modo corretto agli abitanti, nonostante la presenza e la mediazione di esperti del settore quale Marilena Pasquali (direttore artistico di quella specifica edizione).

Ci sono poi molti casi opposti a questo, che presentano forti legami tra l'opera e gli abitanti. Ne è esempio assoluto il dipinto *Figura* eseguito in via De Amicis nel 2003 da Tano Pisano che addirittura inserisce all'interno del murale una dedica a un dozzese conosciuto durante la settimana della manifestazione.



**Figura 5** Karin Andersen, *Franz*. 2011. Acrilico. Foto concessa da Fondazione Dozza Città d'Arte

Al di là, poi, dell'impatto estetico e della qualità pittorica dei diversi dipinti che si trovano gironzolando per il borgo, i contenuti, i significati e i racconti che si possono trarre soffermandosi sulle opere proposte, sono i più svariati. I muri parlano, a volte urlano, raccontano storie silenziose che possono essere lette e interpretate da tutti coloro che hanno voglia di fermarsi per qualche istante e lasciarsi trasportare da pensieri e riflessioni che possono portare lontano. È il caso, per esempio, dell'opera di Karin Andersen eseguita nel 2011 [fig. 5] che propone un grande gigante antropomorfo che scavalca l'arco istituzionale del municipio di Dozza situato in piazza Zotti. Soffermandosi a guardarlo, si nota (a mio avviso) come il simpatico gigante ci stia mostrando quanto sia semplice scavalcare regole e istituzioni.

Dozza diventa così un catalogo di storia dell'arte contemporanea nel quale si può fisicamente passeggiare.

Una narrazione in costante mutamento che propone un dialogo tra passato e presente. È questa forse l'unicità e l'aspetto più prezioso e da proteggere di Dozza. La presenza contemporanea di Muri di epoche differenti che grazie alla loro tutela e conservazione, consentono dialoghi, confronti e narrazioni sulla storia del nostro territorio e che soprattutto ci permettono di continuare a vivere in un contesto in cui il valore della bellezza e dell'arte è ancora oggi (e si spera ancor di più domani) presente e tutelato.





**Figura 6** Foto storica fondo Pro Loco, Giuliano Bettinzolli al lavoro. 1962.  
Foto concessa da Fondazione Dozza Città d'Arte

Oggi la manifestazione del Muro Dipinto di Dozza consente al borgo di avere turisti in visita tutto l'anno (un monitoraggio realizzato da marzo 2022 a febbraio 2023, ha rilevato circa 373.000 ingressi pedonali, non sono al momento disponibili dati per l'anno 2024) che arrivano da paesi lontani per ammirare il piccolo borgo dipinto.

Questo è ciò che accade quando un'idea diventa patrimonio [fig. 6].



# Gli affreschi e murali di Sarmede

Uberto Di Remigio

Fondazione Mostra Internazionale d'Illustrazione per l'Infanzia Štěpán Zavřel, Italia

**Abstract** This paper examines the cultural transformation of Sarmede, a village in Veneto, into the 'Town of Fairy Tales', initiated in the 1980s by Czech illustrator Štěpán Zavřel. Through the creation of public murals, the foundation of the International School of Illustration, and the establishment of the Zavřel Foundation, Sarmede has developed into a transnational hub for children's illustration. The study highlights how artistic heritage, educational initiatives, and cultural tourism converge to generate significant socio-economic impact.

**Keywords** Sarmede. Štěpán Zavřel. Children's illustration. Public art. Cultural tourism.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 La nascita degli affreschi e i dipinti murali. – 3 Le tecniche pittoriche. – 4 Gli affreschi di Štěpán Zavřel. – 5 La Fondazione Zavřel. – 6 Impatto economico e sociale su Sarmede. – 7 Conclusione.

## 1 Introduzione

Sarmede, un piccolo paese situato ai piedi delle Prealpi trevigiane ai piedi della foresta del Cansiglio, è oggi conosciuto come il 'Paese delle Fiabe'. Questo titolo non è casuale: il borgo è celebre per i suoi affreschi e i dipinti murali che decorano le facciate delle case, trasformando le vie del paese in un vero e proprio museo a cielo aperto. Questa tradizione artistica è nata grazie all'iniziativa del pittore e illustratore di origine ceca Štěpán Zavřel, fuggito dalla Cecoslovacchia e arrivato come profugo in Italia nel 1959.

## 2 La nascita degli affreschi e i dipinti murali

La storia degli affreschi a Sarmede ha inizio negli anni Ottanta, quando Štěpán Zavřel, già noto nel panorama dell'illustrazione per l'infanzia, si stabilì nel piccolo borgo di Rugolo nel Comune di Sarmede, affascinato dal paesaggio e dal clima culturale della zona, decise di creare un progetto artistico e didattico unico nel suo genere. Nel 1986 fondò la Scuola Internazionale d'Illustrazione, che attirò artisti da tutto il mondo. Parallelamente, Štěpán Zavřel promosse la decorazione delle case del paese con affreschi ispirati alle fiabe, ai racconti popolari e alla fantasia. L'obiettivo era portare l'arte fuori dai musei, rendendola accessibile a tutti e valorizzando l'identità culturale del luogo. Il progetto ebbe un successo crescente, coinvolgendo artisti italiani e internazionali.

Nel corso degli anni, molti artisti hanno contribuito alla realizzazione degli affreschi di Sarmede, ognuno portando il proprio stile e la propria sensibilità. Tra i più noti si ricordano: Štěpán Zavřel (Cecoslovacchia), Linda Wolfsgruber (Italia), Jozef Wilkon (Polonia), Vico Calabro' (Italia), Gabriel Pacheco (Messico), Tamara Zambon (Italia), Ines Benasciutti (Italia), Arcadio Lobato (Spagna), Donata Dal Molin Casagrande (Italia), Flavio Cortella (Italia).

Oltre a dipingere, molti di questi artisti hanno anche insegnato presso la Scuola Internazionale d'Illustrazione, rafforzando il legame tra formazione e arte pubblica.

## 3 Le tecniche pittoriche

Le tecniche usate per i dipinti murali di Sarmede variano in base all'artista e al periodo, ma la più comune è quella dell'affresco tradizionale, che consiste nel dipingere su intonaco fresco con pigmenti naturali. Questa tecnica richiede precisione e velocità, ma garantisce una grande durabilità. In altri casi, sono state utilizzate tecniche più moderne, come: pittura acrilica su intonaco asciutto, pittura ai silicati, resistente agli agenti atmosferici, e tecniche miste. Le superfici trattate sono spesso le facciate di case private o edifici pubblici, accuratamente preparate per accogliere i colori.

#### 4 Gli affreschi di Štěpán Zavřel

Štěpán Zavřel ha personalmente realizzato diversi affreschi nel paese, che ancora oggi rappresentano il cuore simbolico di Sarmede. Le sue opere si distinguono per l'atmosfera fiabesca, la ricchezza dei dettagli e l'uso espressivo del colore [figg. 1-3].



**Figura 1**  
Štěpán Zavřel e collaboratori, *Meridiana*.  
1997. Dipinto ad affresco e pittura a secco.  
© Autore

I soggetti delle sue opere sono sempre legati alla natura, ai sogni, all'infanzia e alla memoria collettiva. In totale, si contano circa settanta affreschi e dipinti murali realizzati da Štěpán Zavřel e i suoi amici artisti. Per facilitare la fruizione degli itinerari è stata creata una mappa generale che visualizza tutto il territorio ed evidenzia due percorsi nella loro interezza e tre mappe di dettaglio dedicate ai tre luoghi in cui maggiormente si concentrano le opere (Sarmede, Montaner e Rugolo). La numerazione degli affreschi è stata pensata per suggerire al visitatore un percorso ideale.<sup>1</sup>

**1** Per la descrizione del percorso si veda <https://fondazioneZavrel.it/sarmede/>.



**Figura 2** Štěpán Zavřel e collaboratori, *Venezia*. 1997.  
Dipinto ad affresco e pittura a secco. © Autore



**Figura 3** Štěpán Zavřel e collaboratori, *Il ponte dei bambini*. 1997.  
Dipinto ad affresco e pittura a secco. © Autore

## 5 La Fondazione Zavřel

Dopo la scomparsa di Štěpán Zavřel nel 1999, è nata la Fondazione Mostra Internazionale d'Illustrazione per l'Infanzia Štěpán Zavřel, con sede a Sarmede. La Fondazione si occupa di preservare l'eredità culturale di Štěpán Zavřel, ma soprattutto arricchire il numero delle attività legate a quello che è diventato un vero e proprio ecosistema culturale legato alla illustrazione per l'infanzia.

Questo ecosistema è composto dalla mostra internazionale di illustrazione dell'infanzia ormai giunta alla quarantaduesima edizione e dalla scuola di illustrazione internazionale. Nel 2019 è stato inoltre istituito un museo dedicato alla figura di Štěpán Zavřel, che contiene circa settanta opere dell'artista e infine nel 2024 è stata inaugurata una mostra permanente dal titolo *Il sole ritrovato* che celebra artisti esposti a Sarmede nella seconda metà del Novecento, tra cui Emanuele Luzzati, David Mckee, Jozef Wilkon, Nicoletta Costa e Kveta Pakovska. La Fondazione è oggi un punto di riferimento nel campo dell'illustrazione per l'infanzia, sia a livello nazionale che internazionale.

## 6 Impatto economico e sociale su Sarmede

Il progetto culturale avviato da Štěpán Zavřel e in seguito dalla Fondazione Štěpán Zavřel ha avuto anche un notevole impatto economico e sociale sul territorio di Sarmede. Il tour degli affreschi, La Mostra Internazionale d'Illustrazione per l'Infanzia, organizzata annualmente dalla Fondazione Zavřel e il museo Štěpán Zavřel hanno attirato nel corso della quarantaduesima edizione circa 850.000 visitatori.

Oltre alla mostra principale, sono state organizzate più di 600 mostre in Italia e 52 mostre all'estero, in sedi prestigiose come il Centre Pompidou a Parigi e il Museo Reina Sofia a Madrid, contribuendo alla visibilità internazionale del borgo Sarmede e alla promozione del turismo culturale.

Questo flusso costante di visitatori ha generato un'importante ricaduta economica sulle attività locali, come ristoranti, alloggi, artigianato e servizi. Anche la Scuola Internazionale d'Illustrazione ha avuto un ruolo significativo, formando ogni anno centinaia di studenti provenienti dall'Italia e dall'estero per un totale di 11.000 studenti. La presenza costante di corsisti, docenti e professionisti ha reso Sarmede un centro culturale dinamico e vitale, con un impatto diretto sull'economia e sulla vivacità della comunità.

## 7 Conclusione

Gli affreschi e i dipinti murali di Sarmede, la scuola internazionale di illustrazione, il museo Štěpán Zavřel, la mostra internazionale di illustrazione, la mostra permanente *Il sole ritrovato* rappresentano un esempio unico di arte diffusa in un borgo, capace di coniugare bellezza, educazione e identità locale. Il progetto ideato da Štěpán Zavřel ha trasformato un piccolo paese in un luogo magico, dove ogni muro racconta una storia. Grazie all'opera della Fondazione Zavřel, questo sogno continua a vivere, ispirando nuove generazioni di artisti e visitatori.



# Interventi di conservazione dei dipinti murali di Cibiana di Cadore

Giovanni Sogne

Scuola Internazionale dell'affresco presso il santuario di San Vittore a Feltre, Italia

**Abstract** This contribution analyses the conservation interventions carried out over the last twenty years on the mural paintings of Cibiana di Cadore. Most of these were undertaken by non-professional volunteers trained in the mural decoration courses of the 1990s. Particular attention is devoted to the case of *La vecia* e *l'Alviano* by Walter Pregolato (1982), subjected to a radical makeover. The study emphasizes that, in conditions of critical decay, it is essential to involve both the municipal administration and the local community, while promoting collaboration with other painted villages to define shared protocols and methodological guidelines.

**Keywords** Cibiana di Cadore. Mural paintings. Conservation interventions. Community. Painted village.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Una felice intuizione: la scuola di decorazione. – 3 Ammaloramento dei dipinti murali. – 4 Interventi di restauro. – 5 Un intervento particolare per un caso disperato. – 6 Alcune considerazioni finali.

## 1 Introduzione

Cibiana di Cadore è un piccolo paese di montagna in provincia di Belluno che conta poco più di 400 abitanti. La sua posizione defilata, posta in una valle laterale fuori dai flussi turistici più commerciali e mondani, se da una parte ha determinato il suo lento e continuo spopolamento, dall'altra ha fatto sì che ne venisse conservato quasi integralmente il proprio caratteristico tessuto urbano e architettonico.

Nei primi anni Ottanta del secolo scorso, Osvaldo Da Col, un gelatiere che aveva visitato vari Paesi Dipinti grazie alla sua attività all'estero, ebbe l'idea di rivitalizzare il proprio paese, già suggestivo di per sé, arricchendolo di dipinti murali. Manifestò questo proposito all'amico artista Vico Calabrò che ne abbracciò entusiasticamente l'idea.

Iniziò così l'avventura di Cibiana, «il paese che dipinge la sua storia». Grazie alle numerose amicizie di Calabrò vennero invitati artisti autorevoli provenienti da varie parti del mondo. Ad oggi sono oltre una cinquantina i dipinti murali disseminati sulle case del paese, i cui muri ci parlano così di mestieri, tradizioni, feste e leggende della vita di un tempo.

## **2 Una felice intuizione: la scuola di decorazione**

Negli anni dal 1990 al 2010 l'Amministrazione comunale, col sostegno della Regione Veneto, organizzò dei corsi estivi di decorazione murale. La direzione artistica fu affidata a Vico Calabrò, che individuò docenti di provata esperienza. Pur mancando di un'adeguata pubblicità, il corso fu un successo e vi parteciparono allievi provenienti da varie parti d'Italia e dall'estero. Per alcuni si trattò di affinare le proprie conoscenze, per altri rappresentò un'occasione per imparare e intraprendere una nuova professione libera e creativa.

## **3 Ammaloramento dei dipinti murali**

Con il passare degli anni, i primi dipinti murali iniziarono a manifestare qualche problema di conservazione.

Generalmente, i problemi riscontrati sono stati il sollevamento con distacco della pellicola pittorica e lo sfarinamento del supporto, realizzato per lo più con malte cementizie.

I primi dipinti murali, realizzati sull'onda dall'entusiasmo con cui era stata lanciata questa iniziativa, hanno subito i danni maggiori a causa di una esecuzione troppo vicina al piano stradale [figg. 1-2], all'utilizzo di malte cementizie per la realizzazione della base e alla marcata umidità di risalita che interessava parte dei muri. Fu così che, assieme alle varie settimane dedicate all'affresco, al graffito, alla pittura a secco, allo stucco veneziano, nonché al marmorino, nel 2007 venne deciso di dedicarne una al restauro e se ne occuparono i maestri Ugo Gazzola, Riccardo Ricci e Paolo Scarpa.

Nella consapevolezza che per praticare il restauro servono solide basi di conoscenze multidisciplinari ed esperienza, vennero fornite istruzioni ed eseguite prove pratiche su come intervenire nella manutenzione dei dipinti murali.

Vennero così formate alcune persone che negli anni successivi si dedicarono alla manutenzione dei murales di Cibiana.



**Figura 1** Vico Calabrò, *Al mandolin de Lelo*. 1980. Affresco. © Autore



Figura 2 Cyr Frimout, *Al Capeler*. 1987. Acrilici su intonaco. © Autore

#### 4 Interventi di restauro

A parte la sporadica presenza di qualche professionista, gli interventi di conservazione e restauro che ad oggi hanno consentito la conservazione del consistente patrimonio di opere dipinte a Cibiana sono stati per lo più eseguiti da non professionisti. Il filo conduttore degli interventi sono stati il buon senso di chi operava e la buona volontà. Tutti gli interventi sono stati eseguiti infatti su base volontaria e il comune si limitava a offrire vitto e alloggio ai volontari.

Gli interventi di restauro più numerosi sono stati effettuati in vista dei passaggi del Giro d'Italia e nel 2010 in occasione del Trentennale dei Murales. In quest'ultima occasione intervennero molti autori dei dipinti murali stessi, che colsero l'occasione per eseguire personalmente ritocchi e manutenzioni.

I principali problemi conservativi sono stati riscontrati nei dipinti più recenti, collocati in posizione favorevole rispetto a molte opere precedenti. Inoltre alcuni dipinti sono rimasti gravemente danneggiati a causa di infiltrazioni d'acqua dovute alla parziale rottura di tetti, camini, pluviali e condutture d'acqua interne all'edificio.

A fronte di queste situazioni, è stato necessario provvedere in numerosi casi al ripristino dell'intonaco di supporto, intervento realizzato utilizzando inizialmente un intonachino tradizionale (due parti di sabbia e una di calce). Successivamente, data l'evidente

necessità di rinforzare l'impasto date le condizioni ambientali al contorno, è stato preparato il fondo con un fissativo (soprattutto KEIM) e si è poi proceduto con la stesura di intonachini premiscelati (T01 Tassullo oppure Biocalce Intonachino Keracol).

Le ridipinture sono state realizzate con terre colorate veicolate con Primal o, in alternativa, utilizzando colori per esterno (K81 o Silossanici CAP Arreghini).

Sulla scorta di quanto appreso durante le settimane dei corsi di restauro, vi fu anche qualche intervento 'velleitario'.

In alcuni casi si è tentato di sanare delle bolle di sollevamento dell'intonaco praticando inizialmente un foro sulla superficie della bolla, introducendovi una miscela di acqua e alcol per lavare l'interno.

Successivamente con una siringa, venne veicolata all'interno della bolla una 'pastella' molto diluita di legante per iniezioni (LIMEPOR 100). La bolla venne quindi tamponata con delicatezza per creare coesione tra la superficie dipinta e il legante. Questo intervento si è rivelato alquanto complesso e spesso, sia durante il lavaggio che la tamponatura, la bolla si è rotta.

Inoltre, negli anni successivi il problema di distacco del film pittorico e formazione di bolle si è ripresentato nelle zone adiacenti.

In un caso particolare (*La storia de la anguana* di Geoffrey Humphries) [fig. 3], la restauratrice Silvia Toffoletto è intervenuta sulla pellicola pittorica che si stava sollevando in tantissimi piccoli frammenti mediante impacchi effettuati con carta giapponese imbevuta di Primal diluito.

## **5 Un intervento particolare per un caso disperato**

È da sottolineare che ogni qualvolta veniva realizzato un nuovo dipinto murale, Umberto Olivotto, gestore del locale bazar, provvedeva a stamparne una cartolina. Esiste pertanto la raccolta completa delle cartoline di tutti i murali nella loro situazione iniziale. Si tratta di una preziosa fonte fotografica su cui basarsi per eseguire ritocchi quando porzioni della pittura siano andate totalmente perdute.

Un caso 'disperato' di conservazione riguarda il dipinto murale che rappresenta *La vecia e l'Alviano*, indubbiamente il più iconico e fotografato di Cibiana [fig. 4]. Il murale si trova in un angolo tra i più suggestivi del paese, spesso teatro di eventi culturali.



**Figura 4** Walter Pregnotato. *La vecia e l'Alviano*. 1982. Acrilici su intonaco, © Autore.  
I primi distacchi della pellicola pittorica iniziarono a mostrarsi già poco tempo dopo la realizzazione del dipinto

Per anni questo dipinto murale è stato 'restaurato', talvolta subendo delle ridipinture quasi totali. Per questi tentativi sono state utilizzate varie tecniche di pittura a secco: pigmenti colorati veicolati da medium acrilico, colori acrilici, colori sintetici per esterno, colori silossanici. Tuttavia, la forte presenza di umidità di risalita ha sempre compromesso la durata degli interventi, che non sono mai durati oltre i sei mesi.

Dopo un ulteriore sopralluogo, al quale parteciparono alcuni studenti e docenti di Ca' Foscari, seguito da prelievi e misurazioni strumentali, emerse che l'unica soluzione per porre fine al continuo ammaloramento del dipinto fosse il 'taglio fisico' del muro alla sua base per intercettare l'umidità di risalita, operazione complessa e molto onerosa.

L'unica altra soluzione possibile era la realizzazione di una copia del dipinto su un pannello. Questa soluzione avrebbe snaturato l'autenticità dell'opera, venne però considerato il fatto che, a furia di rifacimenti e di ritocchi operati da mani diverse, il dipinto era già stato in pratica rifatto più volte.

Si procedette quindi con l'idea di riprodurre totalmente l'opera su pannello. Una volta rilevati su carta i contorni del dipinto murale, fu ritagliata la sagoma del dipinto su alcuni pannelli di Styrodur®.

I pannelli vennero connessi tra di loro con una striscia di retina per cartongesso e adesivo generalmente utilizzato per fissare i pannelli di polistirolo al supporto nella realizzazione di cappotti termici, applicato su entrambi i lati.

Le forme così ottenute (corrispondenti alle due metà che compongono la figura dell'Alviano, inclusa la targa), vennero rivestite su entrambi i lati con una retina da cappotto termico che, per maggiore sicurezza, fu fissata con del fil di ferro plastificato passante da parte a parte [fig. 5].



**Figura 5**  
Dettaglio della fase di realizzazione dei pannelli su cui è stata realizzata la copia del dipinto *La vecchia e l'Alviano*

Entrambe le facce vennero intonacate con due mani di adesivo per cappotti e successivamente rasate/lisciate con il rasante Keracool Biocalce granulometria 00.

Dopo aver preparato la superficie con appretto isolante (Paulin), le figure furono dipinte con i colori K81 della ditta Arreghini che, sulla base di esperienze pregresse, sembrano garantire una buona resistenza nel tempo sia agli agenti atmosferici sia all'azione dei raggi solari.



Figura 6 Copia del dipinto *La vecia e l'Alviano* collocata al di sopra dell'originale nel 2022. © Autore

Per eseguire questa operazione è stata usata come riferimento la fotografia/manifesto che ritraeva il dipinto nei suoi primi anni di vita, quindi con i colori ancora originali.

Per quanto riguarda l'installazione, i due pannelli sono stati fissati utilizzando tasselli e le teste delle viti sono state stuccate e dipinte.

La parte di connessione tra i due pannelli è stata stuccata utilizzando la stessa retina e gli stessi intonaci utilizzati per la loro realizzazione.

Il contorno dell'opera è stato stuccato utilizzando malta tissotropica Rasa e Ripara della ditta Mapei.



Infine, sono state applicate due mani di idrorepellente silossanico; quest'ultima operazione andrebbe ripetuta almeno ogni cinque anni.

La copia è stata collocata al di sopra dell'originale, praticamente scomparsa [fig. 6].

A quattro anni dal suo rifacimento il dipinto si mantiene in ottime condizioni nonostante la sua collocazione che ad ogni inverno lo vede oggetto di accumuli di neve. La copia dovrà essere resa riconoscibile attraverso l'applicazione di un cartellino che ne attesti l'anno di produzione, ancora mancante ma di prossima realizzazione.

Questo intervento ha raccolto il plauso dell'intera comunità, poiché ha restituito un'opera iconica per il paese, ma anche il dissenso dell'attuale proprietario della casa nonché della figlia dell'autore (funzionario della Soprintendenza).

Queste contrastanti visioni derivano dalla mancanza di chiare linee guida relative alla conservazione di questo patrimonio culturale non soggetto alla tutela da parte delle Soprintendenze, ma di fatto ritenuto socialmente ed economicamente importante. Si auspica che quanto avvenuto a Cibiana possa stimolare discussioni volte ad individuare modalità operative e soluzioni realizzabili e sostenibili dalle piccole comunità per la conservazione di queste opere.

## 6 Alcune considerazioni finali

La manutenzione di questo patrimonio pittorico richiede una attività strutturata, che segua delle linee guida riguardo al tipo di monitoraggio da seguire per controllare lo stato di conservazione delle opere, al tipo di interventi da intraprendere, sia in termini di criteri di scelta delle operazioni che dei materiali da utilizzare e che tenga in considerazione le specificità di queste opere e degli ambienti di conservazione. È essenziale il coinvolgimento e la condivisione con le Amministrazioni Comunali, che dovrebbero sostenere questa attività e mettere a disposizione dei locali adeguati ove riporre attrezzature e materiali e, possibilmente, costituire un gruppo di lavoro locale che organizzi queste attività e stabilisca le priorità di intervento. Andrebbe infine previsto un riconoscimento economico (quantomeno un rimborso spese) per gli operatori che mettono a disposizione il proprio tempo e le proprie capacità per la conservazione dei murali.

Il workshop di Cibiana di Cadore ha messo in luce tutte queste necessità, chiamando a raccolta persone esperte di diversi settori, dalla conservazione alla gestione del patrimonio culturale. Auspico che questo evento sia il primo di altri incontri che possano dare un contributo concreto alla salvaguardia di un patrimonio considerato 'minore', ma di grande impatto sociale ed economico per i paesi che lo ospitano.



# Arcumeggia, storia della conservazione della 'galleria all'aperto dell'affresco'

Rossella Bernasconi

Restauratrice di Beni Culturali; Accademia di Belle Arti Aldo Galli di Como, libera professionista

**Abstract** The critical issues related to the conservation of outdoor works are much more evident in Arcumeggia, as the paintings created here were not executed using the traditional fresco technique and the use of high-quality materials, beyond the emphasis on fresco painting that from the beginning has characterized Arcumeggia's pictorial experiences. The Province of Varese is responsible for the conservation of these works, which require ongoing attention. The design of 35 paintings was undertaken based on a survey of the state of conservation of all the works considered public art, but most of which are excluded under the protection of Italian State.

**Keywords** Fresco. Conservation. Restoration. Public art. Protection.

Nel corso del workshop *Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale: l'esempio dei Paesi Dipinti*, tenutosi a Cibiana di Cadore (BL) il 23 e 24 settembre 2024, sono emerse le peculiarità di quattro Paesi Dipinti, dove la storia di ognuno si caratterizza per le specificità legate sia al momento iniziale e alle motivazioni che hanno fatto nascere l'esperienza del Paese Dipinto, sia al loro sviluppo nei decenni successivi.

Per quanto riguarda Arcumeggia (VA), la scelta di rendere il paese un borgo dipinto è stata fatta a tavolino dall'Ente Provinciale per il Turismo di Varese che, nel 1956, ha individuato il piccolo borgo in posizione panoramica, già poco abitato allora, come luogo in cui sperimentare l'idea di portare artisti a dipingere all'aperto.

Il paese in sé, a parte la bella posizione, non presenta caratteristiche architettoniche o edilizie particolari, al contrario di Cibiana, che

conserva un interessantissimo nucleo di edilizia rurale montana ancora abbastanza conservato.

In generale però le esperienze di questi piccoli centri avevano in comune la volontà di rendere turisticamente attrattivi dei borghi in via di abbandono, creando le basi per uno sviluppo di attività che avrebbero dovuto arginare lo spopolamento. A questo proposito è interessante l'opinione di Margherita Sarfatti, che, in merito all'esperimento Arcumeggia, scriveva: «Arcumeggia in Valcuvia segna un passo innanzi. È un villaggio pioniere e pilota. Rappresenta un piccolo, riuscito tentativo per riavvicinare l'arte alla vita» (Bertoni, Ganna 2011, 11).

Il contrasto allo spopolamento è una motivazione che vale più per Cibiana e Arcumeggia, che per Dozza, la quale aveva già in sé attrattive e una storia importante. A quasi 70 anni dall'inizio di questa esperienza, è evidente che l'obiettivo di arginare lo spopolamento non è stato raggiunto, o lo è stato solo in minima parte (ad Arcumeggia attualmente vivono 60 persone). Questo aspetto incide notevolmente sulla conservazione delle opere all'aperto. Infatti, le condizioni climatiche e l'esposizione agli eventi atmosferici rappresentano potenziali agenti aggressivi per i dipinti; a volte basta un canale di gronda rotto per causare un grosso danno e se nessuno ripara il canale, perché l'edificio è disabitato, il danno può portare alla distruzione.

Questo testo riguarda proprio la storia conservativa dei dipinti di Arcumeggia, per i quali è innanzitutto importante affrontare il tema della tecnica pittorica con cui le opere sono state realizzate.

La tecnica dell'affresco è molto enfatizzata ad Arcumeggia, forse più che in altre esperienze successive dei Paesi Dipinti. Il borgo venne infatti definito 'la galleria all'aperto dell'affresco'.

Fra le tecniche pittoriche su muro, l'affresco è certamente la migliore in termini di resistenza per i dipinti all'aperto e infatti la grande stagione rinascimentale ci ha lasciato palazzi con facciate completamente affrescate. Nella prima metà del Novecento molti artisti italiani riprendono questa tecnica e, quando parte l'esperienza di Arcumeggia, il pensiero è proprio quello di realizzare opere ad affresco.

La tecnica dell'affresco richiede però una grande esperienza legata non solo alla scelta dei materiali ma anche alle tempistiche di applicazione; nel Medioevo e nel Rinascimento la formazione del pittore passava da un lunghissimo apprendistato che perde di importanza nel Novecento. Quindi i pittori partivano con la volontà di dipingere ad affresco con materiali tradizionali, senza conoscere e quindi rispettare le regole e i tempi di lavorazione che questa tecnica richiede. Ad esempio, un muratore del posto era stato chiamato a collaborare con gli artisti e raccontava che uno dei compiti a lui assegnati era quello di stendere l'intonaco della giornata, cioè l'area

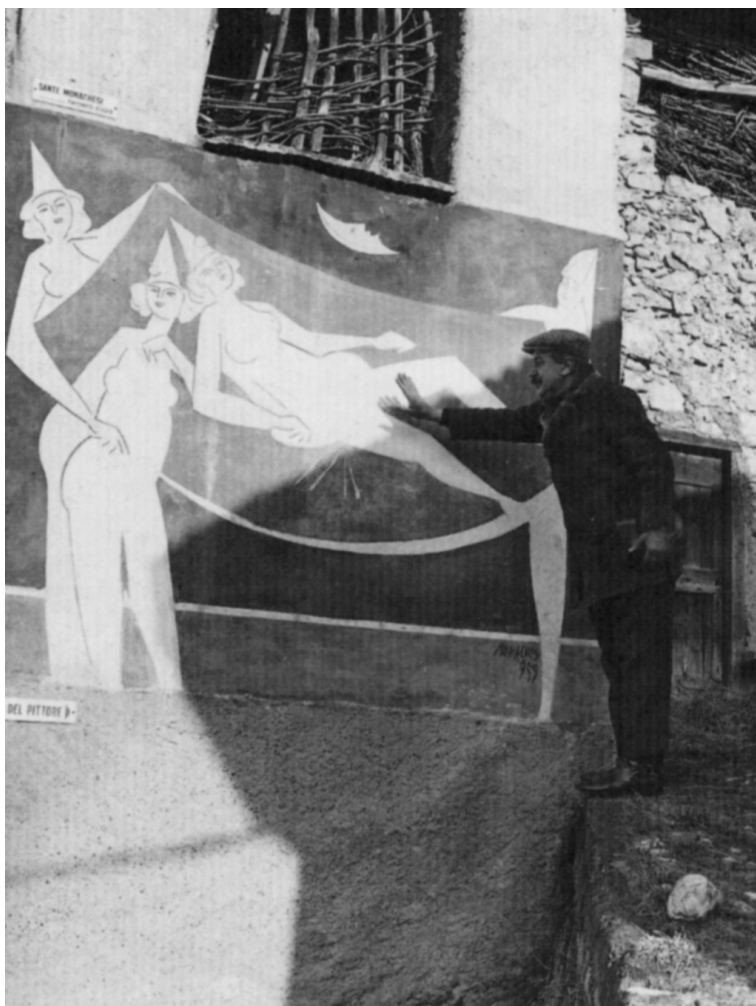
di intonachino fresco che deve essere dipinta entro la giornata stessa. Il pittore Sante Monachesi [fig. 1] andò però a mangiare il pesce al lago e tornò quando l'intonaco ormai era già troppo asciutto e quindi quando il processo di fissaggio dei pigmenti (carbonatazione) non poteva avvenire nella maniera corretta. La carbonatazione è il processo chimico per cui la calce dell'intonaco si trasforma in carbonato di calcio, che consolida i pigmenti usati in affresco ed è determinante per la buona conservazione del dipinto, anche all'aperto. Sappiamo anche che i pittori si erano riforniti di un buon grassello di calce, ma questo veniva lasciato da un anno all'altro in contenitori di latta (non in fossa) e ghiacciava in inverno, perdendo quindi le proprietà leganti.

Fra i pittori di Arcumeggia, solo alcuni, come Luigi Montanari, erano molto attenti nella realizzazione dell'affresco. Molti altri utilizzavano nelle stesure pittoriche anche leganti acrilici e vinilici che si ritrovano tuttora e non solo come materiali di restauro. La presenza di questi leganti sintetici però provoca comportamenti diversi rispetto ai materiali tradizionali, soprattutto quando esposti all'esterno, e possono favorire ulteriori processi di degrado.

Nel 1985 comincia la storia conservativa delle opere di Arcumeggia, perché si evidenziano sui dipinti fenomeni di degrado come dilavamenti, sollevamenti di pellicola pittorica e sbiadimenti per mancanza di coesione.

Aurelio Morellato (pittore e restauratore, allora titolare della cattedra di restauro all'Accademia di Ravenna) esegue vari interventi, di cui purtroppo non rimane documentazione scritta, utilizzando abbondantemente resine acriliche e viniliche per consolidare, seguendo l'approccio di quegli anni, che prevedeva per il restauro interventi massicci e durevoli.

Nel 2003-05 (a cura di Alessandra Caccia Laboratorio Restauro - Balzan, Caccia, Pistocchi) vengono eseguiti restauri di alcune opere, a cura della Comunità Montana, con interventi ben documentati.

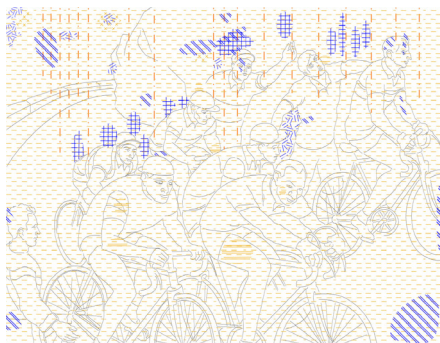


**Figura 1** Sante Monachesi, *Il trionfo di Gea*. 1959. Archivio storico Pro Loco di Arcumeggia

Attualmente i dipinti di Arcumeggia sono gestiti dalla Provincia di Varese, che subentrò all'EPT (Ente Provinciale per il Turismo) nel momento della sua soppressione (2004). La Provincia già nel 1993 coinvolgeva, con un accordo formale rinnovato nel 2006, la Comunità Montana Valli del Verbano e il Comune di Casalzuigno per «la conoscenza, la valorizzazione culturale e turistica nonché la gestione dei beni artistici di Arcumeggia» (Archivio Provincia di Varese).

Nel 2006-07 la Provincia incaricò l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, una delle maggiori istituzioni italiane nel campo del

restauro, di effettuare una rilevazione dello stato di conservazione dei dipinti. Gli studenti dell'Opificio, guidati da Alberto Felici e Maria Rosa Lanfranchi, analizzarono ben 168 opere ed effettuarono anche operazioni di messa in sicurezza [figg. 2-4], fornendo un quadro molto dettagliato dello stato di conservazione che divenne l'imprescindibile dato da cui partire per le successive campagne di restauro.



**Figure 2-4**  
Aligi Sassu, *Corridori*. 1957. Dipinto murale.  
Intonaco, 223 × 292 cm. Arcumeggia.  
© Autrice

Questa procedura, che vede il coinvolgimento diretto di Accademie e Università, potrebbe essere seguita anche da altri Paesi Dipinti; in questo modo sarebbe possibile pianificare gli interventi diretti sulle opere indentificandone le priorità dal punto di vista conservativo.

Per Arcumeggia, a 60 anni dalla realizzazione dei primi 'affreschi', la Provincia finanziò il restauro di diverse opere sulla base di un progetto da me redatto nel novembre 2011-agosto 2012 e basato sulla Campagna diagnostica dell'OPD. Grazie a questo è stato possibile individuare 31 opere che necessitavano di restauro [Appendice 1].

In questa fase venne evidenziato il problema della tutela di questi dipinti murali, una questione importante che accomuna i Paesi Dipinti. Nel caso di Arcumeggia la maggior parte dei dipinti considerati sono su muri privati e questo comporta che non siano soggetti a tutela; dopo una lunga verifica con la Soprintendenza, risultò che solo

nove opere avevano i requisiti per rientrare nel regime di tutela, perché avevano più di 50 anni (nel frattempo però gli anni sono stati portati a 70) e solo una di esse era di proprietà pubblica, in quanto dipinta sul muro di una ex scuola. Quindi, ai fini della tutela, non viene considerato il nucleo di opere, il 'Museo a cielo aperto', ma la situazione giuridica di ogni singolo dipinto. Questo è un aspetto che richiede un approfondimento, poiché riguarda tutti i Paesi Dipinti.

Il restauro di questi dipinti è partito da una approfondita analisi diagnostica che, come già detto, ha confermato l'utilizzo di materiali eterogenei da parte degli artisti [figg. 5-7] e ha compreso tutte le operazioni di restauro necessarie, che non differiscono in generale da quanto si esegue in condizioni analoghe in altri contesti [figg. 8-10].



**Figure 5-7**  
 Indagini diagnostiche su Aligi Sassu, *Corridori*. 1957.  
 Dipinto murale. Intonaco, 223 x 292 cm.  
 Arcumeggia. Foto Guido Driussi  
 (Arcadia Ricerche)





Figure 8-10 Il restauro di alcune opere ad Arcumeggia. © Autrice

Circa le operazioni di restauro è però necessario portare all'attenzione una considerazione particolare che riguarda la presentazione estetica: è importante considerare le opere come un insieme e quindi affrontare l'integrazione pittorica di questi dipinti valorizzando in modo particolare la trasmissione del messaggio figurativo, in considerazione del contesto e dell'esposizione all'aperto.

Questo può comportare in alcuni casi una integrazione pittorica anche molto 'ricostruttiva', da eseguire sempre con la sensibilità del restauratore e non del pittore. Un caso particolare ad Arcumeggia è stato il dipinto di grandi dimensioni di Luigi Montanarini, una delle poche rappresentazioni non figurative del borgo: era stato invaso da microrganismi e dopo la pulitura si presentava lacunoso per più della metà della superficie. È stata quindi eseguita una riproduzione integrale, sulla base delle fotografie esistenti, anche in considerazione del fatto che il dipinto era un insieme di campiture di colore piatto con forme ben definite [figg. 11a-b].



**Figura 11a** Luigi Montanarini, *Composizione*. 1959. Dipinto murale prima del restauro. Intonaco, 400 × 300 cm. Arcumeggia. © Autrice



**Figura 11b** Luigi Montanarini, *Composizione*. 1959. Dipinto murale dopo il restauro. Intonaco, 400 × 300 cm. Arcumeggia. © Autrice

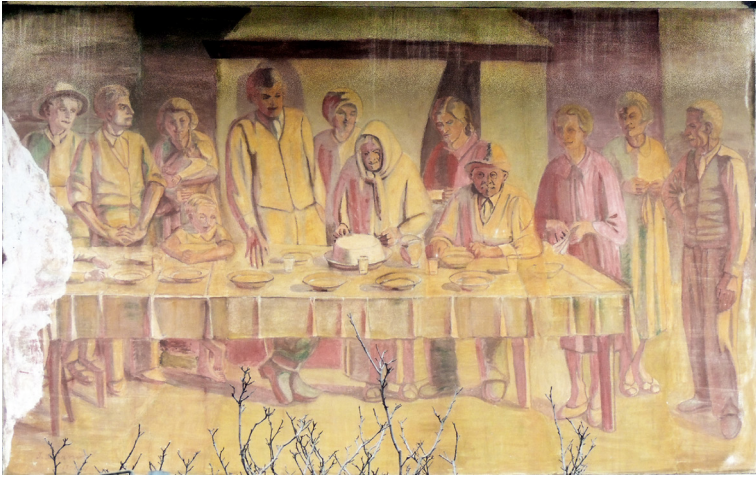
Altri due esempi, meno incisivi, sono il dipinto di Ernesto Treccani, [figg. 12a-b] dove l'integrazione pittorica ha equilibrato la parte inferiore, molto dilavata, con il resto e l'ultima opera recentemente restaurata: il dipinto di Innocente Salvini sull'edificio ex scuola. Questo intervento, autorizzato dalla Soprintendenza, ha previsto la ricostruzione completa del viso del bambino sul margine sinistro con una reintegrazione pittorica [figg. 13a-b].



**Figura 12a** Ernesto Treccani, *Composizione agreste*. 1974. Dipinto murale prima del restauro. Intonaco, 300 x 440 cm. Arcumeggia. © Autrice



**Figura 12b** Ernesto Treccani, *Composizione agreste*. 1974. Dipinto murale dopo il restauro. Intonaco, 300 x 440 cm. Arcumeggia. © Autrice



**Figura 13a** Innocente Salvini, *La spartizione della polenta in famiglia*. 1971. Dipinto murale prima del restauro. Intonaco, cm. 400 × 200. Arcumeggia. © Autrice



**Figura 13b** Innocente Salvini, *La spartizione della polenta in famiglia*. 1971. Dipinto murale dopo il restauro. Intonaco, cm. 400 × 200. Arcumeggia. © Autrice

Per concludere: l'esperienza di Arcumeggia porta a considerare che sul fronte della conservazione e del restauro le criticità importanti legate propriamente al borgo dipinto sono costituite da:

- l'inesistenza di tutela da parte dello Stato, che lascia libero il proprietario dell'edificio su cui l'opera è stata realizzata di farne quello che vuole a seconda della sua personale sensibilità e cultura;
- le regole relative all'edilizia privata, che in molti casi non tengono conto della presenza dei dipinti;
- l'importanza della comunicazione e della valorizzazione, soprattutto in paesi con forte fenomeno di spopolamento (la comunicazione, infatti, è strettamente legata alla conservazione);
- la manutenzione delle opere, che risulta strettamente legata alla comunicazione degli interventi alla comunità locale. Non si può pensare che l'ente Provincia, o qualunque ente interessato, faccia una regolare manutenzione; sarebbe auspicabile invece che gli abitanti del borgo, una volta informati-formati, diventino essi stessi i primi conservatori del loro patrimonio, grazie a un attento monitoraggio del suo stato di conservazione.

## Appendice 1

L'intervento di restauro è stato pubblicato in Bernasconi, Lotti, Driussi 2023. Le opere oggetto di intervento sono:

### MAESTRI

4. Salvini Innocente, *La spartizione della polenta in famiglia*, 1971
6. Usellini Gianfilippo, cappella di Sant'Antonio con *Il miracolo di Sant'Antonio e San Rocco*, 1967
7. Ferrazzi Ferruccio, *Attesa*, 1956
9. Treccani Ernesto, *Composizione agreste*, 1974
11. Monachesi Sante, *Il trionfo di Gea*, 1959
12. Montanarini Luigi, *Composizione*, 1959
13. De Amicis Cristoforo, *Madonna e Angelo*, 1958
14. Morelli Enzo, *Cristo e la Samaritana*, 1956
15. Menzio Francesco, *Bambini fra gli alberi*, 1956
17. Migneco Giuseppe, *Partenza dell'emigrante*, 1962
19. Montanari Giuseppe, *S. Martino e il povero*, 1956
22. Tomiolo Eugenio, *Composizione*, 1961-65 (cortile 1)
23. Tomea Fiorenzo, *Cristo Crocifisso*, 1956
26. Sassu Aligi, *Corridori*, 1957
27. Tomiolo Eugenio, *La speranza*, 1956

28. Brindisi Remo, *Abitanti e lavori del posto*, 1957
29. Usellini Gianfilippo, *Il ritorno dell'emigrante*, 1962
31. Dova Gianni, *Corrida*, 1964

#### ALLIEVI

1. Monaco Luca, *Muratori al lavoro*, 1961
2. Carelli Marco Vinicio, *Composizione astratta*, 1964
4. Frattini Vittore, *Donna che spennava una gallina*, 1961
5. Monaco Luca, *Operai al lavoro*, 1961
6. Monaco Luca, *Cristo con Angelo*, 1961
7. De Luca Giuseppe, *Figure cubiste a tavola*, 1961
8. Alvini Silvia, *Quattro figure accovacciate*, 1961
9. Satta Sebastiano, *Composizione astratta*, 1964
10. Trapani Riccardo, *Due clown*, 1961
11. Goberti Gianfilippo, *Due crocifissi a mezza figura*, 1964
12. Ferrari Marino, *Composizione astratta*, 1964
13. Faini Umberto, *Madre con bambino al desco di Arcumeggia*, 1961
14. Ottolini William, *Figura femminile sdraiata con capra*, 1961
15. Lo Testo Luigi Vittorio, *Danza intorno all'albero*, 1961

#### Bibliografia

- Bertoni, A.; Ganna, R. (a cura di) (1997). *Arcumeggia. La galleria all'aperto dell'affresco*. Varese: Macchione Editore.
- Bernasconi, R.; Lotti, P.; Driussi, G. (2023). «I dipinti murali di Arcumeggia (VA). Una collezione pubblica particolare». *Lo Stato dell'Arte 21 = Atti del XXI Congresso Nazionale IG/IIC* (Verona, 19-21 ottobre 2023). Firenze: Nardini Editore, 13-20.

# I Muri Dipinti di Dozza tra fruibilità, conservazione e sostenibilità

Lucia Vanghi

Accademia di Belle Arti di Bologna, Italia

**Abstract** The paper explores the accessibility of public art as a key condition for its cultural and social impact. Starting from Bologna's Latin American mural and the long tradition of the Painted Wall Biennale in Dozza, it examines how conservation practices – ranging from removal and reconstruction to innovative educational workshops – shape both durability and community engagement. The experience suggests that sustainable strategies, based on continuous maintenance and shared responsibility, can enhance the visibility, respect, and economic value of public art.

**Keywords** Public art. Mural conservation. Cultural heritage. Sustainable strategies. Community engagement.

**Sommario** 1 Arte pubblica e fruibilità. – 2 Dozza imolese, un borgo antico con dipinti moderni. – 3 Strategie e rimedi per mantenere la fruibilità. – 4 Il progetto dell'Accademia di Bologna (2016-18). – 5 Organizzazione ed esecuzione. – 6 Valutazioni sull'intervento: vantaggi e aspetti critici.

## 1 Arte pubblica e fruibilità

Alla base del presente contributo c'è una riflessione sulla fruibilità dell'Arte pubblica, nata durante i cantieri-scuola al dipinto murale latino-americano di via Zamboni a Bologna con gli studenti di Restauro dell'Accademia di Belle Arti di Bologna. Il murale,<sup>1</sup> eseguito

---

**1** Murale commissionato dall'Alma Mater nel 1988 a un collettivo di esuli latino americani (Vanghi 2015).

in un luogo simbolo della vita studentesca, nel giro di pochi anni si era coperto di scritte e, usato come bacheca, era divenuto quasi illeggibile. L'operazione di pulitura del dipinto, eseguita pubblicamente dagli studenti di restauro, ne ha restituito leggibilità e dignità, inserendolo in un circuito turistico e, pur con vicende alterne, lo ha mantenuto fruibile [fig. 1]. La riflessione che ne consegue, 'luoghi trascurati producono degrado, luoghi curati sono rispettati e attraggono', ben si collega ai Paesi Dipinti, dove l'Arte Pubblica, quando fruibile, può avere un importante ritorno sociale ed economico.



**Figura 1** Allestimento del cantiere-scuola per il restauro del murale latino americano di via Zamboni. 2014. Bologna. © Autrice



## 2 Dozza imolese, un borgo antico con dipinti moderni

Il borgo di Dozza si trova tra i colli lungo la direttrice della via Emilia, tra Bologna e Imola, ed è cresciuto attorno alla Rocca Sforzesca, accostando agli edifici storici costruzioni più recenti. In occasione del restauro della Rocca, nel 1960, la Pro Loco di Dozza ideò il Muro Dipinto, una manifestazione di pittura murale per aprire il paese al turismo.

Sui muri di questo borgo, sia antichi che contemporanei, dal 1960 fino ad oggi si è dipinto senza interruzione, arrivando a oltre duecento opere.

Storicamente, gli anni Sessanta sono ancora anni di rilancio del dipinto murale, all'epoca sinonimo di affresco, ma sono anche anni del cambiamento, con la crescente diffusione di colori industriali, vinilici, alchidici, acrilici. Di fatto sui muri di Dozza si sono alternate tecniche e modalità differenti di pittura: sempre più sperimentazione e tecniche miste, sempre meno 'vero fresco'; brillantezza del colore e velocità di esecuzione hanno distolto l'attenzione dalla tecnica tradizionale e dal tema della durabilità delle opere stesse.



**Figura 2** Particolare di degrado del dipinto *Proposta per un villaggio* di F. Lastraioni. 2016. Dozza. © Autrice

Anno dopo anno, Dozza è diventata una galleria di opere di grande impatto e interesse artistico (partecipano pittori famosi), ma anche storico (appaiono correnti artistiche diverse) e tecnico (si impiegano materiali nuovi): la Biennale del Muro Dipinto si conferma come

grande festa e appuntamento per un turismo sempre più vario e in continua crescita. D'altra parte, la sperimentazione veloce e non sempre consapevole porta nel tempo anche a esiti deludenti, che si manifestano con alterazioni dei colori, distacco e caduta della pellicola pittorica, deformazione e distacco dei nuovi intonaci di supporto al dipinto [fig. 2]. Agli incerti della tecnica si aggiungono anche guasti di routine (rottture di tubature e gronde), che contribuiscono al degrado dei dipinti murali.

### 3 Strategie e rimedi per mantenere la fruibilità

Di fronte al veloce deperimento di parte delle opere, già all'inizio degli anni Settanta le più rovinate vengono demolite per far posto a nuovi artisti o, se di autore importante, vengono 'strappate'; successivamente, la Fondazione Dozza Città d'Arte (che dal 2003 si occupa della Biennale del Muro Dipinto), più consapevole dell'importanza dei dipinti in relazione alla frequentazione turistica, mette in campo strategie suggerite di volta in volta da esperti diversi, applicandole a singole opere, e incoraggiando anche il reintervento diretto da parte degli artisti.

In sintesi, fino al 2015 le azioni sui muri di Dozza erano state:

- ricopertura o abbattimento delle opere rovinate per riassegnazione dello spazio, senza storicizzazione;
- strappo dal muro e applicazione su supporti diversi, solo per dipinti di artisti quotati e in sostituzione del restauro, con la conseguente musealizzazione e la perdita di natura di muro dipinto;
- ripristino, eseguito da una locale scuola edile, spesso con ampie ridipinture, ma datato su apposita targhetta accanto al dipinto;
- rifacimenti parziali, eseguiti dagli autori stessi o persone della loro cerchia;
- restauro professionale, su dipinti particolari e in occasioni particolari;
- strategie protettive e preventive contro pioggia e sole diretti, piccole tettoie di coppi, schermatura della superficie con pannelli in plexiglass (presto eliminati per i risvolti negativi evidenti);
- azioni dirette sul dipinto, con stesura di fissativi e vernici superficiali da parte dell'artista su indicazioni commerciali, con effetti spesso imprevedibili nel tempo (alterazioni di gloss, ingiallimento, imbianchimento).

Sul piano della fruibilità, le azioni sopra descritte non sempre si sono rivelate all'altezza delle aspettative, e chi visitava Dozza in occasione delle Biennali del Muro Dipinto si trovava di fronte a

una panoramica discontinua: opere appena eseguite o ripristinate, alternate a opere che mostravano variamente i segni del tempo, solo leggermente sbiadite, poco leggibili o quasi cadenti, mentre gli strappi esposti all'interno della Rocca o nella Loggia del cortile restituivano immagini decontestualizzate.

#### **4 Il progetto dell'Accademia di Bologna (2016-18)**

Nel 2015 la Scuola di Restauro dell'Accademia di Belle Arti di Bologna fu interpellata per il restauro di opere importanti, molto deteriorate e di grandi dimensioni; valutando i dipinti non come opere a sé stanti, ma come parti di un insieme unitario, il borgo, alcuni docenti di restauro proposero alla Fondazione un intervento didattico modello.

Si trattava di un progetto incentrato sulla conservazione di circa trenta dipinti murali dislocati lungo la via principale del borgo e alcuni strappi esposti nella loggia, da realizzare con cantieri scuola estivi (profili PFP1 e PFP2)<sup>2</sup> tramite convenzione tra la Fondazione Dozza Città d'Arte e l'Accademia di Belle Arti di Bologna, coinvolgendo, limitatamente al primo anno, anche le Scuole di Restauro delle Accademie di Verona e Milano.<sup>3</sup>

L'intento non era quello consueto di restaurare dipinti scelti tra i più degradati o i più famosi, ma di intervenire globalmente sull'area centrale del borgo e renderla mediamente fruibile con azioni che andavano dalla piccola manutenzione al restauro vero e proprio, a seconda delle specifiche necessità. Questa fu anche l'occasione per indagare sulle cause del deterioramento delle opere e metterle in rapporto con la tecnica esecutiva e con le caratteristiche del supporto murario.

In una situazione eterogenea come quella descritta, con rari esempi di vero affresco, scarsa documentazione tecnica, libero accostamento di materiali diversi sulla stessa superficie, l'intervento con gli studenti doveva essere supportato da un progetto di riferimento preciso e accurato, preparato in anticipo durante i corsi accademici.

---

**2** Il DM 87/2009 individua con la sigla PFP1 il percorso formativo professionalizzante in Materiali lapidei e derivati; superfici decorate dell'architettura e con la sigla PFP2 il percorso formativo professionalizzante in Manufatti dipinti su supporto ligneo e tessile. Manufatti scolpiti in legno.

**3** La Fondazione di Dozza ha offerto il vitto, l'accoglienza presso la foresteria del seminario diocesano di Imola, e un contributo forfettario all'Accademia; l'Accademia di Bologna ha messo a disposizione i docenti di riferimento (A. Giuffredi, A. Medori, S. Penoni, L. Vanghi), materiali e attrezzature per l'intervento.

## 5 Organizzazione ed esecuzione

All'interno del calendario didattico sono stati quindi organizzati sopralluoghi fotografici e di diagnostica, poi rielaborati in aula, necessari alla mappatura delle opere; i dati sono stati integrati con ricerche d'archivio (bozzetti originali degli artisti, lettere, interviste, foto e giornali d'epoca), utili per l'inquadramento degli artisti.

Su queste basi è stata impostata anche una specifica scheda sullo stato di conservazione dei materiali costitutivi dei dipinti, da compilare in collegamento con la mappatura prima di ogni intervento e nella prospettiva di una futura manutenzione programmata e continua.

Mettendo insieme tutte le informazioni raccolte è stato formulato un piano complessivo di interventi, distinti in:

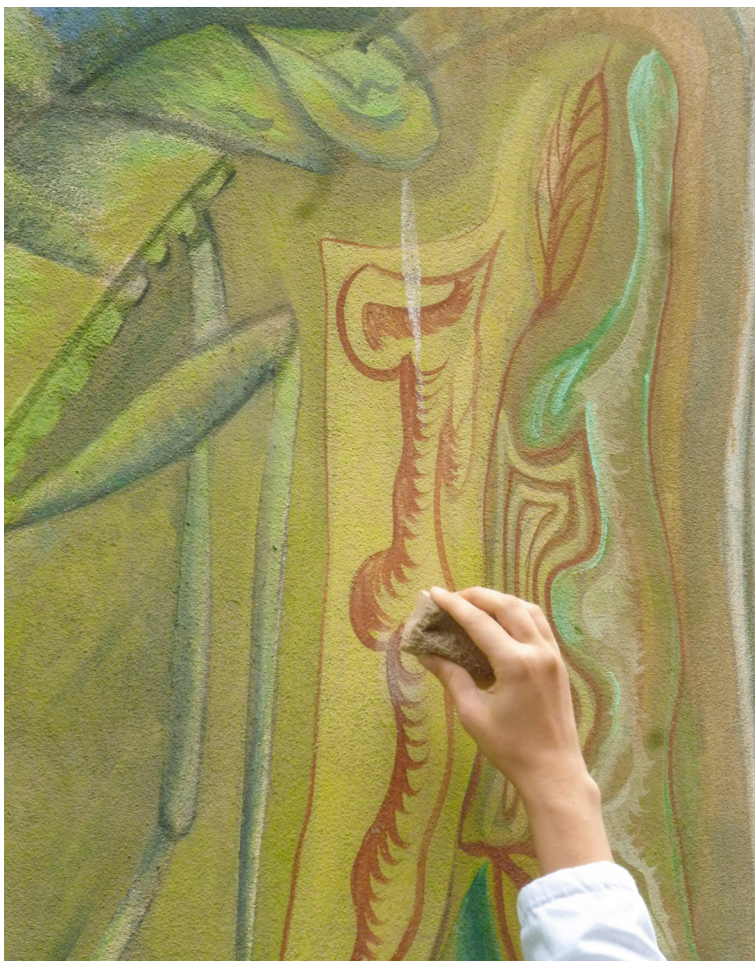
- manutenzione, su dipinti con alterazioni di superficie di piccola e media entità;
- restauro: su opere con segni di deterioramento avanzato ma ancora trattabili;
- interventi di contenimento del degrado/mantenimento minimo del decoro su opere profondamente compromesse nell'estetica e nella struttura, difficilmente recuperabili.<sup>4</sup>



**Figura 3**  
Rilievi preliminari  
sull'opera *La scalata*  
di C. Pozzati in occasione  
del primo cantiere-scuola  
ABABO. 2016. Dozza.  
© Autrice

Su queste basi, coordinati dai docenti, gli studenti hanno potuto lavorare con una certa autonomia su dipinti in condizioni diverse, valutando essi stessi l'impatto generale del loro lavoro ed entrando in relazione con i proprietari dei Muri Dipinti [figg. 3-4].

<sup>4</sup> Artisti non muralisti hanno realizzato opere 'tecnicamente errate', come dichiarato dagli stessi autori nel corso delle interviste effettuate in preparazione al cantiere scuola



**Figura 4** Operazione di manutenzione sul dipinto *Allegoria contadina* di P. Valle, 2017, Dozza. © Autrice

Parte importante del lavoro sono stati il rilievo dello stato di conservazione delle opere e l'individuazione, nei dipinti con maggior degrado, di concause ricorrenti:

- esecuzione tecnica non idonea;
- intonaco di supporto ricco di cemento su strutture già affette da umidità;
- esposizione sfavorevole a sole/pioggia, umidità di risalita/fattori inquinanti.

Infine, consci dell'importanza delle tecniche nella conservazione delle opere, si è predisposta una seconda scheda, tuttora in uso, da

compilare a cura degli artisti su materiali/tecnica usati, da conservare presso il Centro Studi e Documentazione del Muro Dipinto di Dozza. Questi dati, altrimenti dispersi, possono contribuire alla comprensione di tipi di degrado specifico favorendo la conservazione dei dipinti.<sup>5</sup>

## 6 Valutazioni sull'intervento: vantaggi e aspetti critici

Dal punto di vista delle Scuole di Restauro l'esperienza di monitoraggio, manutenzione e restauro dei Muri Dipinti a Dozza ha avuto un riscontro positivo [fig. 5].



Figura 5 Una via di Dozza dopo il primo cantiere-scuola ABABO. 2018. © Autrice

Il progetto si è però dovuto confrontare con due imprevisti importanti, che ne hanno causato l'interruzione.

Primo: il periodo pandemico. Con l'annullamento dei cantieri scuola dell'Accademia per oltre due anni, si è interrotto il percorso di monitoraggio e manutenzione, appena iniziato. Secondo imprevisto: la sospensione di ogni tipo di intervento riguardante dipinti moderni su supporto murale storico in attesa di un riconoscimento da parte della Soprintendenza. Questo secondo nodo, in via di definizione, ha bloccato il previsto restauro del dipinto di Aldo Borgonzoni, con relativo studio e tesi di diploma, e le operazioni manutentive sull'opera di Concetto Pozzati.

A questa situazione va aggiunto un ulteriore aspetto critico complessivo, ossia la scarsa fiducia che riscuote in generale la pratica

5 Una riflessione a questo riguardo è stata pubblicata in Vanghi, Penoni, Giuffredi 2018.

di monitoraggio/manutenzione, alla quale si preferisce un restauro: la causa si può ricondurre a una scarsa conoscenza specifica delle azioni conservative in genere.

Possiamo però fare alcune valutazioni sul modello di intervento sopra esposto, finalizzato alla conservazione e valorizzazione di un'area culturale di interesse turistico:

- è sostenibile socialmente: cantieri piccoli e aperti creano minori disagi locali di un grande cantiere di restauro, e incuriosiscono e sensibilizzano i residenti, che, grazie al contatto con gli operatori, possono diventare più partecipi e consapevoli del valore dei loro muri;
- è sostenibile economicamente: la parte iniziale di studio e impostazione di un protocollo di intervento (la più onerosa), diventa sostenibile attraverso convenzioni con Scuole di Restauro, e il contributo economico da parte di tutti gli enti coinvolti è di gran lunga inferiore all'ipotetico costo totale del restauro delle opere trattate, divenendo possibilmente attraente anche per uno sponsor. Inoltre il monitoraggio impostato, se accompagnato da interventi di manutenzione programmata con un investimento inferiore a quello iniziale, può garantire nel tempo la fruibilità media di un insieme crescente di opere, a vantaggio di tutta la comunità;
- è ripetibile: l'impostazione è adattabile a situazioni molto diverse.

Se osserviamo cosa è cambiato nello specifico a Dozza sul fronte della conservazione negli anni successivi ai cantieri scuola, notiamo che:

- alle ultime edizioni della Biennale del Muro Dipinto sono stati invitati in numero crescente giovani restauratori, che hanno lavorato in pubblico, mescolati agli artisti;
- durante i lavori di ristrutturazione legati al Bonus Facciate si è provveduto a proteggere e conservare i dipinti a rischio abbattimento;
- ai dipinti ormai scomparsi si è cominciato a riconoscere la giusta storicizzazione, con l'apposizione di apposite targhe, le tracce del muro dipinto, e con una rivalutazione dei relativi bozzetti.

Si può pensare allora che il progetto di conservazione finalizzato a una fruibilità complessiva dei dipinti, pur con i suoi limiti, abbia contribuito a stimolare la sensibilità generale sul valore culturale dei dipinti murali, e forse anche a far maturare un'idea di conservazione condivisa e sostenibile.

## Bibliografia

- Vanghi, L. (2015). «Problematiche di intervento su un dipinto murale contemporaneo. 500 anni dalla conquista/l'America Latina rende omaggio all'Università di Bologna». *Kermes*, 98, 55-9.
- Vanghi, L.; Penoni, S.; Giuffredi A. (2018). «I muri dipinti di Dozza tra strategie di intervento e progetto globale di manutenzione». Biscontin, G.; Driussi, G. (a cura di), *Scienza e Beni Culturali, Intervenire sulle superfici dell'architettura tra bilanci e prospettive = Atti del convegno di studi internazionale* (Bressanone, 3-6 luglio 2018). Venezia, 498-506.



# **Venezia e Il ponte dei bambini**

## Interventi di cura conservativa nei dipinti murali contemporanei di Štěpán Zavřel della piazza di Sarmede

Francesca Cappelli

Studio Chiave di Volta, Treviso, Italia

**Abstract** This paper presents the conservation project of Štěpán Zavřel's murals *Venice* and *The Children's Bridge* in Sarmede, emphasizing the role of preventive conservation in safeguarding contemporary mural heritage. Diagnostic investigations revealed the use of polymer-based binders and the critical impact of environmental factors, accelerating degradation. The study highlights the importance of preventive conservation and multidisciplinary collaboration as sustainable tools for preserving cultural assets and fostering local cultural development.

**Keywords** Mural conservation. Preventive conservation. Cultural heritage. Diagnostic analysis. Sustainable preservation.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Risultati delle analisi diagnostiche. – 3 Conclusioni.

### **1 Introduzione**

Favorire in generale lo sviluppo di attività culturali, sociali, turistiche, nonché incentivare la partecipazione attiva dei cittadini nei processi di sviluppo urbano e nella creazione di reti di collaborazione tra istituzioni, imprese, associazioni, università, fondazioni, è fondamentale per creare una rete di luoghi di cultura interconnessi con affinità, ma anche diversità che rendano il proprio territorio competitivo sia culturalmente che economicamente. Il progetto di



conservazione dei dipinti murali contemporanei dell'artista Štěpán Zavřel *Venezia e Il ponte dei bambini* ubicati nella piazza di Sarmede (TV), ne è una testimonianza.

L'artista Štěpán Zavřel, nato a Praga nel 1932, abbandona la sua patria nel 1952 a causa di motivi politici e arriva a Rugolo di Sarmede nel 1968, fondando nella sua casa la residenza per artisti internazionali.

Nel 1973 fonda a Zurigo la casa editrice di libri per l'infanzia la Bohem Press con Otakar Bozejovsky von Rawennhoff e nel 1983 fonda la Mostra Internazionale d'Illustrazione per l'infanzia di Sarmede, fondamentale punto di riferimento per gli artisti di tutto il mondo, ancora oggi prestigioso appuntamento che rende indelebile il suo ricordo e inestimabile lavoro artistico. L'artista muore nel 1999, consegnando la sua arte e multidisciplinarietà a tutti 'noi', eredi di questo patrimonio da conservare, valorizzare, divulgare, condividere.

I due dipinti murali, sono stati eseguiti da Zavřel tra il 1997 e il 1998, si trovano nella piazza di Sarmede e sono *Venezia*, luogo di incontro tra Oriente e Occidente e *Il ponte dei bambini* tratto da un libro illustrato dello stesso artista a rappresentare l'unione e il dialogo tra le comunità.

I due dipinti murali sono stati realizzati sulle pareti esterne di alcuni palazzi privati situati nella piazza principale del paese di Sarmede ed evidenziavano uno stato conservativo molto compromesso.

Grazie ad una progettazione multidisciplinare, è stata redatta una ricerca documentale storico-artistica e fotografica, seguita da una scientifica di diagnostica preliminare per affrontare in modo puntuale il progetto di conservazione e manutenzione delle due opere. Durante le ricerche e le fasi di cantiere sono emerse suggestive notizie inedite riguardanti la tecnica esecutiva dell'artista.

L'analisi sullo stato di conservazione dei due dipinti murali è iniziata con una lettura macroscopica d'insieme delle opere e lo studio dell'ambiente in cui esse sono inserite.

Queste prime indagini sono servite per dare una valutazione sulla collocazione dei dipinti rispetto alla struttura architettonica in cui sono inseriti, sulla qualità e sullo stato di conservazione delle murature, in modo da rilevare possibili fattori concausa di degrado dei dipinti murali (eventuali infiltrazioni di umidità dal tetto, fenomeni di risalita capillare dalle fondamenta, fratture della modanatura portante o escursioni termiche rilevanti in relazione alla posizione più o meno assoluta della parete). Spesso, infatti, nel caso di interventi conservativi eseguiti su dipinti murali è necessario confrontarsi con il problema del risanamento di porzioni soggette a fenomeni di ammaloramento legati, direttamente o indirettamente, ai numerosi agenti di degrado veicolati dall'acqua.

Come già accennato, l'indagine macroscopica avvenuta durante l'*excursus in situ*, fondamentale per capire lo stato di fatto dei

manufatti, aveva evidenziato un cattivo stato di conservazione dei dipinti murali. Il medesimo contesto ambientale in cui si trovano i due murales aveva provocato il manifestarsi di comuni forme di degrado, quali depositi superficiali, efflorescenze, abrasioni, perdita di pellicola pittorica, micro-fessurazioni. La presenza di un torrente che scorre tra due edifici ha provocato fenomeni di umidità che hanno comportato nei due dipinti *Venezia* e *Il ponte dei bambini* un prematuro manifestarsi del degrado rispetto agli altri più lontani.

L'esatta tecnica di esecuzione dei dipinti murali non era inizialmente nota, poiché non documentata dall'artista, che ha comunque lasciato alcune importanti indicazioni. Osservazioni morfologiche effettuate in fase di progettazione degli interventi hanno rilevato una diffusa presenza di aree ritoccate, dall'aspetto opaco e piatto senza segni di pennellata. Inoltre erano evidenti fenomeni localizzati di sollevamento, con distacco della pellicola, che lasciava completamente scoperto il supporto. Questi sintomi e l'aspetto del film pittorico hanno fatto ipotizzare il ricorso ad una tecnica a simulazione dell'affresco, con ritocchi a secco utilizzando probabilmente leganti polimerici. La scelta di un legante diverso rispetto a quelli usati nella tecnica a buon fresco, viene raccontata dallo stesso artista e dalle testimonianze di amici, collaboratori che spesso lo aiutavano nella realizzazione delle opere, rispetto agli altri leganti tradizionalmente usati nei ritocchi cromatici. A differenza dei leganti lipidici, quelli polimerici sono meno sensibili agli agenti atmosferici ed hanno proprietà molto coprenti, che permettono di nascondere gli eventuali errori o ripensamenti.

L'artista, grazie alla vastissima gamma di tonalità che il mercato dei colori con leganti polimerici offre, ha potuto utilizzare cromie che il tradizionale legante a calce non può offrire e quindi giocare moltissimo sulle sfumature dei vari elementi della decorazione. Infine, il rapido essiccamento e quindi la velocità esecutiva della tecnica a secco, ha permesso a Zavřel di compiere il dipinto in pochissimo tempo, circa un paio di settimane, senza preoccuparsi di rispettare i tempi severi della tecnica a fresco.

Sotto il profilo strettamente metodologico è apparso in questo caso più che mai necessario richiamare l'attenzione sulla necessità di condurre in modo particolarmente attento e approfondito la fase preliminare delle analisi diagnostiche sui manufatti, determinando non solo la provenienza e la quantità di acqua presente nelle strutture murarie, ma anche la natura degli agenti organici ed inorganici disciolti e trasportati, al fine di progettare un intervento efficacemente orientato alla eliminazione reale delle cause, piuttosto che dei soli sintomi.

Le lacune presenti avevano lasciato completamente scoperto l'intonaco sottostante. I leganti polimerici sono interessati da processi di foto-ossidazione a causa dell'esposizione diretta ai

raggi solari e agli agenti atmosferici, che portano a fenomeni di reticolazione e conseguente perdita di solubilità, aumento di peso molecolare e rendendo complessivamente i polimeri molto più rigidi, con formazione di fessurazioni e perdita di materiale.

Scopo dell'artista era quello di conferire una buona conservabilità alle opere attraverso l'uso di materiali sintetici; paradossalmente invece, il manifestarsi del degrado è risultato essere molto più veloce rispetto a opere come *La Meridiana* eseguita nello stesso anno (1997), ma interamente a *buon fresco*. La diversa tecnica d'esecuzione è visibile anche attraverso l'osservazione diretta come in *Venezia* [fig. 1] e in parte *Il ponte dei bambini* [fig. 2] siano stati eseguiti con tecnica mista; mentre *La meridiana* e *Il teatro dei burattini di Mangiafuoco*, quest'ultimo dell'illustratrice Linda Wolfsgruber, con una tecnica più vicina all'affresco.



Figura 1 Štěpán Zavřel, *Venezia*. 1997. Dipinto murale. Piazza di Sarmede. © Autrice



Figura 2 Štěpán Zavřel, *Il ponte dei bambini*. 1997. Dipinto murale. Piazza di Sarmede. © Autrice

Alcune osservazioni sulla preparazione degli strati sottostanti, quali l'arriccio e il rinzafo, nonché sulla divisione in giornate per la stesura dell'intonaco sono d'obbligo per inquadrare meglio le cause del degrado che interessano i due murales oggetto dell'intervento conservativo. L'esecuzione dei dipinti è avvenuta su una parete già completata. Secondo le testimonianze oculari dei presenti, Štěpán Zavřel ha quindi preventivamente smantellato gli strati superficiali della muratura per arrivare alla rimozione totale dell'intonaco cementizio. Tuttavia, è possibile che siano rimasti dei residui di materiale, che potrebbero aver causato alcuni dei numerosi fenomeni di degrado presenti sullo strato di finitura.

Il cemento, costituisce un elemento dannoso per l'opera d'arte poiché le sue caratteristiche chimiche diverse da quelle degli altri materiali, non garantiscono lo spostamento dell'acqua all'interno del manufatto mentre le caratteristiche fisiche determinano una minor porosità. Molto spesso il cemento contiene additivi che hanno lo scopo di rallentare i processi di presa e indurimento, tra i quali il gesso, ovvero il solfato di calcio biidrato, un sale parzialmente solubile che può migrare dalla fase cementizia fino alla superficie, veicolato dall'acqua. Una volta evaporata quest'ultima, il gesso cristallizza nei pori dell'intonaco aumentando di volume e provocando stress meccanici che si manifestano anche sulla pellicola pittorica con la sua conseguente rottura.

Si pensa che la realizzazione degli strati preparatori dei due dipinti sia stata eseguita secondo la metodologia tradizionale: per il rinzafo è stato utilizzato un legante di tipo idraulico e un inerte a granulometria media costituito da grani grossolani con uno spessore che può variare tra i 4-5 mm; per l'arriccio, invece, è stata impiegata calce aerea con inerti a granulometria più fine per accogliere l'ultimo strato superficiale finissimo della finitura, per la cui realizzazione è stato ipotizzato l'impiego di una malta a base di gesso.

## **2 Risultati delle analisi diagnostiche**

Come detto in precedenza le cause delle diverse forme di degrado presenti sono da imputare sia alla scelta della tecnica esecutiva, quindi nei materiali costitutivi delle opere, sia al contesto in cui esse sono inserite e quindi a tutti gli agenti esterni dell'ambiente circostante.

L'azione sinergica di questi due fattori è stata fatale per il dipinto *Venezia* e la presenza d'acqua ha comportato l'azione aggressiva dei sali disciolti in essa che, con i vari passaggi di stato avvenuti con il variare delle stagioni, ha causato numerosi stress meccanici; tutto questo può essere stato enfatizzato dalla presenza di una pellicola

impermeabile, identificabile con il legante polimerico utilizzato nel ritocco, che ha impedito il naturale movimento dell'acqua.

L'indagine sui dipinti murali in oggetto ha mirato all'ottenimento di dettagliate informazioni sui materiali costituenti l'opera e sul loro stato di conservazione.

In particolare, sono stati caratterizzati:

- gli impasti costituenti gli intonaci;
- gli strati pittorici;
- le cause di degrado.

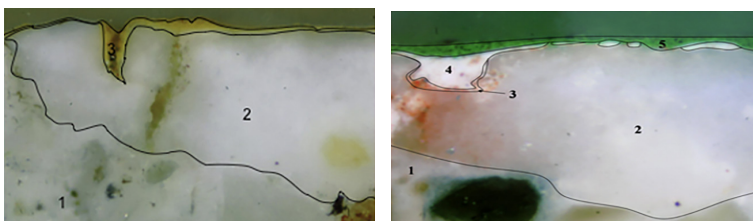
La documentazione preliminare dello *status ante quem* ha confermato la sopra citata descrizione delle due opere e ha permesso di proporre delle specifiche indagini diagnostiche preliminari e riportare lo stato di conservazione attraverso la mappatura grafica del degrado.

Non è da escludere che il degrado della pellicola pittorica, osservabile anche macroscopicamente, sia dovuto alla scarsa permeabilità dello strato, alla perdita di coesione ed adesione del film pittorico non imputabile alla presenza di sali solubili, che sono risultati assenti dalle indagini in cromatografia ionica eseguite su diversi campioni di pellicola pittorica e supporto.

Allo scopo di verificare la tecnica esecutiva utilizzata (e di conseguenza la sequenza stratigrafica), caratterizzare i materiali costitutivi ed accertare la presenza di specie saline solubili, sono stati prelevati alcuni campioni [figg. 3-4] e sono state eseguite alcune analisi chimico-stratigrafiche e mineralogico-petrografiche.

Per le indagini diagnostiche sui dipinti *Venezia e Il ponte dei bambini* le metodologie analitiche adottate sono state:

- microscopio ottico in luce riflessa su preparato in cross-section;
- analisi spettrofotometrica all'infrarosso in trasformata di Fourier (FT/IR) per la caratterizzazione di leganti e dei prodotti di degrado;
- microscopia elettronica SEM con analisi elementale EDX per la caratterizzazione dei pigmenti, delle cariche e dei prodotti del degrado.



**Figura 3** Cross-section del campione CAES 1 prelevato dal dipinto *Venezia*. © Autrice  
1. Intonaco di supporto; 2. Lisciatura di calce; 3. Residui di film pittorico rosso, a base di ocre rossa;  
4. Pennellata bianca di Litopon; 5. Stesura pittorica verde, con particelle ossido di cromo.

**Figura 4** Cross-section del campione CAES 2 prelevato dal dipinto *Il ponte dei bambini*. © Autrice  
1. Intonaco di supporto; 2. Lisciatura di calce, fessurata, con attacco algale; 3. Film pittorico giallo, eseguito a secco, legante Calce, a base di ocre gialla

L'osservazione in sezione lucida corredata da EDS e FT/IR del campione ha evidenziato la presenza di cinque strati in *Venezia* CAES 1:

1. intonaco di supporto;
2. lisciatura di calce avente spessore compreso tra i 150  $\mu\text{m}$  e i 370  $\mu\text{m}$ ;
3. residui di un film pittorico rosso, a base di particelle di ocre rossa, come riportato dalle analisi con EDX dalle quali si evidenzia la presenza di calcio, ferro, silicio e alluminio;
4. pennellata bianca realizzata con litopone, data la presenza di calcio, bario, zinco, zolfo. Lo strato risulta avere uno spessore compreso tra i 10  $\mu\text{m}$  e i 70  $\mu\text{m}$ ;
5. stesura pittorica a base di verde di cromo con inclusi di ocre rossa. Le analisi con EDS hanno infatti rilevato presenza di calcio, cromo e ferro. Lo spessore risulta essere tra i 10  $\mu\text{m}$  e i 40  $\mu\text{m}$ .

Dai dati ottenuti è stato possibile concludere che il carbonato di calcio è il componente della lisciatura bianca e il legante degli strati pittorici. La barite è invece presente nello strato pittorico. Le sostanze organiche sono da attribuire al polimero utilizzato come legante pittorico.

L'osservazione in sezione lucida corredata da EDS e FT/IR del campione ha evidenziato la presenza di tre strati nel *Il ponte dei bambini* CAES 2:

1. intonaco di supporto, di colore chiaro;
2. lisciatura di calce a tratti fessurata ed interessata da attacco algale. Spessore variabile tra i 250 e i 400  $\mu\text{m}$ ;
3. film pittorico giallo, eseguito a secco, con legante calce, costituito esclusivamente da finissime particelle di ocre gialla. Le analisi all'EDS hanno fatto registrare la presenza

di calcio, ferro, silicio e alluminio. Lo spessore si aggira tra i 5 e i 40  $\mu\text{m}$ .

Le analisi cromatografiche hanno escluso in entrambi i campioni la presenza di sali solubili. In considerazione della successione stratigrafica e dell'esiguo spessore dei singoli strati, contrariamente a quanto inizialmente supposto sembra si possa escludere una tecnica esecutiva a buon fresco.

### **3 Conclusioni**

In considerazione della successione stratigrafica e dell'esiguo spessore dei singoli strati, contrariamente a quanto inizialmente supposto sembra si possa escludere una tecnica esecutiva a buon fresco nei dipinti oggetto di studio.

Le sostanze organiche presenti nel film pittorico non sono state identificate, ma sono da attribuire ad un polimero di sintesi. Non è da escludere che il degrado della pellicola pittorica osservabile anche macroscopicamente sia dovuto all'azione meccanica di tale prodotto, non traspirante; la perdita di coesione osservata non è imputabile alla presenza di sali solubili, assenti nei due campioni analizzati dei due dipinti.

In virtù delle esperienze professionali e dell'esigenza di tutelare e valorizzare il patrimonio dei beni culturali esistenti, è nata l'idea di un progetto di certificazione nell'ambito della manutenzione e del monitoraggio per dare concretezza e visibilità a ciò che oggi rimane inespesso.

La manutenzione e il monitoraggio certificati, eseguiti sistematicamente, portano a vantaggi sia di carattere economico sia di carattere etico (minimo intervento, non invasività) affrontando la problematica della sostenibilità nella conservazione e permettendo, attraverso la programmazione degli interventi, la razionalizzazione degli investimenti e la sinergia tra le professionalità coinvolte, determinando una spinta verso lo sviluppo culturale innovativo.

È importante mettere in luce due aspetti di grande rilevanza legati alle attività di manutenzione peculiari per il settore dei beni culturali.

In primo luogo, la definizione di conservazione riportata nell'art. 29 del Codice dei beni culturali e del paesaggio mette in evidenza le potenzialità legate alla programmazione sinergica delle attività di prevenzione e delle attività manutentive propriamente dette, favorendo l'evoluzione culturale e processuale da una prassi di tipo interventista alla diffusione di strategie di tipo preventivo, nell'ottica di aumentare la sostenibilità della gestione del patrimonio costruito.

In secondo luogo, si riconoscono le grandi potenzialità che lo strumento del Piano di manutenzione, monitoraggio e gestione



potrebbe assumere in relazione alle caratteristiche specifiche degli interventi sui beni culturali, che comportano sempre lo sviluppo di una consistente attività conoscitiva.

Se concepito in chiave evolutiva ed opportunamente integrato nei contenuti, il Piano locale di rigenerazione territoriale potrebbe infatti rivelarsi uno strumento di grande utilità, oltre che per il perseguimento delle attività di conservazione, anche per la raccolta di informazioni, la registrazione delle attività ispettive e manutentive progressivamente attuate e il monitoraggio delle condizioni di stato del bene, digitalizzando le azioni e sviluppando ricerca e innovazione. Dal punto di vista tecnico scientifico, potrebbe inoltre portare innovazione e ricerca attraverso l'uso di materiali innovativi sostenibili.

Inoltre, azioni di formazione, ricerca, sviluppo, cura e prevenzione possono aiutare a tutelare il patrimonio del territorio e della collettività, rigenerando e rilanciando il bene comune.



# Aspetti giuridici legati al muralismo nell'arte pubblica

Federica Gattilo

Università degli Studi di Milano, Italia

**Abstract** The paper addresses the legal aspects of muralism as a form of public art, examining the interplay between creativity, cultural identity, and law. It analyses copyright protection, ownership conflicts between artists and property holders, and the impact of urbanistic and landscape regulations. Attention is given to contractual practices, conservation issues, and the recognition of murals as cultural heritage, emphasizing the role of legal tools and community participation in ensuring preservation and sustainable development.

**Keywords** Muralism. Public art. Copyright law. Cultural heritage. Urban regulation.

**Sommario** 1 Introduzione: il muralismo come fenomeno artistico, sociale e giuridico. – 2 Il murales come opera d'arte: aspetti giuridici e diritto d'autore. – 2.1 Il diritto d'autore. – 2.2 Accordi e contratti. – 3 Il murales come intervento su bene immobile e nello spazio pubblico: permessi e autorizzazioni. – 3.1 Autorizzazione del proprietario dell'immobile. – 3.2 Autorizzazione della Soprintendenza ai Beni Culturali. – 3.3 Vincoli Urbanistici e Paesaggistici. – 4 La conservazione del murales come bene culturale: conservazione, manutenzione e restauro. – 5 Considerazioni finali.

## 1 Introduzione: il muralismo come fenomeno artistico, sociale e giuridico

I murales, manifestazioni autentiche della creatività urbana quali dipinti su soffitto, parete o altra superficie muraria di pertinenza di un immobile,<sup>1</sup> sono fenomeni espressivi tradizionalmente caratterizzati da grande spettacolarità, dimensioni fuori dall'ordinario e profonda evocatività; sono inoltre fortemente *site-specific*, in quanto intimamente legati alle tipicità della superficie che occupano e del luogo in cui sorgono (Benatti 2017, 790). La strada diviene così spazio di creazione e, al contempo, elemento da cui origina il significato dell'opera,<sup>2</sup> tramutandosi essa stessa in patrimonio culturale, capace di stimolare dibattiti e generare un senso di appartenenza alla comunità.

Attraverso le opere murarie, lo spazio pubblico intende dunque proporsi come luogo di intersezione tra arte, identità culturale e partecipazione sociale. I murales che nascono in piccoli comuni e borghi storici non sono, invero, solo una forma di espressione artistica, ma divengono anche strumenti essenziali per la preservazione e la celebrazione del patrimonio culturale e delle tradizioni degli abitanti del luogo, nonché il rafforzamento dell'identità del borgo stesso. A Cibiana di Cadore, così come nei Paesi Dipinti di Dozza, Arcumeggia e Sarmede, i murales hanno trasformato gli spazi pubblici in una tela viva, raccontando storie locali e celebrandone la bellezza naturale e culturale.<sup>3</sup> Tale patrimonio costituisce veicolo potente per tramandare la tradizione, la storia e la memoria del luogo: ogni immagine è infatti

---

1 Si veda Mari 2009, 520 ss., che distingue i murales dai 'graffiti' (dal latino *graphium*, indicante i disegni o le iscrizioni su pietra, metallo, intonaco e simili materiali), quali forma espressiva del movimento del *Graffiti Writing*, caratterizzato da scritte sui muri consistenti specialmente nella firma del proprio autore (*tag*); nonché differenziandoli dalla *street art*, evoluzione del graffitismo dotata di una maggiore componente iconografica, con proprie immagini evocative e propri messaggi. Rispetto ai murales, queste due forme di espressione artistica sono spesso avvertite come atti vandalici o illegali, in quanto realizzazioni non autorizzate in spazi pubblici e su immobili di proprietà, pubblica o privata che sia.

2 Riggle (2010, 245) sostiene che «Un'opera è street art se e solo se l'uso materiale della strada è impiegato nel suo significato». Non basta collocare un'opera d'arte in uno spazio urbano per definirla tale, ma è necessario che la strada, intesa come elemento fisico e simbolico, oltreché un elemento attivo e coesistente dell'opera, diventi parte integrante del messaggio e del valore estetico dell'opera stessa.

3 Il Workshop *Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale* tenutosi a Cibiana di Cadore il 23 e 24 settembre 2024 è stata preziosa occasione di confronto tra tecnici, amministratori e rappresentanti dei Paesi Dipinti italiani, volta non solo a definire tecniche utili per salvaguardare l'inestimabile patrimonio artistico ospitato nei borghi di Cibiana, Arcumeggia, Dozza e Sarmede, ma anche a individuare una strategia condivisa per la rinascita delle comunità di ciascun borgo e la promozione dei relativi murales. Per una panoramica sui murales nelle città italiane, si rimanda ad Arnaldi 2017.

narrazione visiva che intreccia il passato e il presente del territorio, e che parlerà di sé anche alle generazioni future. In questo senso, i murales, depositari di una memoria che si evolve con il tessuto sociale, potrebbero rappresentare, pur nella propria consistenza tangibile, anche beni immateriali idonei a definire sul piano culturale e identitario l'anima delle comunità locali.<sup>4</sup>

In questo contesto, è bene affrontare gli interrogativi e le sfide sollevate dal fenomeno del muralismo anche sotto il profilo giuridico, avendo fin da ora cura di distinguere i murales, generalmente commissionati e promossi da enti locali o organizzazioni culturali, dai fenomeni affini di *street art* e graffitismo, espressioni artistiche libere e non autorizzate,<sup>5</sup> talvolta financo riconducibili a specifiche fattispecie di reato.<sup>6</sup> La presenza di murales nelle aree urbane e nei borghi storici stimola, non meno di altre dirompenti correnti artistiche contemporanee,<sup>7</sup> la nascita di una serie di riflessioni giuridiche, e richiede nello specifico, come si vedrà, un bilanciamento tra libertà di espressione e normativa, specialmente urbanistica e paesaggistica: tutela e valorizzazione di questi spazi sono difatti soventemente oggetto di discussione, in ragione delle diverse implicazioni legali e delle pratiche di regolamentazione che possono influenzare sia la creazione che la conservazione e il restauro delle opere murali. Oltre alle disposizioni più propriamente pubblicistiche, rispondenti

---

**4** In tema, Ascarelli (1960, 294), il quale definisce la creazione intellettuale come un bene che non può essere localizzato nello spazio, sebbene l'atto della sua creazione possa esserlo. Essa è infatti immisurabile e inesauribile, poiché è fruibile contemporaneamente da un numero indefinito di soggetti senza essere 'posseduta' nel senso tradizionale del termine.

**5** Come evidenzia Mombelli 2023, 61 ss.

**6** Come si legge in dottrina, l'artista rimane comunque autore anche nel caso di creazione illecita o in flagranza di reato. Ciò non esime tuttavia l'artista dalla responsabilità del gesto illecito, in quanto, come vedremo *infra*, dal punto di vista giuridico, nell'ambito del bilanciamento tra i vari interessi in gioco, quello alla proprietà (privata o pubblica che sia) prevale sul diritto dell'artista di fare arte (Donati 2022). L'esecuzione di opere artistiche non autorizzate su beni altrui può rientrare, infatti, nelle fattispecie di reato previste dal codice penale, in particolare quelle di danneggiamento (art. 635 c.p.) e di deturpamento e imbrattamento di cose altrui (art. 639 c.p.). Da tenersi in considerazione, inoltre, l'ulteriore previsione dell'art. 518 *duodecies*, co. 1 e 2, introdotto con l. 9 marzo 2022, n. 22 dalla riforma che ha recentemente trasposto alcune fattispecie dal Codice dei beni culturali a quello penale, e volto a disciplinare la distruzione, la dispersione, il deterioramento e l'imbrattamento di beni culturali e paesaggistici; disposizione che rileva laddove l'opera di *street art* sia stata vincolata e dichiarata bene di interesse culturale (Mombelli 2023, 62).

**7** Come osserva Donati (2012<sup>o</sup>, 392), ma anche in suoi altri numerosi scritti, «L'affermazione di questa molteplicità di mezzi espressivi coinvolge anche il diritto e il suo necessario adeguamento alle novità: la contemporaneità sfida le tradizionali categorie che il diritto ha utilizzato per secoli - dell'artista-soggetto e dell'opera-oggetto - di fronte alle multiformi ed eterogenee espressioni dell'artista contemporaneo» (si vedano, a tal proposito, anche Donati 2023; 2015, 987; 2012b; Berruti 2011, 75 e Baumann 2006, 49 ss.).

alla necessità di guidare la pratica artistica delle opere murarie e limitarne a certe condizioni la portata, vi sono anche regole di diritto privato, che si estrinsecano invece nei diritti patrimoniali e morali dell'artista e nella loro compatibilità con quelli della proprietà del muro.

## 2 Il murales come opera d'arte: aspetti giuridici e diritto d'autore

Da punto di vista giuridico, il murale anzitutto, se dotato della necessaria creatività e originalità, è considerato un'opera dell'ingegno di carattere creativo e, come tale, è protetto dalla legge sul diritto d'autore (Legge 633/1941, *infra* LDA), «qualunque ne sia il modo o la forma di espressione».<sup>8</sup> Appartenente alla categoria dell'arte figurativa in unico esemplare, il murale si caratterizza per una forte interconnessione tra forma espressiva e contenuto ideologico: nel caso del murales, l'opera dell'ingegno comprende anche il luogo della sua realizzazione, giacché il supporto fisico diviene parte integrante dell'opera, assumendo altresì valore costitutivo. Opera e contesto si fondono così in un tutto armonico che si veste di significato e carattere espressivo in virtù delle immagini, ma anche del tessuto pubblico che le ospita e circonda.

Proprio questo inscindibile legame tra espressione e contesto di estrinsecazione, la sua *'site-specificità'*, viene a costituire un aspetto cruciale che carica di senso e contraddistingue ancor più profondamente il murale rispetto alle altre opere d'arte figurativa, rappresentando del pari l'elemento all'origine delle molteplici problematiche giuridiche che sorgono laddove si confrontino i diritti dell'autore con i diritti del proprietario dell'immobile su cui è realizzato il dipinto e, ancora, gli interessi pubblici coinvolti.

### 2.1 Il diritto d'autore

La legge italiana sul diritto d'autore conferisce all'artista, nel momento in cui l'opera, come detto, soddisfi i requisiti di creatività, originalità e concreta espressione, quale risultato del lavoro personale

---

<sup>8</sup> L'art. 1 della nostra legge sul diritto d'autore specifica che «Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione». L'articolo seguente prosegue precisando, poi, che sono comprese nella protezione «le opere della scultura, della pittura, dell'arte del disegno, della incisione e delle arti figurative similari, compresa la scenografia». Sul concetto di 'creatività' si rinvia inoltre a Musso 2008, 21 ss.

del proprio autore, una serie di diritti distinti, attinenti sia alla sfera morale che patrimoniale.<sup>9</sup> In particolare, i diritti morali, incedibili e irrinunciabili, garantiscono all'artista il riconoscimento della paternità dell'opera e la tutela della sua integrità (art. 20 LDA); di tal che l'autore possa opporsi a ogni modifica, alterazione o atto a danno dell'opera, che sia di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione. Ciò, risulta particolarmente rilevante nel contesto dei murali che, in quanto tali, sorgono molto spesso all'aperto e sono quindi particolarmente esposti a vandalismi, deterioramenti o interventi non autorizzati. Parallelamente, i diritti di utilizzazione economica, un fascio di diritti di natura patrimoniale, disponibili e limitati nel tempo, riconosciuti all'artista in via esclusiva, consentono allo stesso di trarre dal murale ogni possibile utilità economica come, ad esempio, il diritto di riprodurre o rappresentare l'opera (art. 12 e ss. LDA).

Diversa considerazione per la verifica del titolo di proprietà dell'opera: nonostante la sussistenza di tali riconoscimenti, morali e patrimoniali, in capo all'artista, l'opera muraria, una volta realizzata, diviene *ope legis*, a titolo originario e per effetto del c.d. diritto di accessione (ex art. 934 ss. Codice civile, *infra* c.c.), di proprietà del proprietario del muro - del supporto - sul quale si viene a trovare. Ciò, sulla base del principio civilistico, di origine romanistica, in virtù del quale la proprietà dell'immobile, qualificato come bene 'principale', attrae a sé anche quella del bene accessorio, ossia il bene mobile 'murale', indipendentemente dalla volontà dell'autore (si veda Paradiso 1994, 22 ss.).<sup>10</sup> L'artista conserva, dunque, i diritti d'autore legati alla propria creazione, mentre la proprietà fisica dell'opera rimane in capo al titolare dell'immobile ove la stessa è stata realizzata; titolare che, a seconda del caso, può essere un privato, un ente pubblico o un condominio e che avrà diritto, in quanto tale, di disporre a suo piacimento del supporto, nonché dell'opera ivi incorporata.

Questa peculiare separazione può dar luogo, di tutta evidenza, a conflitti giuridici o, quantomeno, a tensioni legate alle modalità di utilizzo, godimento e sfruttamento dell'opera, come ad esempio l'interesse del proprietario del muro di rimuovere il dipinto o di distruggerlo, e il diritto dell'autore di opporsi a tali operazioni. A tal

---

**9** Per giurisprudenza costante, l'apporto creativo richiesto per la tutelabilità delle opere dell'ingegno è minimo, cf., *ex multis*, Cass. Civ., 28 novembre 2011, n. 25173; Cass. Civ., 13 marzo 2024, n. 5089. Per la tutela autoriale non occorre dunque alcuno specifico livello estetico, essendo sufficiente che l'opera rappresenti una «particolare espressione del lavoro intellettuale» dell'artista (art. 2576 c.c. e 6 LA). Per approfondimenti in tema, nonché riferitamente ai diritti morali e patrimoniali dell'autore, si veda, per tutti, Ubertazzi 2019.

**10** Specificatamente in tema di *street art*, si rimanda a Graziosi (2016). Tale conclusione sembra supportata anche da un confronto con diversi ordinamenti, come, ad esempio, il riferimento della dottrina tedesca al § 946 del BGB e di quella francese all'art. 552 del *Code Civil*, entrambi relativi a fattispecie simili alla nostra 'accessione' (Iorio 2024).

proposito, giova sin d'ora specificare che, salvo diversa disposizione contrattuale, in questo specifico ambito, i diritti del proprietario sull'opera generalmente prevalgono su quelli dell'autore, per quanto debbano essere eventualmente bilanciati con il diritto morale di quest'ultimo.<sup>11</sup>

In particolare, come detto, il diritto all'integrità tutela l'autore contro modifiche al murale che possano distorcerne o alterarne profondamente la natura, inficiando onore e reputazione dell'artista. Tuttavia, tale disposizione non è in grado di impedire la totale distruzione dell'opera, considerata quindi come fattispecie diversa dalla modifica. Di conseguenza, se il proprietario dell'immobile decidesse di abbattere o ristrutturare l'edificio, distruggendo il murale, potrebbe in linea di principio farlo. Quanto invece al distacco e rimozione dell'opera al fine di ricollocarla altrove, in ragione del carattere *site-specific* del murale, tale pratica potrebbe collidere con il messaggio che l'artista intendeva veicolare e, solo in questa misura, risultare in una violazione del diritto all'integrità dell'opera.<sup>12</sup> Inoltre, la musealizzazione della stessa senza il consenso dell'autore potrebbe configurare una lesione del diritto esclusivo di

---

**11** A esclusione di un'isolata e risalente pronuncia (Trib. Firenze, 13 luglio 1910, con nota di Musatti, 1910, 1709), il principio della liceità di distruzione dell'opera d'arte figurativa da parte del proprietario è stato più volte ribadito dalla giurisprudenza nostrana: già nel 1939 il Tribunale di Roma non impediva all'acquirente di distruggere un'opera, nonostante l'opposta *voluntas* dell'artista che l'aveva realizzata. Se l'artista avesse voluto impedire la demolizione della propria creazione, avrebbe dovuto vincolare l'acquirente con una specifica clausola (si veda Trib. Roma, 7 luglio 1939, con nota di Ferrara, 1940, 68 ss.). Allo stesso modo, App. Bologna, 13 marzo 1997, secondo cui negare al proprietario il diritto di eliminare l'opera o imputargli la responsabilità per la sua perdita equivarrebbe a un'ingerenza ingiustificata nel suo diritto di proprietà, non prevista dalla legge. Nello stesso senso, anche la più risalente Cass. civ., 31 luglio 1951, n. 2273. Simile orientamento trovava altresì riscontro nella dottrina dell'epoca: Piola-Caselli 1943, 334. Tuttavia, come si osserva in Donati 2012c, un siffatto orientamento, favorevole alle 'ragioni della proprietà', trovava le sue fondamenta anche in un testo normativo piuttosto stringente, che riduceva ai soli danneggiamenti l'ipotesi di tutela; con la modifica del 1979, però, l'art. 20 LDA è stato cambiato nel senso di ricomprendere la tutela dell'integrità dell'opera anche nell'ipotesi di «ogni atto a danno» della stessa. Il caso delle opere murarie è però peculiarissimo, essendo per natura effimere e, in questo senso, destinate a perdersi con il passare del tempo. La prospettiva circa la natura effimera dell'opera muraria, intesa quasi come una rinuncia da parte dell'artista alle prerogative del diritto d'autore, è poi confermata, nell'ambito della *street art*, dal Trib. Milano, 15 gennaio 2019.

**12** Sul tema dello spostamento delle opere d'arte e della possibile lesione del diritto morale dell'autore, la giurisprudenza ha evidenziato come il trasferimento di un'opera possa alterarne la percezione e, dunque, incidere sulla sua integrità (Trib. Bologna, 13 ottobre 2014). In particolare, si è sottolineato che, nel caso della *street art*, l'opportunità di tale valutazione dipende dal rilievo che la collocazione originaria riveste rispetto al significato dell'opera. La giurisprudenza tedesca, ad esempio, ha adottato un criterio casistico, ritenendo lesivo del diritto morale il trasferimento di un'opera solo laddove questa tragga la sua espressività dal contesto specifico in cui è inserita. In questo senso, Benatti 2021a, 110; Mimler 2019, 201.



utilizzazione economica dell'opera, riconosciuto all'artista ai sensi dell'art. 12 LDA. È stato tuttavia messo in dubbio il fatto che l'artista, autore di un intervento illecito su proprietà altrui, conservi il diritto di utilizzazione economica dell'opera,<sup>13</sup> essendosi sostenuto che, 'abbandonandola', egli rinunci implicitamente a tali prerogative; allo stesso modo, non gli sarebbe consentito modificarla o distruggerla, essendo ormai l'opera incorporata nella proprietà altrui.

Esempi concreti, come il caso dell'artista Blu, che distrusse nel 2016 i propri murali in segno di protesta in seguito allo spostamento, senza consenso, di alcune sue opere nell'ambito di una mostra, testimoniano come queste tensioni tra artisti e terzi possano talvolta sfociare in azioni drastiche.<sup>14</sup> E ciò è ancor più rilevante alla luce di un assetto giuridico che si è visto non tutelare compiutamente l'opera dalla minaccia del disfacimento, ma che d'altra parte non lascia gli artisti del tutto privi di strumenti difensivi, riservando agli stessi una serie di diritti esclusivi, tra cui, oltre alla tutela dell'integrità, quello di riproduzione ed esposizione al pubblico del risultato del proprio lavoro. Sotto tale ultimo rilevante aspetto, il ricorso, da parte dell'artista Blu, agli strumenti giuridici - in particolare, sulla scorta di quanto visto, alla contestazione della violazione del proprio diritto esclusivo di utilizzazione economica dell'opera e del diritto morale all'integrità della stessa - avrebbe potuto costituire una mossa risolutiva e determinante. Nondimeno, il panorama artistico continua a essere permeato da una profonda diffidenza nei confronti dell'apparato normativo, percepito come eccessivamente rigido e scarsamente adattabile alle peculiari esigenze del mondo dell'arte.<sup>15</sup>

---

**13** Cf. Benatti 2017, 807, anche se, deve specificarsi, trattasi di una questione in realtà piuttosto controversa in dottrina.

**14** Da evidenziare che, in questo caso, l'artista ha agito in modo illecito in due direzioni: innanzitutto, ha realizzato opere di *street art* senza l'autorizzazione del proprietario del muro e, successivamente, ha distrutto quelle stesse opere una volta diventate di proprietà del proprietario del bene materiale. Per la vicenda in dettaglio, si rimanda a <http://corrieredibologna.corriere.it/bologna/notizie/cultura/2015/26-dicembre-2015/blu-ericailcanepiano-grande-mostra-graffiti-salvati-2302373938752.shtml>; nonché al seguente articolo, ove si riporta il punto di vista anche dell'organizzatore della mostra e gli scopi conservativi dell'intervento: <https://lespresso.it/c/attualita/2016/3/14/blu-cancella-i-murali-per-protesta-lorganizzatore-della-mostra-li-abbiamo-salvati-dovrebbero-ringraziarci/8891>.

**15** Come evidenzia Donati 2012d, il mercato dell'arte è caratterizzato da una generale mancanza di trasparenza e da prassi non uniformi, accompagnate da una diffusa diffidenza degli operatori (artisti, galleristi e venditori) nei confronti del diritto, percepito come rigido e poco flessibile. Tuttavia, l'autrice sottolinea come l'uso del diritto, in particolare attraverso i contratti, potrebbe prevenire numerose problematiche, come la verifica della provenienza e la gestione delle sorti delle opere, garantendone la tutela con clausole specifiche; il tutto supportato dal diritto d'autore.

Pertanto, diversamente da quanto accade in altri ordinamenti,<sup>16</sup> in Italia la tutela autoriale cede il passo alla signoria del potere del proprietario, il quale può legittimamente decidere di distruggere l'opera; né, d'altra parte, grava su di lui alcun obbligo giuridico di conservarla o restaurarla, pur se realizzata sulla sua proprietà.

Questo principio, senz'altro controverso, non trova però applicazione, lo si anticipa, qualora l'opera sia dichiarata bene di interesse storico-artistico. In questa particolare ipotesi, infatti, l'opera è sottoposta a tutele più stringenti, che vietano qualsivoglia distruzione o alterazione del bene, di cui è altresì imposta la conservazione: la libertà di disposizione del proprietario è limitata dunque dall'interesse pubblico che spinge alla protezione di quel bene. Emerge già chiaramente il divergente livello di tutela riservato alle opere d'arte contemporanea e ai beni culturali: le prime non godono generalmente di un obbligo di conservazione, salvo che la loro modifica o degradazione non offenda l'onore e la reputazione dell'artista. Diversamente, se il murale viene riconosciuto come bene culturale, le tutele, che trovano la propria fonte all'interno del Codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. 42/2004, *infra* anche Codice dei beni culturali o cbc), sono molto più nette e rigorose.

---

**16** In tema, si veda Donati 2012c; 2017, riferendosi agli Stati Uniti, che hanno solo in tempi recenti recepito all'interno del *copyright*, per mezzo del VARA (*Visual Artists Rights Act of 1990*), i diritti morali d'autore e che tuttavia tutelano l'integrità dell'opera non solo da potenziali modifiche, ma anche dalla distruzione della stessa, azione che rappresenta un illecito civile nel caso in cui sia «intentional» ma anche «grossly negligent» (§106). Ciò, tuttavia, in forza del requisito del «recognized stature» che deve essere riconosciuto all'opera sia in punto di maestria nella realizzazione sia di percezione del pubblico (il che apre la strada a una serie di discussioni sull'opportunità o meno per il giudice di indagare e sindacare sulla meritevolezza di un'opera; ma non se ne parlerà in questa sede). In altri ordinamenti giuridici, come il Canada, la distruzione di opere d'arte può essere assimilata al concetto di *mutilation*, consentendo così agli artisti di far valere i propri diritti morali. Un esempio significativo è rappresentato dalla decisione della *Cour Supérieure du Québec* nel caso *Vaillancourt c. Carbone 14* (1998 CarswellQue 2379, [1999] R.J.Q. 490, J.E. 99-403), in cui l'artista Armand Vaillancourt ottenne un risarcimento di 150.000 dollari per la quasi totale distruzione di una sua opera, considerata dalla Corte alla stregua di una 'mutilazione', contro la quale l'artista può esercitare i propri diritti morali (in proposito, si veda Chapdelaine 2019, 123 ss.). Nel Regno Unito invece, analogamente a quanto avviene in Italia, l'artista non può opporsi alla distruzione dell'opera invocando il diritto all'integrità della stessa (in questo senso si veda Teilmann 2005, 23; Colston 1999, 267; Burrows 2013, 400).

## 2.2 Accordi e contratti

Ulteriore elemento che incide sulla disciplina giuridica dei murales è il fatto che queste opere siano abitualmente realizzate su commissione.<sup>17</sup> Il crescente interesse verso il fenomeno dei dipinti murali da parte di enti pubblici, in particolare territoriali, ha aperto la strada a numerose e proficue collaborazioni con artisti locali e non, con l'obiettivo, si è detto, di valorizzare e preservare l'identità culturale e storica del territorio.

Un esempio emblematico è rappresentato proprio dai murales di Cibiana di Cadore, commissionati e realizzati negli anni Ottanta grazie all'iniziativa di valorizzazione della Pro Loco e del Comune di Cibiana di Cadore. Il progetto ha avuto come scopo quello di raccontare la storia e la cultura locale attraverso le opere di diversi artisti, contribuendo così alla rinascita culturale e turistica del paese. Lo stesso spirito ha guidato, pur se in tempi diversi e con modalità differenti, le iniziative degli altri Paesi Dipinti di Sarmede, Arcumeggia e Dozza.<sup>18</sup>

In questo contesto, il ruolo degli accordi tra artisti, proprietari degli immobili e istituzioni è cruciale. Tali contratti di commissione stabiliscono i termini dell'opera, le modalità di esecuzione e, frequentemente, i diritti patrimoniali derivanti dallo sfruttamento del murale. Alcuni contratti prevedono altresì licenze per la riproduzione commerciale dell'opera, regolamentando l'uso dell'immagine per prodotti come cartoline, stampe o *merchandising*. E ancora, altri possono indicare le modalità di conservazione dell'opera, sino a prevedere anche la distribuzione di diritti e pretese tra artista e committente; aspetto che, se non correttamente regolato, si è visto essere potenzialmente problematico. Si tratta dunque di uno strumento, quello contrattualistico, di fondamentale importanza, poiché idoneo a incidere sulla vita e le sorti dell'opera, garantendone la salvaguardia nel tempo anche grazie all'eventuale prevenzione di

---

**17** Così osserva Mari (2009, 523), soffermandosi su una serie di problematiche giuridiche di coordinamento, ancora una volta, tra i diritti dell'autore e quelli del committente.

**18** Come emerso durante gli interessanti giorni del già citato Workshop *Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale* del settembre 2024. Si vedano, inoltre, gli altri contributi contenuti in questo volume.

liti che possono determinarsi, nei casi più estremi, in azioni dannose per i murales.<sup>19</sup>

La disciplina generale riguardante la titolarità dei diritti sulle opere create su commissione da parte di un'amministrazione pubblica è regolata dall'articolo 11 LDA, in base al quale i diritti d'autore spetterebbero al committente pubblico, salvo diversa disposizione contrattuale. In proposito, la dottrina e la giurisprudenza hanno avanzato diverse interpretazioni: alcuni ritengono che i diritti patrimoniali d'autore siano acquisiti originariamente dalla persona giuridica in quanto considerata, per effetto di una *factio legis*, autrice dell'opera; altri ipotizzano che l'acquisto avvenga comunque a titolo originario, *senza factio legis*, ma per il fatto che l'opera è stata realizzata nell'interesse e per conto della persona giuridica; infine, c'è chi propone un'acquisizione derivativa, subordinata all'esposizione pubblica dell'opera.<sup>20</sup> In ogni caso, è sempre la pubblica amministrazione, in specie il comune, a poter agire come legittimato attivo per far valere eventuali violazioni dei diritti di utilizzazione economica del murale.

Posta l'operatività dell'art. 11 LDA, nel caso tipico in cui la committenza sia privata, è bene sottolinearlo, dottrina e giurisprudenza concordano nel ritenere che il committente acquisti a titolo derivativo i diritti di utilizzazione economica dell'opera, anche se non esplicitamente indicati nel contratto. Ciò in quanto si ritiene che la cessione di tali diritti, nell'ambito dello sfruttamento dell'opera a fini, ad esempio, pubblicitari, e in linea con gli intenti culturali del murale, sia insita nel contratto di commissione stesso.<sup>21</sup>

---

**19** Si pensi alla già ricordata vicenda dei murales di Bologna che Blu ha provveduto a rimuovere come atto di protesta. Del resto, il Workshop di Cibiana ha evidenziato come l'assenza di accordi a regolamentazione della vita dei murales è uno dei primi ostacoli alla loro conservazione. E ciò anche comprensibilmente, trattandosi di progetti, quelli dei murales, promossi quando ancora le buone pratiche giuridiche non avevano spazio in questo settore. Ecco che, ancora una volta, si deve ricordare il ruolo risolutivo del contratto, come esemplificato in Donati 2012d.

**20** Mari 2009, 524, e la dottrina ivi citata, in particolare, De Sanctis, Fabiani 2007, 83 ss.; De Sanctis 1984, 26 (persona giuridica che acquista i diritti per effetto di una *factio legis* a titolo originario); De Cupis 1982, 613 (acquisto a titolo originario, ma senza *factio legis*); Auletta, Mangini 1977, 156 (ultima ipotesi, relativa all'acquisto a titolo derivativo).

**21** Qualora le opere siano realizzate su commissione (anche da soggetti pubblici, che ne acquistano i diritti con termini più brevi ex art. 29 LDA), il committente acquisisce di norma tutti i diritti di utilizzazione economica sull'opera, nei limiti dell'oggetto e delle finalità dell'incarico (che andrà redatto nel modo più chiaro e completo possibile). In questo senso, a titolo esemplificativo, Cass. Civ., sez. I, 30 aprile 2020, n. 8433.

### **3 Il murales come intervento su bene immobile e nello spazio pubblico: permessi e autorizzazioni**

La realizzazione di un murale su un edificio, sia esso di proprietà pubblica o privata, impone l'osservanza di un complesso e stratificato *iter*, anche amministrativo,<sup>22</sup> che esula dalla dimensione prettamente autoriale sinora analizzata e che, anzi, si affianca a quest'ultima nell'intricato sistema di carattere tanto privato quanto pubblicistico a governo del fenomeno dei dipinti murari. Se, dunque, il diritto d'autore è una legislazione unitariamente a profitto dell'autore, di cui celebra e valorizza il talento per il tramite di diritti morali ed economici, le norme a carattere pubblicistico, frammentarie e disomogenee, intendono invece indirizzare il genio artistico e talvolta limitarne la portata (Donati 2012a). La conformità a siffatti requisiti e disposizioni garantisce, infatti, che l'opera d'arte contribuisca non solo all'arricchimento estetico dello spazio pubblico, ma anche alla valorizzazione e salvaguardia del contesto urbano, armonizzandosi in modo coerente con esso.

#### **3.1 Autorizzazione del proprietario dell'immobile**

Senza addentrarci nella specifica tutela che la legge sul diritto d'autore riconosce all'opera architettonica, e quindi all'architetto in caso di modifiche alla propria creazione, va precisato che la prima autorizzazione necessaria per la realizzazione di un murale è, senz'altro, quella del proprietario – o dei comproprietari – dell'immobile, giacché tale intervento costituisce una significativa trasformazione della facciata.

Nel caso di edifici privati, è necessario ottenere il consenso espresso del proprietario. Laddove invece l'immobile rientri in un contesto condominiale, occorre fare riferimento alla disciplina prevista dagli articoli 1102 e 1120 del Codice Civile. Le facciate, qualificate normativamente come parti comuni, richiedono il consenso della maggioranza dei condomini per interventi che comportino modifiche alla loro destinazione d'uso o introducano innovazioni.<sup>23</sup> Per quest'ultima tipologia di interventi, come per l'appunto la realizzazione di un murale, la deliberazione assembleare è valevole se approvata con il voto favorevole della maggioranza

---

**22** Sulla compartecipazione del potere Statale e di quello locale-urbanistico nella gestione del patrimonio culturale e paesaggistico, si rimanda all'interessante intervento di Bartolini (2022, 995 ss.).

**23** La riforma del condominio, contenuta nella legge n. 220/2012, ha introdotto la facciata degli edifici nel novero delle parti comuni elencate dall'art. 1117 del Codice Civile, così recependo le ormai consolidate tesi tanto dottrinali quanto giurisprudenziali.

degli intervenuti, rappresentanti almeno i due terzi dei millesimi.<sup>24</sup> È peraltro possibile che in alcuni condomini, in ragione di specifici regolamenti contrattuali, la delibera debba essere espressa all'unanimità.

Le autorizzazioni in esame, tuttavia, non sono da sole sufficienti per l'avvio dei lavori. È difatti essenziale che le stesse siano coordinate e integrate con quelle della Pubblica Amministrazione che, a seconda dei casi, prenderanno in considerazione la tipologia dell'edificio su cui si voglia operare (ad esempio, se è bene di interesse storico-artistico), ovvero il contesto in cui l'immobile si trovi, ricomprendendo dunque nella propria valutazione i vincoli paesaggistici ed edilizi posti a tutela del decoro urbano.<sup>25</sup>

### 3.2 Autorizzazione della Soprintendenza ai Beni Culturali

Qualora l'edificio oggetto dell'intervento sia vincolato per il suo valore storico-artistico, ogni azione che possa alterarne l'aspetto, come la realizzazione di un murale, richiede la preventiva autorizzazione della Soprintendenza ai Beni Culturali. Il vincolo, disciplinato dal Codice dei beni culturali, è un atto della Pubblica Amministrazione di destinazione o immodificabilità che riconosce l'importanza di un bene per il suo interesse storico, artistico, archeologico o paesaggistico, limitandone la libera fruibilità da parte del relativo

---

**24** In questo senso, «Il 'decoro architettonico' delle facciate costituisce, infatti, bene comune dell'edificio e pertanto ogni lavoro che su di esso sensibilmente incide, necessita dell'assenso dell'assemblea dei condomini, a prescindere dal giudizio sul risultato estetico dei lavori progettati» (Cons. Stato, Sez. IV, 26 giugno 2012, n. 3772; Cass. civ., II, 30 agosto 2004, n. 17398). E ancora, al riguardo si è recentemente pronunciato il Tribunale di Roma, con ordinanza dell'11 settembre 2023, il quale ha confermato che l'assenza di autorizzazione dell'Assemblea, prevista dal regolamento condominiale, implica che l'esecuzione di opere non autorizzate possa essere considerata una violazione del possesso. Questo significa che il giudice non è tenuto a valutare se tali opere compromettano o meno il decoro architettonico dell'edificio.

**25** Tant'è che: «L'assenza del consenso dei condomini è un presupposto che il comune deve accertare in sede istruttoria, secondo criteri di ragionevolezza, e si presenta come condizionante la legittimità del titolo abilitativo per la realizzazione delle opere. Nel caso di specie l'intervento ha inciso indubbiamente in modo sostanziale sulla facciata dell'edificio ed è pacifico la mancanza di assenso del condominio alla realizzazione delle opere in questione, che al contrario era necessario» (Cons. Stato, Sez. IV, 26 giugno 2012, n. 3772; Cass. II, 30 agosto 2004, n. 17398).

proprietario.<sup>26</sup> Questo strumento tutela l'integrità e il valore culturale del bene, garantendo che qualsiasi modifica rispetti e preservi il suo intrinseco carattere. L'autorizzazione della Soprintendenza è cogente, di tal che l'intervento sia compatibile con la protezione del patrimonio culturale e non comprometta la conservazione e il valore del bene vincolato, come previsto dall'articolo 21 cbc.<sup>27</sup> Senza tale autorizzazione, l'intervento potrebbe essere considerato illegittimo, con conseguenze sia sul piano amministrativo che penale. Si pensi, ad esempio, al recente caso dell'impugnazione, respinta dal Tribunale,<sup>28</sup> di un provvedimento di rigetto di autorizzazione paesaggistica, riguardante la realizzazione di murali temporanei di carattere pubblicitario sulla facciata di un immobile milanese vincolato ai sensi dell'art. 136, comma 1, lett. c, cbc.<sup>29</sup> In particolare, il giudice ha confermato la legittimità del diniego, chiarendo che ogni intervento idoneo a realizzare un impatto visivo-estetico su un bene sottoposto a vincolo paesaggistico debba essere preventivamente soggetto ad autorizzazione ex art. 146 cbc da parte dell'Amministrazione competente, salvo specifiche deroghe.<sup>30</sup>

---

**26** Il vincolo sui beni culturali, ai sensi del Codice dei beni culturali, rappresenta una limitazione di diritto pubblico applicata alla proprietà, sia essa pubblica o privata, per garantire la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale. Si distingue tra vincolo diretto, riferito a beni di specifico interesse storico, artistico o archeologico, e vincolo indiretto, che tutela il contesto ambientale e urbanistico circostante. Entrambe le tipologie di vincolo, di natura dichiarativa, rispettano il principio di riserva di legge sancito dall'art. 42, comma 2, della Costituzione, garantendo un equilibrio tra tutela pubblica e diritti dei proprietari (si veda Di Santo 2012, 3023).

**27** Come precisa la giurisprudenza, con riferimento esclusivamente ai beni di proprietà pubblica o di persone giuridiche (ex art. 12, co. 1, cbc) «Fino alla verifica effettiva dell'interesse culturale, i beni di cui all'art. 10 D.Lgs. n. 42/2004 rimangono comunque soggetti alle disposizioni di tutela, sicché colui che intenda eseguire su di essi opere e lavori di qualunque genere deve preliminarmente munirsi dell'autorizzazione del soprintendente, che è resa su progetto e può contenere prescrizioni. In presenza di una regolare autorizzazione ai sensi dell'art. 21 D.Lgs. n. 42/2004, non residua alcuno spazio volto all'emanazione di misure cautelari quali l'ordine di sospensione dei lavori ex art. 28 D.Lgs. n. 42/2004, a meno che questi non siano condotti in difformità dal progetto autorizzato ovvero si contesti una infedele rappresentazione dello stato originario dei luoghi o delle cose di potenziale interesse culturale» (Consiglio di Stato, Sez. IV, sentenza n. 5947 del 17 ottobre 2018).

**28** T.A.R. Lombardia, Milano, Sez. III, 14 giugno 2023, n. 1493.

**29** Ossia gli immobili di notevole interesse pubblico e, in particolare, «i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale, inclusi i centri ed i nuclei storici» (lett. c, co. 1, art. 136 del D. Lgs. n. 42/2004).

**30** Di cui all'art. 149 del medesimo decreto. Il d.P.R. n. 31/2017 costituisce un regolamento attuativo dell'art. 149 del D. Lgs. n. 42/2004, non avendo natura di regolamento di delegificazione. Di conseguenza, le sue disposizioni devono essere interpretate in modo rigoroso, escludendo l'uso di interpretazioni estensive o analogiche.

### 3.3 Vincoli Urbanistici e Paesaggistici

Nel quadro che si sta progressivamente delineando, oltre ai vincoli culturali, è altresì necessario considerare le prescrizioni urbanistiche e paesaggistiche locali e regionali, che stabiliscono ulteriori regole specifiche per la realizzazione dei murales.

Quanto alle normative urbanistiche, già la legge 1150/1942, sebbene gran parte delle sue disposizioni siano state delegate ai regolamenti comunali e ai piani regolatori locali, stabiliva che ogni intervento che alteri l'aspetto di un edificio deve essere conforme alle normative urbanistiche.<sup>31</sup> Con ciò intendendosi che, di norma, la realizzazione di un murale richiede il permesso dell'ufficio urbanistico comunale, che valuta la conformità dell'opera con il piano regolatore e le altre normative vigenti. In questo contesto, la giurisprudenza ha chiarito che un murale comporta una trasformazione irreversibile della facciata e del contesto urbano, in quanto è destinato a permanere nel tempo. Pertanto, va qualificato come intervento di manutenzione straordinaria, che richiede specifiche autorizzazioni e, più precisamente, il titolo edilizio della CILA (Comunicazione di Inizio Lavori Asseverata): la mancanza di tale titolo, pur in presenza di una delibera condominiale positiva, legittima l'imposizione di sanzioni amministrative.<sup>32</sup>

Inoltre, per edifici situati in aree di particolare valore paesaggistico, come stabilito dall'articolo 146 cbc, è necessaria un'autorizzazione paesaggistica dell'Amministrazione competente, previo parere della Soprintendenza.<sup>33</sup> Ciò garantisce che l'intervento non alteri il patrimonio visivo del paesaggio, tra cui rientrano anche, come beni culturali, «le pubbliche piazze, vie, strade e gli altri spazi di interesse storico ed artistico» (art. 10, co. 4 cbc); e, anzi, contribuisca al suo arricchimento. È questo il caso, ad esempio, di un murale di oltre 35 metri quadrati realizzato su un edificio del centro storico di Napoli

---

**31** La normativa urbanistica italiana ha subito significativi cambiamenti dal 1942 ad oggi, caratterizzandosi per un'evoluzione complessa e stratificata: da una legislazione iniziale che mirava a un governo razionale del territorio, a risposte emergenziali post-belliche, fino a tentativi di riforma e modernizzazione che riflettono le sfide contemporanee del settore edilizio e della pianificazione urbana.

**32** Il Consiglio di Stato (sez. VI, 7 febbraio 2023, n. 1289) e il TAR Campania (sez. IV, 30 agosto 2021, n. 5645) hanno chiarito che la realizzazione di un murale sulla facciata di un edificio non può essere considerata una semplice tinteggiatura o un intervento di manutenzione ordinaria. Si tratta, infatti, di un'opera di manutenzione straordinaria, poiché non si limita al ripristino o alla conservazione dell'aspetto originario della facciata, ma comporta una trasformazione estetica irreversibile dell'edificio. Di conseguenza, tale intervento non può essere ricondotto alla categoria degli interventi edilizi liberi, come specificato dal DM 2 marzo 2018, che ammette come edilizia libera solo le tinteggiature finalizzate al ripristino della colorazione preesistente.

**33** Cf. Cons. Stato, sez. VI, 10 dicembre 2020, n. 7872 in tema di rimozione di un murale realizzato in un'area tutelata del centro storico.



senza le necessarie autorizzazioni, in violazione delle disposizioni poste a tutela del mantenimento dello stile architettonico del luogo, e per questo ritenuto illegittimo dal Tribunale.<sup>34</sup>

Pertanto, i murales negli spazi pubblici, oltre a rappresentare una forma di espressione artistica e libertà creativa tutelata dall'articolo 21 della Costituzione italiana, devono essere realizzati nel rispetto dei vincoli normativi che bilanciano tale libertà con gli interessi collettivi. In particolare, la tutela del decoro urbano, della sicurezza e del patrimonio culturale e paesaggistico, principi altrettanto annoverati tra i valori fondamentali garantiti dalla Carta Costituzionale. Le amministrazioni locali, in virtù delle loro competenze in materia di regolamentazione del territorio e di urbanistica, possono compiere siffatto bilanciamento tra principi di medesimo rango, stabilendo restrizioni attraverso propri regolamenti. Si tratta, in particolare, ed è bene sottolinearlo, di limiti 'quantitativi', legati alla dimensione dell'opera, allo spazio occupato e all'impatto urbano della stessa. Pregiata dottrina evidenzia difatti che il diritto dell'urbanistica regola gli interventi negli spazi pubblici parificando sostanzialmente le opere d'arte a qualsiasi bene immobile, distinguendole esclusivamente sotto il profilo delle dimensioni e del pregio artistico. I limiti 'quantitativi' posti dall'Amministrazione, se rispettati, assicurano una convivenza armoniosa tra libertà artistica e regolamentazione dello spazio pubblico, contribuendo alla valorizzazione del territorio senza pregiudicarne l'integrità ed evitando al contempo l'insorgenza di conflitti.<sup>35</sup>

#### **4 La conservazione del murales come bene culturale: conservazione, manutenzione e restauro**

Si è già avuto modo di anticipare la netta distinzione della tutela tra arte contemporanea e beni culturali, in termini di estensione della protezione e conservazione del murale, laddove quest'ultimo sia riconosciuto di particolare interesse storico-artistico. Ma in forza di quali requisiti avviene questo riconoscimento? L'articolo 10, comma 1, del Codice stabilisce che sono considerati beni culturali «le cose immobili e mobili [...] che presentano interesse artistico,

---

**34** Sempre TAR Campania, Napoli, sez. IV, 30 agosto 2012, n. 1289.

**35** In questo senso si veda la riflessione di Donati (2012a, 401), la quale evidenzia che, a partire dagli anni Sessanta, i principi riferiti all'arte pubblica sono stati creati *ex post*, sulla base di casi giurisprudenziali, e in funzione di criteri etici ed estetici che variano in virtù delle sensibilità locali. Ciò ha condotto a un regime normativo distinto per l'arte pubblica, con maggiore conflittualità nell'ipotesi in cui il committente sia un ente pubblico, in quanto entra in gioco anche una percezione di 'proprietà' da parte dei cittadini. In tema, si veda anche Bonadio 2019, 71 ss.

storico, archeologico o etnoantropologico». Un'opera, dunque, può rientrare in questa categoria se soddisfa criteri specifici, come la qualità artistica, il contesto storico-culturale in cui è inserita e il suo impatto sulla memoria collettiva. La verifica o dichiarazione di interesse culturale, prevista dagli artt. 12 e 13 cbc, è il procedimento con cui l'opera ottiene ufficialmente lo *status* di bene culturale, potendo giovare così delle relative protezioni legali.

I murales, tuttavia, non possono beneficiare automaticamente del riconoscimento come beni culturali, poiché l'articolo 10 cbc richiede altresì che siano trascorsi più di 70 anni dalla morte dell'autore.<sup>36</sup> In questo contesto, assume allora spiccato rilievo il combinato disposto degli artt. 11 e 50 cbc. I murales rientrano infatti nella categoria di beni tutelati come «gli affreschi, gli stemmi, i graffiti, le lapidi, le iscrizioni, i tabernacoli e altri elementi decorativi di edifici», per i quali l'art. 11 cbc non richiede, peraltro, il vincolo temporale dei 70 anni dalla morte dell'artista.<sup>37</sup> L'art. 50 cbc, invece, precisa che per questa tipologia di beni non sia possibile eseguire il distacco o la rimozione senza autorizzazione della Soprintendenza, garantendone la conservazione. È in ogni caso indispensabile che vi sia un atto formale di accertamento da parte dell'amministrazione competente. Secondo condivisibile dottrina, il procedimento per la dichiarazione dell'interesse culturale di tali opere potrebbe essere avviato su iniziativa della comunità locale, generalmente per il tramite del comune. In questo senso, e nell'ottica preziosa e fondamentale di coinvolgimento diretto delle popolazioni dei luoghi abitati dalle opere murarie, si potrebbe pensare addirittura all'adozione, in questi peculiari Paesi Dipinti, di specifici regolamenti per disciplinare il riconoscimento dell'interesse culturale delle opere (si veda Graziosi 2016, 423).<sup>38</sup>

Attualmente, le opere murarie e di *street art* tutelate come beni culturali sono ancora limitate, ma alcuni casi emblematici dimostrano l'importanza crescente del fenomeno. A conferma di quanto detto,

---

**36** Come evidenzia Benatti 2021b, 618, prima che intervenisse la riforma operata dalla L. 124/2017, che ha elevato da cinquanta a settant'anni il requisito temporale per l'accesso alla tutela, una parte della dottrina, invero, aveva ritenuto possibile inquadrare la *street art* nei limiti stabiliti dalla legge, rilevando che il fenomeno artistico si era originato già da circa cinquant'anni. Allo stato, tuttavia, alla luce dei nuovi termini, pare arduo che qualche esemplare di *street art* possa effettivamente rispondere al requisito temporale richiesto dal cbc.

**37** Contraria a questa impostazione è Benatti 2021b, 620 e ss., in ragione sia della natura ontologica della *street art*, che la escluderebbe dalla categoria ornamentale degli affreschi, sia della sua fruizione necessariamente pubblica.

**38** D'altra parte, proprio nell'ambito delle giornate di studio tenutesi a Cibiana nell'ambito del Workshop di cui si è detto, è emerso a più riprese il ruolo fondamentale dei cittadini dei Paesi Dipinti i quali non solo collaborano attivamente alla fase di dichiarazione dell'interesse culturale delle opere murarie, ma possono anche avere una rilevanza decisiva per la conservazione e manutenzione delle stesse. Sul punto, si veda *infra* nel testo.

un esempio significativo è *Tuttomondo* di Keith Haring, realizzato nel 1989 sulla parete del convento della chiesa di Sant'Antonio a Pisa.<sup>39</sup> Altro esempio significativo è il caso dei dipinti realizzati nel centro sociale del Leoncavallo a Milano, di cui la Soprintendenza, con una nota del 9 maggio 2023, ha affermato la tutela *ope legis* ai sensi proprio degli artt. 11 e 50 cbc, riconoscendone il valore non solo quali espressioni artistiche-culturali in senso stretto, ma anche come patrimonio collettivo, a testimonianza delle trasformazioni sociali e urbane del luogo in cui sorgono.<sup>40</sup>

Una volta riconosciuti beni di interesse storico-artistico in virtù delle peculiarità sopracitate, i murales, in quanto rientranti nel regime normativo previsto dal Codice dei beni culturali, possono essere soggetti a una serie di interventi di conservazione regolati dal Codice stesso. In particolare, l'articolo 29 cbc specifica che la conservazione dei beni culturali, «comprende tutte le operazioni volte a limitare i processi di degrado del bene e ad assicurare la sua tutela, valorizzazione e fruizione».<sup>41</sup> Ne consegue che gli interventi di restauro debbano essere eseguiti nel rispetto delle linee guida stabilite dal Codice, che prevede l'utilizzo di tecniche e materiali compatibili con l'opera, al fine di non alterarne l'integrità e l'autenticità.

Essendo spesso esposti agli agenti atmosferici e ad altri fattori di deterioramento, i murales richiedono poi regolari interventi di manutenzione e restauro per garantire la loro durata nel tempo. Il Codice dei beni culturali, all'articolo 29, comma 3, stabilisce, in particolare, che «gli interventi conservativi sui beni culturali devono essere ispirati al principio del minimo intervento», e prevede che le tecniche di conservazione siano applicate in modo da preservare l'integrità estetica e storica dell'opera. La legge, all'art. 30 cbc, dispone altresì l'obbligo di conservazione dei beni culturali; obbligo rivolto non solo allo Stato e alle Regioni, ma anche a privati, possessori o detentori delle opere di cui si tratta. Tale aspetto risulta

---

**39** Il vincolo è stato imposto dalla Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno con decreto ministeriale n. 335/2013.

**40** In particolare, la Soprintendenza per la città metropolitana di Milano ha ritenuto che tali murales «sono noti al pubblico e agli esperti e sono oggetto di valorizzazione a più livelli», e «risultano sottoposti a tutela *ope legis*, ai sensi del combinato disposto degli artt. 11 e 50 del Codice dei beni culturali e del paesaggio».

**41** L'art. 29 cbc, con una lettera lunga e precisa, dispone che per 'prevenzione' si intende quel complesso di attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto; per 'manutenzione', invece, quel complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti; per 'restauro' si fa riferimento a intervento diretto sul bene culturale attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale e al recupero del bene medesimo, alla protezione e alla trasmissione dei suoi valori culturali.

particolarmente rilevante per la tutela delle opere murarie, le quali sorgono su edifici talvolta privati o comunque non direttamente gestiti da enti pubblici.

In questo contesto, la conservazione dei murales non solo preserva opere di pregio artistico e storico, ma contribuisce significativamente alla valorizzazione del patrimonio culturale e turistico delle città, rafforzando al contempo l'identità delle comunità locali. Queste ultime, come si è già avuto cura di evidenziare, rivestono un ruolo fondamentale anche sotto il profilo della manutenzione e restauro delle opere murarie. Il rapporto diretto, nonché il legame affettivo con il territorio, pongono infatti gli abitanti<sup>42</sup> in una posizione privilegiata per segnalare tempestivamente situazioni di degrado o deterioramento agli enti competenti o alle Fondazioni, che pure giocano un ruolo cardine nella valorizzazione e tutela dei murales, garantendo così una risposta pronta e tempestiva secondo le linee guida poc'anzi ricordate.

D'altra parte, nel caso di opere effimere come per l'appunto i murales, si pone una questione di primaria rilevanza: il restauro, lungi dall'essere un atto neutro, può entrare in contrasto con l'intenzione originaria dell'artista. Se l'opera, ad esempio, è stata concepita per deteriorarsi nel tempo, ogni azione di conservazione potrebbe rappresentare una forzatura interpretativa o, addirittura, una violazione dei diritti morali dell'autore. Si pensi, ad esempio, a *Migrant Child* di Banksy, realizzato nel 2019 a Venezia su una parete di Palazzo San Pantalon, la cui recente rimozione, finalizzata al restauro, ha suscitato accesi dibattiti circa il delicato equilibrio tra tutela dell'opera e rispetto dell'intenzionalità originaria dell'artista.<sup>43</sup> In questi contesti, diviene essenziale un dialogo tra artisti, Istituzioni e proprietari affinché la conservazione dei murales non si traduca in un'imposizione arbitraria, ma rispetti l'intenzionalità autoriale e la natura effimera dell'opera. Tra gli strumenti apprestati dal diritto, anche la documentazione dell'intento dell'artista si rivela essere un

---

**42** Come osserva Donati (2022), l'arte pubblica, soprattutto quella degli *street artist*, spesso provocatoria e non preannunciata, può suscitare reazioni diverse nel pubblico. Da un lato, può essere percepita come un'imposizione e generare rifiuto, portando anche alla sua cancellazione, come nel caso del restauratore condannato per aver ricoperto un murale di BROS. Dall'altro, alcune opere entrano in sintonia con la collettività, che arriva a difenderle attivamente, come avvenuto per *Blood Diamond* (2008), salvato dall'intervento di una cittadina. Anche in Benatti 2017, 797 leggiamo che spesso artisti come Blu o Banksy, i quali tendenzialmente rifiutano il diritto d'autore e la relativa tutela giudiziale, si trovano a proteggere le loro creazioni proprio grazie all'ausilio della comunità locali.

**43** SivedailcomunicatostampadelMinisterodellaCultura, <https://www.beniculturali.it/comunicato/25372>, nonché la notizia della rimozione, avvenuta nella notte tra il 23 e il 24 luglio 2025, riportata al seguente link: <https://stream24.ilsole24ore.com/video/mondo/venezia-rimossa-opera-banksy-the-migrant-child-sara-restaurata/AHI0UusB>.

presidio fondamentale per scongiurare interventi che ne snaturino il significato. L'assenza di un quadro normativo chiaro impone, una volta di più, l'elaborazione di linee guida capaci di conciliare tutela e transitorietà (cf. Donati 2012c).

## 5 Considerazioni finali

Il caso di Cibiana di Cadore rappresenta un esempio illuminante di come l'arte murale possa non solo arricchire il paesaggio urbano, ma anche diventare un motore di sviluppo culturale e turistico per i piccoli borghi. Tuttavia, affinché il risultato venga raggiunto, è necessario l'intervento del diritto, in tutte le sue molteplici sfaccettature.

Invero, i classici paradigmi giuridici, intimamente ispirati al rigore e alla chiarezza, una volta applicati al 'sistema arte', notoriamente fluido e dispiegantesi attraverso prassi eterogenee, non sempre risultano adeguati a rispondere alle multiformi esigenze di questo mondo creativo in perenne evoluzione.<sup>44</sup> Lo sviluppo della normativa arranca rispetto al rapido procedere delle correnti artistiche e le problematiche di coordinamento tra l'uno e l'altro estremo sono ancora più evidenti nel campo dell'arte pubblica, ove tutela autoriale e culturale dell'opera, territorialità e partecipazione delle comunità locali, si intrecciano e scontrano con le rigidità del diritto.

Nelle more di un apparato normativo che, per definizione, si evolve lento rispetto ai mutamenti dell'assetto artistico, ma che non per questo deve essere ritenuto ininfluenza - si pensi, ad esempio, alla tutela dei diritti morali degli autori, nonché alle ultime decisioni della Soprintendenza in punto di dichiarazione di interesse culturale di opere murarie create pur senza autorizzazione, tutti fattori che contribuiscono a costruire un baluardo di protezione verso questa forma d'arte così difficile da inquadrare - allora forse lo sguardo andrebbe rivolto oltre.

La risposta all'esigenza di tutele più stringenti per i murali e alla loro conservazione nel tempo potrebbe risiedere, ad esempio, in una maggiore sensibilizzazione del pubblico, affinché le comunità si sentano direttamente coinvolte e siano poste in una posizione che permetta loro di 'appropriarsi' dell'opera pubblica. E così, le dichiarazioni di interesse culturale potrebbero trovare la propria origine proprio nelle segnalazioni delle comunità locali, così come l'avvio di interventi di manutenzione e restauro potrebbe essere

---

**44** In dottrina si è osservato, ad esempio, che la tutela del diritto d'autore risulta essere parziale e, nel suo anacronismo ostinato, non garantista nei confronti di tutte le manifestazioni dell'arte contemporanea (sempre Donati 2018; 2015, 992; 2012b). Tra gli argomenti più dibattuti, troviamo certamente il tema dell'autenticità nell'arte contemporanea e la necessità di nuovi apporti critici (Compostella 2008, 49 ss.).

azionato proprio dagli abitanti dei Paesi Dipinti. In quest'ottica, la promulgazione di linee guida, redatte da operatori del diritto ed esperti d'arte, in collaborazione con enti pubblici o fondazioni private, potrebbe essere un contributo di rilievo per indicare ai singoli quali *best practices* seguire per valorizzare al meglio, conservare e tramandare il patrimonio inestimabile rappresentato dalle opere murarie dei Paesi Dipinti, seguendo i dettami e gli obiettivi posti dalla sostenibilità ambientale e sociale.<sup>45</sup>

Allo stesso tempo, è essenziale promuovere la responsabilità di artisti e committenti nella realizzazione dei progetti di tali opere, per il tramite di contratti e accordi chiari, idonei a prevenire conflitti futuri ma che soprattutto garantiscano la protezione nel lungo periodo dei dipinti murari. Come già ampiamente motivato, gli strumenti offerti dal diritto possono giocare un ruolo importante in questo settore, e non solo a livello preventivo (Donati 2012a). Tale duplice approccio - coinvolgimento attivo delle comunità e impegno contrattuale tra le parti - pare essere allora la strada più correttamente percorribile.

## Bibliografia

- Arnaldi, V. (2017). *Sulle tracce della street art. Viaggio alla scoperta dei più bei murales italiani*. Roma: Ultra Edizioni.
- Ascarelli, T. (1960). *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali: istituzioni di diritto industriale*. 3a ed. Milano: Giuffrè.
- Bartolini, A. (2022). «Patrimoni culturali e limitazioni urbanistiche». *Diritto Amministrativo*, 2022(4), 995-1036.
- Baumann, Z. (2006). *Vita Liquida*. Roma-Bari: Laterza.
- Benatti, F. (2017). «La Street Art musealizzata tra diritto d'autore e diritto di proprietà». *Giurisprudenza commerciale*, 2017(5), 781-822.
- Benatti, F. (2021a). *Diritto d'autore e supporto dell'opera*. Torino: G. Giappichelli Editore.
- Benatti, F. (2021b). «Le opere di 'street art' tra diritto d'autore e diritto dei beni culturali». *AIDA*, 2021(2), 612-25.
- Berruti, V. (2011). «Libertà e identità». Ajani, G.; Donati, A. (a cura di), *I diritti dell'arte contemporanea*. Torino: Allemandi, 75-6.
- Bonadio, E. (2019). «Conservation of Street Art, Moral Right of Integrity and a Maze of Conflicting Interests». Bonadio, E. (ed.), *The Cambridge Handbook of Copyright in Street Art and Graffiti*. Cambridge: Cambridge University Press, 71-80.
- Burrows, A. (ed.) (2013). *English Private Law*. Oxford: Oxford University Press.
- Chapdelaine, P. (2019). «Graffiti, Street Art, Walls, and the Public in Canadian Copyright Law». Bonadio, E. (ed.), *The Cambridge Handbook of Copyright in Street Art and Graffiti*. Cambridge: Cambridge University Press, 123-43.

---

**45** Si vedano nuovamente Donati 2012a e Graziosi 2016. Ancora, sui diritti del pubblico rispetto alle opere murarie, si rimanda a Chapdelaine 2019.

- Colston, C. (1999). *Principles of Intellectual Property Law*. London: Routledge.
- Compostella, C. (2008). «Il falso nell'arte contemporanea: metodi di indagine e alcune riflessioni». Corrias Lucente, G. (a cura di), *La tutela dell'opera d'arte contemporanea*. Roma: Gangemi Editore, 49-63.
- De Cupis, A. (1982). *I diritti della personalità*. 2a ed. Milano: Giuffrè.
- De Sanctis, V.M.; Fabiani, M. (2007). *I contratti di diritto d'autore*. Milano: Giuffrè.
- De Sanctis, V. (1984). *Contratto di edizione. Contratti di rappresentazione e di esecuzione*. Milano: Giuffrè.
- Di Santo, C. (2012). «Vincoli, diretti e indiretti, posti a protezione dei beni culturali. Riconducibilità all'art. 44, lett. C), d.p.r. n. 380/2001 della violazione urbanistica in area sottoposta a vincolo indiretto». *Cassazione Penale*, 2012(9), 3029-37.
- Donati, A. (2012a). «Misure del diritto per l'arte nei luoghi pubblici». Amato Mangiameli, A.C.; Faralli, C.; Mittica, M.P. (a cura di). *Arte e Limite. La misura del diritto = Atti del Terzo Convegno nazionale della Società Italiana di diritto e letteratura* (Roma, 16-17 giugno 2011). Roma: Aracne, 392-405.
- Donati, A. (2012b). *Law and Art: Diritto Civile e arte contemporanea*. Milano: Giuffrè.
- Donati, A. (2012c). «Il restauro nell'arte contemporanea: la prospettiva del diritto». *Comparative and Transnational Law*, vol. 1. S.l.: Centro di Diritto Comparato e Transnazionale, 1-21. CDCT working paper.
- Donati, A. (2012d). *I contratti degli artisti. Nuovi strumenti di trattativa*. Torino: Giappichelli Editore.
- Donati, A. (2015). «Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte. Diritto, mercato, prassi virtuose». *Rivista di diritto civile*, 2015(4), 987-1025.
- Donati, A. (2017). «La tutela giuridica dell'identità e dell'integrità dell'opera d'arte contemporanea». *Contratto e impresa. Europa*, 160-83.
- Donati, A. (2018). «La definizione giuridica di opere d'arte e le nuove forme di espressione artistica». *La Rivista del Consiglio*, 2017-18, 118-28.
- Donati, A. (2022). «Il diritto di fare arte». Nicolosi, D. (a cura di), *Il fu the late BROS*. Cinisello Balsamo: Silvana Editore, 85-109.
- Donati, A. (2023). «L'identità dell'opera d'arte e i nuovi linguaggi del contemporaneo». Donati, A.; Furin, F. (a cura di), *L'opera d'arte in tribunale*. Milano: Postemdia Books, 17-45.
- Graziosi, B. (2016). «Riflessioni sul regime giuridico delle opere della Street Art: tutela e appartenenza 'pubblica'». *Rivista giuridica dell'edilizia*, 2016(4), 423-40.
- Iorio, C. (2024). «Profili giuridici dell'arte urbana». *Rassegna di Diritto della Moda e delle Arti*, 2023(2), 169-80.
- Mangini, G.G.; Auletta, V. (1977). *Marchio. Diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche*. Bologna; Roma: Zanichelli; Società Editrice del Foro Italiano.
- Mari, G. (2009). «Murales o tazzine di ceramica?». *Il Diritto di autore*, 2009(3), 520-9.
- Mimler, M. (2019). «Street Art, Graffiti and Copyright: A German Perspective», Bonadio, E. (a cura di), *The Cambridge Handbook of Copyright in Street Art and Graffiti*. Cambridge: Cambridge University Press, 188-206.
- Mombelli, E. (2023). «L'arte illegale – La Street Art». Donati, A.; Furin, F. (a cura di), *L'opera d'arte in tribunale*. Milano: Postemdia books, 61-70.
- Musso, A. (2008). *Diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche*. Bologna; Roma: Zanichelli.
- Paradiso, M. (1994). *L'accessione al suolo*. Milano: Giuffrè.
- Piola-Caselli, E. (1943). *Codice del diritto di autore: commentario della nuova legge 22 aprile 1941, n. 633*. Torino: UTET.
- Riggle, N.A. (2010). «Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 243-57.

Teilmann, S. (2005). «Framing the Law: The Right of Integrity in Britain». *European Intellectual Property Review*, 27(1), 19-24.

Ubertazzi, L.C. (2019). *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*. 7a ed. Milano: Wolters Kluwer-CEDAM.

## **Giurisprudenza**

Trib. Firenze, 13 luglio 1910, con nota di Musatti, A. (1910). *Rivista di diritto commerciale*, vol. 2.

Trib. Roma, 7 luglio 1939, con nota di Ferrara, L. (1940). *Il diritto d'autore*.

Cass. Civ., 31 luglio 1951, n. 2273.

Cour Supérieure du Québec, Vaillancourt c. Carbone, 14 (1998 CarswellQue 2379, [1999] R.J.Q. 490, J.E. 99-403).

Cass. Civ., sez. I, 30 agosto 2004, n. 17398.

Cass. Civ., 13 marzo 2024, n. 5089.

Cass. Civ., 28 novembre 2011, n. 25173.

Cons. Stato, sez. IV, 26 giugno 2012, n. 3772.

TAR Campania, Napoli, sez. IV, 30 agosto 2012, n. 1289.

Trib. Bologna, 13 ottobre 2014.

Cons. Stato, sez. IV, 17 ottobre 2018, n. 5947.

Trib. Milano, 15 gennaio 2019.

Cass. Civ., sez. I, 30 aprile 2020, n. 8433.

Cons. Stato, sez. VI, 10 dicembre 2020, n. 7872.

TAR Campania, sez. IV, 30 agosto 2021, n. 5645.

Cons. Stato, sez. VI, 7 febbraio 2023, n. 1289.

T.A.R. Lombardia, Milano, Sez. III, 14 giugno 2023, n. 1493.



# I libri di Ca' Foscari

1. Casellato, Alessandro; Levis Sullam, Simon (a cura di) (2011). *Leggere l'unità d'Italia. Per una biblioteca del 150°*.
2. Mantoan, Diego; Quaino, Otello (a cura di) (2014). *Ca' Dolfin e i Cadolfiniani. Storia di un collegio universitario a Venezia*.
3. Mantoan, Diego; Bianchi, Stefano (a cura di) (2015). *30+ anni di aziendalisti in Laguna. Gli studi manageriali a Venezia*.
4. Fasan, Marco; Bianchi, Stefano (a cura di) (2017). *L'azienda sostenibile. Trend, strumenti e case study*.
5. De Leo, Carolina; Favero, Giovanni (2018). *Ca' Foscari e Carpenè Malvolti. Il Risorgimento dell'economia nel Veneto dell'Ottocento*.
6. Billio, Monica; Coronella, Stefano; Mio, Chiara; Sostero, Ugo (a cura di) (2018). *Le discipline economiche e aziendali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari. 1868-2018: storie di un ateneo 1*.
7. Cardinaletti, Anna; Cerasi, Laura; Rigobon, Patrizio (a cura di) (2018). *Le lingue occidentali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari. 1868-2018: storie di un ateneo 2*.
8. De Giorgi, Laura; Greselin, Federico (eds) (2018). *150 Years of Oriental Studies at Ca' Foscari. 1868-2018: storie di un ateneo 3*.
9. Caroli, Rosa; Trampus, Antonio (a cura di) (2018). *I rapporti internazionali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari*.
10. Bisutti, Francesca; Molteni, Elisabetta (a cura di) (2018). *La corte della Niobe. Il Sacrario dei Caduti cafoscarini*.
11. Ca' Foscari Sostenibile (a cura di) (2019). *You are (NOT) welcome. Barriere (im)percettibili nel contesto urbano contemporaneo*. Installazione artistica di Paolo Ciregia, Sustainable Art Prize 2018.
12. Brusa, Elisabetta (a cura di) (2019). *8 tesi per 150 anni. 1868-2018 Antichi e Nuovi Studenti di Ca' Foscari*.
13. Busacca, Maurizio; Paladini, Roberto (2020). *Collaboration Age. Enzimi sociali all'opera in esperienze di rigenerazione urbana temporanea*.
14. Lippiello, Tiziana (2021). *Discorso inaugurale della Magnifica Rettrice. Anno accademico 2020/2021*. Discorsi inaugurali 1.
15. Ca' Foscari Sostenibile (ed.) (2021). *Waste Matters. Chronicles from a Food Archipelago in Venice*. Public art project by Gayle Chong Kwan, Sustainable Art Prize 2019.

16. Barbera, Filippo; Paladini, Roberto; Vedovato, Marco (2022). *Venice Original. E-commerce dell'artigianato artistico e tradizionale veneziano.*
17. Sattin, Antonella; Coronella, Stefano (2022). *Fabio Besta. Le dispense didattiche.*
18. Maggi, Angelo; Nanetti, Andrea (a cura di) (2022). *Venice and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads.*
19. Lippiello, Tiziana (2022). *Discorso inaugurale della Magnifica Rettrice. Anno accademico 2021-2022.*
20. Billio, Monica; Parussolo, Marco (2022). *Eccellenze cafoscarine nella storia del Dipartimento di Economia.*
21. Brino, Vania; Perulli, Adalberto (2022). *Dialoghi con Luigi Mariucci.*
22. Braghin, Massimiliano (a cura di ) (2023). *Persone, Energie, Futuro. Infinityhub: la guida interstellare per una nuova dimensione dell'energia.*
23. Lippiello, Tiziana (2023). *Discorso inaugurale della Magnifica Rettrice. Anno accademico 2022-2023.*
24. Bonfante, Anna (a cura di) (2024). *Mal d'aria. Contributi sul tema dell'inquinamento atmosferico nell'ambito del progetto artistico di Laura Pugno.*
25. Sattin, Antonella (2024). *L'Archivio dell'Università Ca' Foscari Venezia. Guida.*
26. Lippiello, Tiziana (2024). *Discorso inaugurale della Magnifica Rettrice. Anno accademico 2023-2024.*
27. "Marco Polo de Venesia de le meravegliose cose del Mondo". Edizione anastatica dell'incunabolo impresso a Venezia da Giovanni Battista Sessa, 1496 (2024).

Cibiana di Cadore, il 'paese dei murales', rappresenta un esempio di cura del proprio patrimonio culturale da parte di una comunità che ha saputo cogliere l'occasione per generare un modello di turismo sostenibile anche grazie alla pratica dell'albergo diffuso. Con Arcumeggia, a fare da capostipite agli oltre cento Paesi Dipinti italiani, c'è anche l'esempio di Dozza, che dagli anni Sessanta accoglie la Biennale del Muro Dipinto e si offre alla visita 'senza orari di apertura o biglietti d'ingresso' incoraggiando i turisti a una visita non solo dei murales ma anche del borgo e dei suoi dintorni. Altro caso virtuoso è quello di Sarmede, che ospita la Mostra Internazionale dell'Illustrazione e la Fiera del Teatro, unisce una vasta collezione di illustrazioni su carta alla raccolta dei dipinti murali lungo le strade delle sue tre frazioni, realizzati a partire dal 1968. Questo patrimonio, indissolubilmente legato al territorio e all'ambiente circostante, ci interpella su questioni di conservazione, giuridiche e sociali, ma al contempo rappresenta un'opportunità per promuovere un turismo sostenibile. Il volume raccoglie i contributi presentati durante due giornate di studio interdisciplinare dedicate alla conservazione dell'arte pubblica.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia