

Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino

XXXI edizione, 2020-2021

Güllüdere e Kızılçukur:

la Valle delle Rose e la Valle Rossa in Cappadocia

**Testo di
Maria Andaloro**

MARIA ANDALORO

La Missione dell'Università della Tuscia in Cappadocia

Testo in corso di stampa nel volume *Güllüdere e Kızılçukur: la Valle delle Rose e la Valle Rossa in Cappadocia. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino 2020-2021*, a cura di PATRIZIA BOSCHIERO e LUIGI LATINI, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga, Treviso 2020 (collana editoriale della Fondazione Benetton Studi Ricerche "Memorie" / serie "dossier Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino").

È il 5 novembre 2006. Una nebbia leggera fascia i con i mentre si cammina all'ombra della cresta dell'Orta Tepe verso la Chiesa dei Quaranta Martiri nell'area di Şahinefendi, piccolo villaggio lungo la strada che da Ürgüp giunge a Soğanlı. L'amico Murat Gülyaz, archeologo del Museo Archeologico di Nevşehir¹, apre la porta della chiesa; scivoliamo all'interno, nell'ombra, fra gli spazi delle due navate; puntiamo gli occhi verso le volte e le absidi. Scrutiamo. Ma le pitture e le iscrizioni si scorgono appena sotto il velo del nerofumo che le ottunde. Il nerofumo impasta i profili, svigorendoli, macchia le superfici, converte la gamma dei colori originali – che pure qua e là sgusciano densi, brillanti, forti – in una gamma desolata di neri e grigi.

Il progetto e i suoi due percorsi

La decisione è presa. D'accordo con Murat Gülyaz, l'équipe della Missione dell'Università della Tuscia e il suo direttore scelgono fra tante altre chiese candidabili quella dei Quaranta Martiri per prendersi cura delle sue pitture e restaurarle.

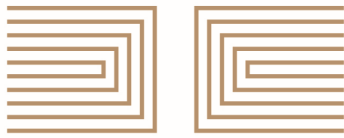
Quella sera a Şahinefendi avvenne così la saldatura fra i due percorsi del programma duale che, a cominciare da quel 2006, la Missione avrebbe inteso e intende realizzare in Cappadocia: da una parte il piano di ricerca "La pittura rupestre in Cappadocia. Per un progetto di conoscenza, conservazione e valorizzazione", dall'altra un piano sempre di conoscenza, conservazione e valorizzazione, ma incardinato in progetti di restauro che finora hanno riguardato i dipinti della Chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi – restauro iniziato nel 2007 e conclusosi nel 2013 – e le pitture della Chiesa Nuova di Tokalı a Göreme – i cui lavori sono tuttora in corso².

Già i titoli dei due percorsi rivelano quanto essi siano interconnessi fra loro. In ambedue i casi, le campagne di restauro delle quali si è detto non rimangono degli interventi a sé stanti ma si connettono dinamicamente al progetto di studio e valorizzazione delle pitture nei siti e contesti rupestri della Cappadocia e parallelamente quest'ultimo piano costituisce l'orizzonte e, ancora di più, il fondamento per il restauro degli apparati pittorici, restauro che intendiamo nella sua qualità di pensiero critico in atto, agito proprio nel suo farsi.

In definitiva, chiudendo sulla vocazione duale della Missione, verrebbe da dire che i due percorsi altro non sono che le valve dello stesso dittico o anche il dritto e il rovescio della stessa medaglia.

La pittura rupestre in Cappadocia. Per un progetto di conoscenza, conservazione e valorizzazione

È questo il percorso che in forma di *survey* è stato condotto, campagna dopo campagna, dal 2006 in poi, entro i confini della regione di Nevşehir per lo studio intorno al patrimonio pittorico delle chiese rupestri disseminate in una moltitudine di siti, quali Avcılar (Göreme), Çavuşin,



Ürgüp, Cemil, Şahinefendi e Soğanlı, e di valli fra cui Kızılçukur (Valle Rossa), Güllüdere (Valle delle Rose), Gomedà.

Nel corso di quindici anni di intense perlustrazioni sono state visitate centinaia e centinaia di chiese scavate nella roccia e dipinte e ne sono state studiate le pitture sulla base dei principi di un sistema integrato e interdisciplinare, che ha il proprio perno nella concatenazione degli studi di carattere umanistico – storico e storico-artistico – con quelli di natura tecnico-scientifica sorretti da un'incalzante documentazione visiva (fotografie, grafici, mappature e rilievi 3D). Sostiene questo tipo d'approccio – che si è avuto cura di calibrare al millimetro sul progetto – il nostro guardare all'opera pittorica come a un insieme organico, composto – per dirla in termini essenziali e tranchant – di "immagine", con i suoi livelli di forma e significati, e di materiali costitutivi, come i pigmenti e i leganti, che in mano al e per il tramite del pittore (dei pittori) saranno lavorati e trasformati secondo procedure tecniche ben consolidate e che, grazie alla sua (loro) "arte", diventeranno il corpo dell'immagine, il "corpo dello stile" di quella data pittura parietale in quella specifica chiesa.

In linea con una visione di questo tipo, l'approccio alla pittura della Cappadocia bizantina non poteva essere che necessariamente plurale e aperto verso direzioni diverse, aggregabili in tre piste. Primo: verso la latitudine dell'immagine, strutturata a sua volta in più livelli, da quello relativo al "corpo dello stile" al registro iconografico che, com'è noto, in Cappadocia, è ricco, fantasioso, pieno di sfaccettature "locali", e comprende anche la creazione di nuovi soggetti, nel campo, ad esempio, delle storie dell'*Infanzia di Cristo*, come accade nel corso del secolo x³. Secondo: verso la sfera dei materiali costitutivi della pittura di cui s'è detto, in primis dei pigmenti e dei leganti, senza i quali non si dà alcuna pittura e non è nemmeno pensabile alcuna opera d'arte, almeno fino alle soglie della nostra contemporaneità. Terzo: verso il mondo le cui fila sono in mano ai pittori, il perno dell'universo di cui ci occupiamo. Sulla base dei saperi delle botteghe di cui fanno parte, essi dipingono gestendo fase dopo fase il filo dei processi ideativi e delle modalità tecnico-esecutive fino al compimento della pittura.

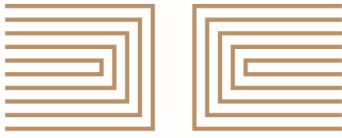
Di conseguenza, il gruppo di lavoro della Missione non poteva essere che composito. Formato fin dagli inizi da storici dell'arte, archeologi, architetti, chimici, restauratori, geografi, fotografi, esso si è schiuso successivamente alla collaborazione di altre figure di ricercatori, in sintonia con i nuovi indirizzi che ha assunto man mano il progetto.

Obiettivo principale è stato realizzare una banca dati della pittura in Cappadocia quale frutto dell'approccio conoscitivo illustrato in precedenza, insieme a un ventaglio di studi su una serie di problematiche di carattere più propriamente storico-artistico, come quelli sulla *Pittura delle origini in Cappadocia*.

Questo è il nucleo germinale del progetto, il quale, però, man mano che è proceduto nel tempo, non è rimasto immutato. Nell'avanzare, il percorso si è definito diversamente rispetto agli inizi, aprendosi a svolte, anche profonde, le quali ne hanno modificato l'impianto originario, ampliandolo. Sicché, a riconsiderare il progetto dal punto di arrivo e non di partenza, appare chiaro che si articola in tre fasi e tre tempi diversi: 2006-2010; 2011-2016; 2017-2018, fasi da considerare non come tratti distinti e conclusi che si susseguono l'un dopo l'altro, ma come l'ampliarsi del nucleo originario per effetto del moto di cerchi concentrici e però concatenati.

Prima fase. Fra valli e chiese dipinte

È la fase costitutiva del progetto, quella nella quale si lavora e, nel lavorare, si ha cura di porre le fondamenta, larghe e salde, del suo sviluppo. Cuore del *survey* è il piano di conoscenza riguardo al vasto patrimonio della pittura parietale della Cappadocia bizantina sparso in centinaia di chiese, declinato, come già s'è detto, su più livelli, nella direzione della pittura come immagini e storie dipinte e in quella del fare pittura, laddove entra in prima persona l'insieme delle attività dei pittori, intercettati mentre preparano le pareti da dipingere, mescolano i pigmenti per farne i colori che vanno poi a stendere sulle superfici e compiono la grazia di dare forma visibile a idee ed elaborazioni della mente di per sé astratte. Mentre sulla base delle ricerche storico-artistiche e delle analisi tecnico-scientifiche si procede alla costituzione della banca dati dei dipinti e si profilano i temi di studio che si vogliono affrontare, si fa strada la consapevolezza sempre più netta del nesso che lega la decorazione pittorica allo spazio della chiesa e prende piede una sensibilità tutta speciale verso la pittura come veste dell'architettura, come sua pelle, come suo volto⁴, di quell'architettura che in Cappadocia si configura



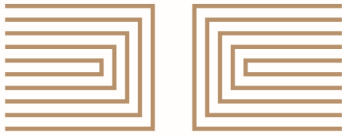
costantemente con i caratteri dell'«architettura in negativo», l'abitante perenne raccolto «nel grembo della roccia»⁵.

In questa prima fase si punta a una linea esplorativa che sia vasta, sicché nel corso del *survey* si tende a setacciare il territorio della provincia di Nevşehir nella sua interezza e in tempi serrati, alla ricerca di quante più chiese possibile. Anno dopo anno si visitano, si rivisitano e si studiano febbrilmente decine e decine di chiese scavate e dipinte, celate entro i coni, le falesie, i banchi rocciosi disposti lungo il reticolo delle valli fra Çavuşin e Göreme o nell'area estesa da Ürgüp a Soğanlı passando per Mustafapaşa e Şahinefendi. In seno al progetto, accanto alla linea delle ricerche estensive volte a sviluppare la raccolta di una gran massa di informazioni sul patrimonio delle pitture, onde delinearne il quadro complessivo tramite la costituzione della banca dati, prende avvio pure una linea diversa, una linea, diciamo così, intensiva e "introflessa". Dal taglio apparentemente più tradizionale, essa guarda a fenomeni e problemi specifici del patrimonio pittorico e, però, nell'affrontarli, si serve degli stessi strumenti metodologici messi a punto per lo studio complessivo della pittura in Cappadocia, vale a dire l'incontro fra percorsi di studio di carattere storico-artistico e percorsi di analisi tecnico-scientifiche, dovendo inoltre sperimentare ogni volta la via d'accesso più idonea alla comprensione del fenomeno da trattare. Si prenda, ad esempio, il capitolo, affascinante quanto arduo, della pittura delle origini in Cappadocia (secoli vi-vii-secolo ix avanzato). Volendolo svolgere, non si sfugge alla necessità di riesaminare tutti i dipinti attribuibili a questa fase nell'intento di giungere a stabilire un quadro cronologico meno fluttuante e vago rispetto a quello di cui si dispone al presente. La sfida è stata raccolta. È, infatti, in preparazione da parte nostra uno studio proprio sulla pittura delle origini il cui "grimaldello" consiste nella combinazione dell'approccio multidisciplinare e interdisciplinare, che ci è congeniale, con l'analisi dei dipinti in palinsesto la cui presenza è fenomeno ricorrente nei complessi pittorici più antichi della Cappadocia e per noi oggetto di lunga frequentazione⁶. Dei dipinti in palinsesto, alcuni sono noti ma bisognosi ugualmente di riesame, essendo controversa la loro interpretazione per via dell'intrinseca difficoltà in cui inceppa la lettura degli strati di cui si compongono quando essi sono sovrapposti in pitture stese a secco e non a fresco; altri sono stati individuati da noi nel corso del *survey* ed è il caso messo in luce durante lo studio complessivo degli apparati pittorici della Chiesa di San Basilio nella Valle di Gomed⁷.

Sempre nell'ambito della prima fase, parallelamente al percorso di ricerca condotto in seno al *survey*, si elabora il progetto per il restauro dei dipinti della Chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi e si procede alla sua realizzazione⁸.

Seconda fase. Nel grembo della roccia

Con la campagna 2011 della Missione si annuncia una svolta. Il percorso originario orientato alla conoscenza, conservazione, valorizzazione del patrimonio pittorico della Cappadocia mantiene ancora la sua posizione di spina dorsale del progetto e al contempo inizia a diramarsi, a mo' del bacino di un ideale delta, in una serie di cammini attorno a un altro epicentro. Occupa questo ulteriore fuoco la roccia, elemento caratterizzante e identificativo del paesaggio della Cappadocia nelle sue molteplici morfologie: coni, falesie, banchi rocciosi, camini delle fate. Servono forse due parole per dire delle connessioni fra roccia e pittura, ma anche dello scarto che rispetto a esse rappresenta, nella svolta, ciò che diciamo "roccia", con il conseguente allargamento di programmi e di competenze che la nuova visuale suggerisce. Nel corso del *survey* il contatto quotidiano con la "pittura rupestre" nelle chiese scavate ce ne ha svelato in modo lampante l'essere veste, pelle, volto dello spazio proprio dell'architettura in negativo, spazio vuoto cavato dal pieno oscuro della roccia, roccia che costituisce invariabilmente il supporto unico dei dipinti, di modo che pittura e roccia non sono semplicemente connesse ma interconnesse in maniera indissolubile. Sono incorporate l'una all'altra. Al contempo, percorrendo a piedi il territorio, nell'andirivieni per valli e siti alla ricerca delle chiese dipinte, il nostro sguardo ha via via sempre più assorbito i tratti di quel peculiare paesaggio rupestre. All'epoca della mostra fotografica *La Cappadocia e il Lazio rupestre* del 2009⁹ "roccia" ricorre nel sottotitolo – *Terre di roccia e pittura* – in qualità di indice del paesaggio, come fenomeno coesistente con la pittura e tuttavia diverso; di lì a poco "roccia" è avvertita al modo di interfaccia, agente sia verso il paesaggio cappadocio in quanto esterno, sia in quanto interno a se stesso, elemento consustanziale alla dimensione dell'esocosmo e a quella dell'endocosmo¹⁰. Matura l'idea di saldare l'analisi dei dipinti nel proprio contesto al contesto rupestre più ampio;



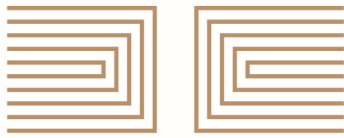
contemporaneamente, si sceglie di imprimere al *survey* un carattere intensivo e condensato rispetto a quello estensivo e largo della prima fase e di concentrare, perciò, le ricerche nell'area dell'Open Air Museum di Göreme. Il progetto della Missione compie un'impennata nel momento in cui si propizia la concezione di "Arte e habitat rupestre in Cappadocia (Turchia) e nell'Italia centromeridionale. Roccia, architettura scavata, pittura: fra conoscenza, conservazione, valorizzazione", il Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale (prin 2010-2011), al quale partecipano otto università e il cnr¹¹.

Nell'inglobare il progetto prin, la Missione dell'Università della Tuscia rimodula il proprio, accoglie entro la sua cornice istituzionale e nei confini del territorio del *survey* i nuovi gruppi di ricerca¹². Vive una nuova stagione. Nel corso delle campagne 2012-2015 un'équipe più ricca rispetto al passato confluisce in Cappadocia, decine e decine di ricercatori convergono nell'area dell'Open Air Museum, ma anche nel sito di Şahinefendi, al fine di rinverdire il percorso originario e soprattutto di inoltrarsi nel "delta" dei nuovi corsi intorno ai due epicentri della ricerca, la pittura rupestre nel suo contesto e la roccia, ovvero l'esocosmo e l'endocosmo in terra di Cappadocia.

Il lavoro già marcatamente interdisciplinare del progetto iniziale si allarga e si articola maggiormente. Nuovi fronti d'indagine si aprono agli storici dell'arte, archeologi, architetti, chimici, geologi, speleologi, esperti in diagnostica dei beni culturali, esperti nell'elaborazione di tecnologie digitali per i beni culturali e persino alpinisti.

Nel campo geologico, si procede lungo due linee. Da una parte, l'Unità di ricerca dell'Università della Calabria si concentra sulla lettura del sito di Şahinefendi¹³, arricchendo di conoscenze più esatte questo frammento del territorio cappadocico il cui profilo, da un punto di vista geologico, rimane, com'è noto, d'interesse assolutamente non comune; dall'altra, la stessa Unità promuove l'apertura verso la questione relativa allo stato di conservazione della roccia, che è diffusamente precario quando non drammatico¹⁴. Si investe in ricerca sui materiali consolidanti che successivamente vengono sperimentati sui tufi della Cappadocia, sulla base di determinate friabilità e di situazioni ambientali date, partendo da quelle riscontrate nelle rocce di Şahinefendi e all'interno della Chiesa Nuova di Tokalı, in particolare riguardo alla parete meridionale. Di pari passo, l'équipe della Missione s'intride di sensibilità nuove verso questo problema mentre prende atto, con sempre maggiore preoccupazione, della fragilità geologica del paesaggio cappadocico anche perché è testimone di eventi rivelatori in tal senso: ora è la caduta di un masso dalla parete esterna della Chiesa di Çarıklı nell'area dell'Open Air Museum, ora lo schiantarsi della porzione gigantesca di un cono nell'abitato di Göreme, ora il pericolo di crollo della rupe nella quale si cela la Chiesa di Meryem Ana, rischio da cui è dipesa nel 2012 la sua chiusura a tempo indefinito. Temendo la sua perdita materiale e volendo contrastare la condizione di invisibilità alla quale oggettivamente essa sarebbe stata condannata, in quattro e quattr'otto si è allestito il piano per la realizzazione del rilievo 3D della chiesa e della campagna fotografica dei dipinti, l'uno e l'altra compiuti a opera rispettivamente dell'Unità di ricerca di Firenze¹⁵ e dell'Università della Tuscia. Lavorando forsennatamente per una settimana, è stata prodotta una documentazione in grado di costituire, oltre che usuale strumento di conoscenza, la memoria visiva della chiesa che è divenuta invisibile, sì da esserne quasi un simulacro¹⁶. Al di là del caso drammatico della Meryem Ana, altrove essa ha svolto e continua a svolgere funzione non vicaria ma integrativa. Considerata un pilastro del progetto, la documentazione integrata sulla base di rilievi 3D, di campagne fotografiche, di grafici, di mappature dello stato di conservazione e dei palinsesti pittorici (cartacei e in Autocad) ha riguardato in combinazioni diverse, a seconda degli obiettivi da raggiungere, molte realtà: chiese come i Quaranta Martiri a Şahinefendi e la Chiesa Nuova di Tokalı, complessi con destinazione laica come l'Aynalı o riservati al lavoro come il villaggio rurale di Şahinefendi¹⁷, ma anche il paesaggio, ripreso in quella porzione stretta fra la valle di Göreme e la Kılıçlar¹⁸.

Proprio nell'area di Göreme la documentazione è stata sviluppata in modo più organico che altrove perché a sostegno di uno studio sfaccettato, capillare, coeso, condotto con l'intento di comprendere le fasi di sviluppo dell'insediamento rupestre in cui sono inserite le più di trenta chiese dipinte, identificare le differenti strutture rupestri, civili e religiose, e le loro funzioni. Mai un lavoro è stato frutto di team più marcatamente interdisciplinari di quelli formati per le ricerche su quest'area. Prendiamo, ad esempio, la Chiesa di Sant'Eustachio e il suo contesto¹⁹. È grazie alle esplorazioni condotte da Michele Benucci e Giuseppe Romagnoli, storici dell'arte e archeologi, insieme agli speleologi del Centro Studi Sotterranei di Genova, diretto da Roberto



Bixio²⁰, e con il concorso di architetti e fotografi, che si sono potute riconoscere, nell'area circostante la Chiesa di Sant'Eustachio, strutture originariamente pertinenti a un complesso residenziale a corte, secondo una tipologia ampiamente attestata in Cappadocia, fino a seguire l'intricato succedersi di cunicoli e ambienti che si affacciavano sulla Valle di Kılıçlar e a individuarne le funzioni. Il caso di Sant'Eustachio è uno dei tanti esempi indagati nell'area di Göreme.

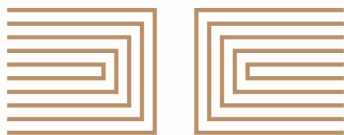
Negli anni, gli studi e le ricerche si moltiplicano, così che la mole di dati che generano è quantitativamente rilevante e, in virtù della loro natura fortemente interdisciplinare, molto eterogenea. Per gestire tale mole viene ideata la banca dati "Cappadocia. Arte e habitat rupestre" in grado di raccogliere e di archiviare dati e materiali di diversa natura (documenti, informazioni, immagini, grafici, piante, mappature e così via), a richiesta online. Essa riflette e proietta il modello di conoscenza integrata dei dipinti delle chiese rupestri della Cappadocia su cui si basa il progetto della Missione, riconsiderati all'interno del loro proprio contesto (endocosmo) e in rapporto al mondo allargato composto dai contesti monastici, agricoli e residenziali, in linea con le indagini sistematiche condotte in sintonia con il prin²¹.

Terza fase. Verso il paesaggio ricongiunto

La terza fase ha il suo avvio nella campagna 2017 della Missione, quando il progetto sulla pittura e sull'habitat rupestre della Cappadocia incorpora quest'altra direttrice. L'alimenta lo sguardo che scaturisce da matrici diverse rispetto alle precedenti, perché aperto al paesaggio nella sua connessione fra la dimensione naturale e quella culturale. A porsi alla nostra attenzione è dunque il paesaggio così com'è, composto di ambienti eterogenei, naturali come le conformazioni rocciose, e nell'aspetto che esso assume in virtù delle trasformazioni che vi si compiono a opera dell'uomo; ed ecco la commistione di campi coltivati a viti e a frumento, orti, alberi da frutta e altro, insomma, quel paesaggio che l'occhio coglie nella realtà, fra vigne e rocce, attraversando le valli o anche adocchiandolo dalla mongolfiera²². È questo l'oggetto specifico della nuova direttrice tutta protesa a cogliere la «sopravvivenza di un mosaico rurale di straordinaria eloquenza e unicità»²³. Dall'humus di questa direttrice²⁴ germoglia il progetto "For an ecomuseum of the traditional rural landscape" che l'Università degli Studi della Tuscia insieme al Museo Archeologico di Nevşehir e al Laboratorio di Restauro della stessa città si propone di realizzare nel contesto del Göreme National Park and the Rock Sites of Cappadocia²⁵, con focus intorno alla valle di Göreme il cui percorso, abbracciando dall'esterno l'anfiteatro naturale che è l'Open Air Museum, lungo la curva est-nord/ovest, la rende perfettamente armonica al fine che si intende perseguire, quello di ricomporre in unità i pezzi di un paesaggio percepito troppo spesso come disgiunto²⁶. Il progetto è in singolare sintonia con l'esperienza del Giardino della Kolymbethra nella Valle dei Templi ad Agrigento (Sicilia)²⁷, un sito che dimostra in modo esemplare i vantaggi di un'attiva difesa ed *enhancement* di un paesaggio storico-culturale nel contesto di un'area di interesse monumentale. D'altra parte, il progetto sulla valle di Göreme, che s'innesta come ultimo segmento sul corpo del progetto complessivo sulla pittura, l'arte e l'habitat rupestre in Cappadocia e che salda in un unico percorso l'insieme dei percorsi, rispecchia nella realtà degli studi e delle esperienze culturali la motivazione chiave in base alla quale il Göreme National Park and the Rock Sites of Cappadocia vengono iscritti nella lista dei siti del Patrimonio unesco il 6 dicembre 1985, al n. 357: «In a spectacular landscape dramatically demonstrating erosional forces, the Göreme Valley and its surroundings provide a globally renowned and accessible display of hoodoo landforms and other erosional features, which are of great beauty, and which interact with the cultural elements of the landscape»²⁸.

Il restauro delle pitture della Chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi (2007-2013)

I progetti e le attività di restauro di apparati pittorici in Cappadocia costituiscono il secondo percorso del piano generale della Missione. In questa sede sarà presentato unicamente il restauro delle pitture della Chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi in quanto, essendo ormai compiuto (2007-2013), si presta a una lettura in prospettiva e per così dire a bocce ferme, diversamente dal caso del restauro dei dipinti della Chiesa Nuova di Tokalı, che è ancora in corso²⁹. Qui, noi, restauratori e storici dell'arte in primis, ci dedichiamo alle pitture dal 2011 e siamo in prima linea sul fronte di scelte che ci impegnano, campagna dopo campagna, nell'intento di armonizzare il piano del progetto con il piano della realizzazione, essendo il

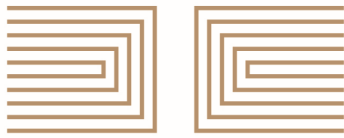


restauro dei dipinti impervio e di particolare complessità in ragione della loro storia conservativa e a causa della tecnica di esecuzione che è totalmente a secco³⁰. Siamo anche consapevoli di avere in mano la cura del ciclo più impegnativo e alto dell'intera produzione pittorica bizantina del secolo x: per qualità formale, energia di committenza, essendo essa riconducibile alla nobile famiglia Foca alla vigilia dell'elezione di Niceforo a imperatore di Bisanzio (963-969), per complessità d'ideazione e d'impianto iconografico, ricchezza più unica che rara di materiali utilizzati, come lamine d'argento, d'oro, e lapislazzulo. Il lapis, giunto dalle cave dell'Afghanistan orientale, dona il suo timbro inconfondibile ai fondi delle scene e alle vesti di Cristo e della *Theotokos* in misura strabiliante e però senza forzature o l'ombra di eccessi, perché la percezione che si avverte, entrando nella Chiesa Nuova di Tokalı, una volta che si è al centro del *naos*, entro il manto delle pitture dai fondi blu di lapis più estesi al mondo, è di leggerezza, di sobrietà cromatica, di ariosità permanente, si direbbe persino di smaterializzazione. Lo studio complessivo del monumento e il restauro dei dipinti sono i percorsi paralleli e complementari racchiusi nel Tokalı Project.

Si immagini di tornare nella Chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi a quattordici anni di distanza da quel 5 novembre 2006 quando la visitammo per la prima volta. Nel frattempo è stato compiuto il restauro dei dipinti e sono stati completati i lavori di riordino nella chiesa in vista della loro migliore fruizione (2007-2013)³¹. Sostando sulle pedane di legno e volgendo lo sguardo intorno, sulle superfici e le volte delle due navate, si è ora in grado di godere dei dipinti disvelati dopo lo sgravio del nerofumo che li ottundeva; di riconoscere ogni elemento del loro aspetto formale, iconografico, compositivo; di cogliere ogni fibra della grana pittorica e della materia cromatica di cui sono fatti. In proposito, si osservino taluni brani di pittura dallo stato di conservazione sorprendentemente intatto perché mai restaurati, com'è il caso della grande scena dei Quaranta Martiri immersi nel lago gelato, raffigurata sulla volta della navata settentrionale, o ancora delle figure della *Deesis* nell'abside nord. Dopo l'attentissimo lavoro di pulitura, questi brani si mostrano con forme così nitide e colori così vividi da suscitare la percezione, rimirandoli, di star davanti a dipinti da cui il pennello del pittore si è staccato, ancora gocciolante, appena un minuto fa. E, però, le lacune, le abrasioni, i graffi, le iscrizioni, incise da mano greca e turca in tempi moderni, insomma tutti i danni che i dipinti nel loro insieme hanno subito, sono rimasti al loro posto, perché s'è scelto di ammortizzarne l'eccesso di sgarbo senza giungere a cancellarne la presenza. Così operando, nel percorso del restauro dei dipinti della Chiesa dei Quaranta Martiri si è raggiunto l'obiettivo di rendere riconoscibili nel modo più luminoso i tratti dell'essenza originaria delle pitture, ma anche i segni della loro temporalità che si sono accumulati su di esse in virtù della loro storia³². La cura indirizzata alla chiesa e al suo notevole apparato pittorico ha sortito un esito d'armonia quasi musicale, per l'accordo che regna ora non solo fra le diverse porzioni dipinte, ma anche fra le superfici dipinte in alto e le sottostanti pareti tufacee, come pure fra l'insieme di queste superfici e le facce dei pilastri.

Il senso del restauro compiuto a Şahinefendi va oltre però la bontà della sua realizzazione in quanto, ribadendo ciò che si è detto all'inizio, il suo baricentro si radica entro il piano di ricerca "La pittura rupestre in Cappadocia. Per un progetto di conoscenza, conservazione e valorizzazione" con l'aggiunta per la quale il restauro a sua volta è divenuto motore dello stesso piano, secondo una dinamica segnata da moti circolari e comunicanti³³.

Nulla più che la scoperta di nuovi strati di pitture e dunque della presenza di altrettante fasi cronologicamente diverse nei dipinti della Chiesa dei Quaranta Martiri, che la storiografia invece considerava unitari e saldamente ancorati alla data 1216-1217 in base all'iscrizione dipinta nel vano d'ingresso alla navata sud³⁴, testimonia il carattere virtuoso dell'impostazione del progetto e le possibilità della sua "fortuna". Chiave di volta ne è stata l'analisi ravvicinata e simultanea condotta su tutte le superfici dipinte grazie alla presenza dei ponteggi, seguendo il corso integrato di ricerche interdisciplinari all'incrocio fra competenze diverse – del restauratore, dello storico dell'arte, dell'archeologo, del chimico, del diagnosta –, ideando e realizzando un piano organico di documentazioni fotografiche e grafiche e di accurate mappature. Si è giunti così alla fine del percorso a delineare un quadro complessivo della decorazione pittorica in gran parte inedito, fondato sulla presenza di ben quattro strati pittorici, alcuni dei quali sovrapposti³⁵. La campagna decorativa più antica si identifica con la palma³⁶ su fondo bianco entro la nicchia aperta all'estremità sud dell'abside meridionale. La seconda si cela nella calotta della stessa abside dove, al di sotto dell'*Ascensione* che oggi costituisce lo strato visibile, affiorano tracce



di una decorazione intermedia, dall'iconografia simile a quella dello strato superiore, riconoscibile nei volti di alcuni apostoli che traspaiono in forma di ombre³⁷. La terza campagna comprende l'intervento più ampio e significativo all'interno della chiesa, esteso su ambedue le navate e le absidi e caratterizzato figurativamente dalla presenza del *Martirio dei Quaranta Martiri di Sebaste*, santi ai quali è dedicata la chiesa³⁸. Infine, la più recente delle campagne, la quarta, include le figure di santi nel vano che ospita l'iscrizione e la scena della *Crocifissione* nella nicchia aperta nella navata nord ed è proprio a questo intervento limitato che deve essere riferita la data del 1216-1217.

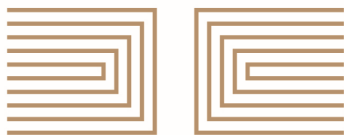
La presenza di quattro campagne pittoriche succedutesi nell'arco di un tempo molto ampio, che si ritiene compreso fra la stagione delle origini della pittura in Cappadocia, agganciabile al periodo vi-vii e ix secolo (i fase), e quella conclusiva, del xiii secolo (iv fase), passando per l'xi secolo (iii fase e forse anche ii), testimonia la lunga frequentazione della chiesa e la sua vitalità, espressa dall'avvicinarsi di ampliamenti e trasformazioni e accompagnata da un costante aggiornamento della decorazione pittorica. E, però, tutto ciò ha la capacità d'incidere anche su altri piani. Perché le conoscenze raggiunte intorno alle vicende storico-artistiche della Chiesa dei Quaranta Martiri e delle sue pitture come pure sui caratteri del dipingere, campagna per campagna³⁹, non hanno valore solo specifico, locale, compatibile con la realtà del microcosmo che abbiamo indagato. Il progetto Şahinefendi, infatti, inteso come insieme integrato di conoscenza, conservazione e restauro delle pitture, realizzato per la cura di un'équipe interdisciplinare, amalgamata, amica, dotata di cultura umanistica, ma anche scientifica e tecnica, di nazionalità italiana ma anche turca⁴⁰, ha acquisito valore di modello ed è, dunque, pervenuto alla conquista di una valenza di carattere generale. A proposito della Missione, poi, il progetto Şahinefendi ha fornito un'occasione irripetibile per esperienze di studio in grado di irrobustire e affinare la fisionomia scientifica e di ricerca del gruppo. Fra i capitoli d'applicazione più fertile si indica l'esercizio compiuto sulla stratificazione dei diversi livelli di pitture, alcune delle quali nella navata sud sono disposte in serrato palinsesto e secondo modalità esecutive *sui generis*, di non facile individuazione, mancando in esse la presenza di un vero e proprio strato di intonaco steso sopra quello da celare, strato che invece esiste quando i dipinti sono ad affresco, come ci è familiare a Roma⁴¹. L'esercizio svolto sui palinsesti pittorici dei Quaranta Martiri ha affinato la nostra sensibilità nei riguardi di questa struttura speciale del dipingere con la quale ci siamo fronteggiati spesso nelle nostre ricerche sulla pittura in Cappadocia e al contempo ci ha spinto a considerare l'adozione del palinsesto, carattere non esclusivo della fase della pittura delle origini in Cappadocia, dove pure è maggiormente diffuso, ma di più lunga durata, dal momento che lo si ritrova anche nel secolo xi; inoltre, a contatto col caso rinvenuto a Şahinefendi, la visuale sulle ragioni del palinsesto s'è allargata venendo a comprendere, accanto alla motivazione preminente dell'aggiornamento, quella funzionale dettata dalle trasformazioni e dagli ampliamenti che le chiese subiscono nel corso della loro storia.

In sintesi. A partire dal 2006 ogni anno, campagna dopo campagna, la Missione dell'Università della Tuscia in Cappadocia ha favorito l'aprirsi di nuovi fronti di ricerca e l'avanzare di nuovi progetti, prima, intorno alla produzione pittorica nel contesto delle centinaia di chiese scavate, poi, intorno alla roccia come interfaccia fra l'esterno e l'interno del paesaggio, fra l'endocosmo e l'esocosmo, e infine sul paesaggio integrato con la dimensione agraria. Ogni anno molti, talora anche più di trenta persone tra storici dell'arte, archeologi, architetti, restauratori – italiani e turchi – chimici, geologi, speleologi, agronomi, esperti in tecnologie dei beni culturali, fotografi e alpinisti⁴², hanno lavorato fianco a fianco in un dialogo che a ogni stagione ha dato vita, ora lungo i percorsi del *survey* ora sui ponteggi di Şahinefendi e della Chiesa Nuova di Tokalı, a un "laboratorio" alacre e interdisciplinare, all'incrocio fra pensiero e azioni.

Note al testo

1. Cfr. Murat Gülyaz, in Andaloro-Pogliani-Valentini 2013, p.n.n., ma p. 2. Si veda, inoltre, il contributo di chi scrive, Pasolini e Medea in Cappadocia, qui, alle pp. 226-239.

2. La Missione, iniziata nell'ottobre del 2006, si svolge con il supporto della Direzione Generale del Ministero della Cultura e del Turismo della Repubblica di Turchia e, riguardo al progetto per il restauro dei dipinti della Chiesa Nuova di Tokalı, gode della collaborazione del Museo Archeologico di Nevşehir e del Laboratorio Regionale di Restauro della



stessa città. Per il clima partecipe che accolse l'équipe della Missione al suo arrivo a Göreme, si veda il contributo di chi scrive, *Pasolini e Medea in Cappadocia*, qui, alle pp. 226-239.

3. Il filone iconografico è un campo di studi particolarmente coltivato da Catherine Jolivet-Lévy. Cfr. Jolivet-Lévy 2001a.

4. Andaloro 2015a.

5. Si veda il contributo di chi scrive, *In Cappadocia. Nel grembo della roccia fra valli e chiese dipinte*, qui, alle pp. 61-77.

6. Lavoro in via di preparazione con testi di Giulia Bordi, Chiara Bordino, Paola Pogliani, Valeria Valentini e di chi scrive.

7. Cfr. Andaloro 2015b, Bordi 2015, Bordino 2015, Pogliani 2015.

8. Per il restauro a Şahinefendi si rimanda al paragrafo a esso dedicato in questo stesso contributo, alle pp. 149-154.

9. Andaloro 2009.

10. Mentre esocosmo (mondo esterno) ed endocosmo (mondo interno) sono termini propri del lessico di Fosco Maraini, dove ricorrono con un significato attinente alla sfera della percezione umana (cfr. De Martino 2007), da parte mia, uso endocosmo ed esocosmo in virtù della loro energia etimologica e in seguito alle riflessioni per cui cfr. Andaloro in corso di stampa.

11. Oltre all'Università della Tuscia, partecipano al prin le Università di Roma "La Sapienza" e Roma Tre, quelle di Firenze e di Modena e Reggio Emilia, l'Università della Calabria-Cosenza e quella di Bari, l'Università del Salento-Lecce e il cnr di Roma. Capofila del progetto è l'Università degli Studi della Tuscia, ideatore e coordinatore chi scrive.

12. Essi afferiscono a compagini (Unità) delle università menzionate alla nota precedente, al cnr e al Centro Studi Sotterranei di Genova che fa parte dell'Unità di Firenze. Dal canto loro, le Unità delle Università di Bari e di Lecce orientano le ricerche verso l'arte e l'habitat rupestre delle aree dell'Italia meridionale. Il progetto si svolge negli anni 2012-2015.

13. Natalia Rovella e altri, *Lecture geologiche del territorio rupestre della Cappadocia: il caso di Şahinefendi*, qui, alle pp. 125-129.

14. La Russa e altri 2014.

15. Si veda Giorgio Verdiani, *La Chiesa di Meryem Ana a Göreme, opera fragile tra il disgregarsi della roccia e l'imponenza dell'arte*, qui, alle pp. 179-186.

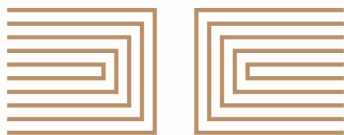
16. Per il ruolo di straordinario testimone visivo che nei riguardi della Meryem Ana rivestono le sequenze del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini e le foto di scena, si veda il contributo di chi scrive, *Pasolini e Medea in Cappadocia*, qui, alle pp. 226-239.

17. Si veda il contributo di Michele Benucci e Giuseppe Romagnoli, *L'insediamento rupestre di Şahinefendi*, qui, alle pp. 167-169.

18. Se la realizzazione dei rilievi 3D delle chiese e degli altri complessi citati si deve all'Unità di ricerca dell'Università di Roma "La Sapienza", quella del paesaggio è campo dell'Unità di ricerca dell'Università di Firenze. Si veda Carmela Crescenzi, *Il rilievo del paesaggio tra le valli di Göreme e Kılıçlar*, qui, alle pp. 170-178.

19. Si veda Bordino 2018.

20. Benucci-Romagnoli 2018. Oltre che nell'area di Göreme, le ricerche degli speleologi si sono estese anche in quella di Şahinefendi. Si veda il contributo di Andrea Bixio e altri, *Sistemi idraulici e cavità antropogeniche nel sottosuolo della Cappadocia*, qui, alle pp. 131-141.



21. Per la banca dati si vedano Andalaro-Valentini-Pogliani 2017, Andalaro-Valentini 2018, Andalaro-Pogliani 2018. La banca dati accoglie attualmente 109 schede, 3.788 immagini e più di 8.000 dati, strutturati e collegati secondo un modello logico relazionale.

22. Si veda il contributo di chi scrive, *In Cappadocia. Nel grembo della roccia fra valli e chiese dipinte*, qui, alle pp. 61-77.

23. Dal testo della relazione stilata da Giuseppe Barbera per il progetto "For an ecomuseum of the traditional rural landscape", per il quale si veda nota 25. Una memoria rara e antica del paesaggio è adombrata nel "giardino e giardiniere" dipinti nella Chiesa dei Santi Gioacchino e Anna a Kızılçukur, per cui si veda Maria Raffaella Menna, *Il giardino e il giardiniere nella Chiesa dei Santi Gioacchino e Anna*, qui, alle pp. 164-166.

24. Ne è ideatore Giuseppe Barbera (Università degli Studi di Palermo) con la collaborazione di Rita Biasi (Università degli Studi della Tuscia).

25. Il progetto di Maria Andalaro e Giuseppe Barbera, con la collaborazione di Rita Biasi e Paola Pogliani, è stato presentato alla Direzione Generale dei Musei del Ministero della Cultura e del Turismo della Repubblica di Turchia nell'ottobre del 2018.

26. Il percorso della valle inizia all'altezza del complesso di Aynalı e sfocia nel piano in basso, poco fuori l'area dell'Open Air Museum, di fronte al cono della Chiesa Nuova di Tokalı avvistabile sul ciglio opposto della strada asfaltata la cui costruzione ha spezzato in modo brutale la continuità della valle.

27. Esperienza compiuta da Giuseppe Barbera, responsabile scientifico del recupero della Kolymbethra per conto del fai.

28. Cfr. il sito dell'unesco, al Criterio vii: whc.unesco.org/en/list/357.

29. Oltre ai restauri citati, l'équipe della Missione ha realizzato altri interventi rispondendo alla richiesta del direttore del Museo Archeologico di Nevşehir. Nel 2011 i restauratori hanno operato sulle pitture della Chiesa di San Basilio nell'Open Air Museum e di San Nicola a Mustafapaşa; inoltre, nello stesso anno sono stati elaborati e scritti i progetti di restauro per i dipinti di Santa Barbara e della Chiesa di Yılanlı, nell'Open Air Museum, della chiesa "cattedrale" di Selime e della Chiesa dell'Arcangelo nel complesso monastico di Cemil. Nel settembre 2014 si è concluso l'intervento di stabilizzazione del mosaico pavimentale nell'area archeologica di Sobesos, nei pressi di Şahinefendi.

30. Andalaro 2012 e Andalaro-Pogliani in corso di stampa.

31. La conclusione dei lavori è stata celebrata il 28 settembre 2013 (Maria Andalaro, in Andalaro-Pogliani-Valentini 2013, p.n.n., ma p. 3).

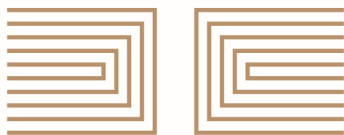
32. *Il restauro*, in Andalaro-Pogliani-Valentini 2013, pp. 21-30. A fondamento del restauro dei dipinti della Chiesa dei Quaranta Martiri di Şahinefendi sono da riconoscere, com'è palese, i principi della teoria del restauro di Cesare Brandi, espressi negli scritti della sua *Teoria del restauro* (1963) e messi a fuoco nell'ambito dell'esperienza da lui maturata entro l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma del quale fu direttore dal 1939, anno della sua fondazione, fino al 1960.

33. Maria Andalaro, in Andalaro-Pogliani-Valentini 2013, p.n.n., ma p. 3.

34. Nell'iscrizione si afferma che la chiesa, dedicata ai Quaranta Martiri di Sebaste, venne rinnovata per volontà dello ieromonaco Macario e per mano del monaco-pittore Ezio sotto il regno dell'imperatore Teodoro Lascaris nell'anno 6725 dell'era bizantina, vale a dire nel 1216-1217.

35. *La chiesa dei Quaranta Martiri e le sue pitture*, in Andalaro-Pogliani-Valentini 2013, pp. 10-20; Paola Pogliani, *Dipingere in Cappadocia*, qui, alle pp. 155-163.

36. L'identificazione della palma nell'elemento vegetale, ritenuto, invece, un "grande fiore", la dobbiamo a Giuseppe Barbera (campagna 2017).



37. *Il restauro*, in Andaloro-Pogliani-Valentini 2013, p. 24 e figg. 36-37. Lo stesso strato affiora anche altrove, nelle lacune di altre pitture sempre appartenenti alla navata meridionale, come nella figura di san Damiano (*La chiesa dei Quaranta Martiri e le sue pitture*, in Andaloro-Pogliani-Valentini 2013, fig. 23, p. 19; cfr. Paola Pogliani, *Dipingere in Cappadocia*, qui, alle pp. 155-163).

38. Così com'è attestato dall'iscrizione, per cui si rimanda qui, alla nota 34.

39. Cfr. Paola Pogliani, *Dipingere in Cappadocia*, qui, alle pp. 155-163.

40. Per la composizione dell'équipe dei restauratori – italiani e turchi –, protagonisti del restauro, e di quanti altri hanno collaborato in vario modo alle ricerche sulle pitture, sulla chiesa, sull'insediamento rupestre, si veda Andaloro-Pogliani-Valentini 2013, p. 49.

41. L'esempio più noto è dato dai dipinti nella Chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro Romano. Da ultimo cfr. Andaloro-Bordi-Morganti 2016.

42. Si veda l'elenco dei partecipanti alla Missione.

I partecipanti alla Missione dell'Università della Tuscia in Cappadocia

Storici dell'arte/archeologi

Università della Tuscia: Maria Andaloro, Michele Benucci, Chiara Bordino, Claudia Guastella, Maria Raffaella Menna, Paola Pogliani, Daniela Sgherri, Giuliana Solimine, Manuela Viscontini con Elisa Potenziani e Rachele Zanone/Giuseppe Romagnoli.

Università Roma Tre: Antonella Ballardini, Giulia Bordi, Maria Luigia Fobelli.

Architetti

Università di Roma "La Sapienza": Marco Carpiceci e Carlo Inglese con Andrea Angelini, Giovanna Cresciani e Antonello Gamba.

Università di Firenze: Carmela Crescenzi, Marcello Scalzo, Giorgio Verdiani con Claudio Giustiniani e Francesco Tioli.

Chimici

Università della Tuscia: Giorgia Agresti, Silvia Amato, Claudia Pelosi, Ulderico Santamaria con Carmela Malomo.

Università di Modena e Reggio Emilia: Pietro Baraldi.

Laboratorio Centrale di Restauro a Istanbul: Ismet Ok.

Restauratori

Università della Tuscia: Livia Alberti, Anna Arcudi, Silvia Borghini, Cristina Caldi, Sara Scioscia, Maria Cristina Tomassetti, Valeria Valentini con Anna Levi e Daniele Rossi.

Museo Archeologico di Niğde: Fazıl Açıkgoz. Laboratorio Regionale di Restauro a Nevşehir: Merve Azize Işın, Ayça Baştürkmen, Mustafa Toptepe, Uğur Yalçinkaya. Laboratorio Centrale di Restauro a Istanbul: Öslem Toprak Cihan, Elif Bozdemir, Gülseren Dikilitaş con Esra Esen e Seda Kartal.

Geologi/geografi

Università della Calabria: Gino Mirocle Crisci, Mauro Francesco La Russa, Stefano Marabini, Natalia Rovella, Silvestro Antonio Ruffolo.

Università della Tuscia: Giuliano Bellezza.

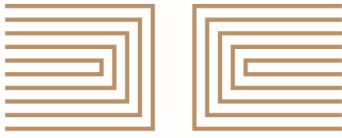
Speleologi

Centro Studi Sotterranei di Genova: Andrea Bixio, Roberto Bixio, Andrea De Pascale, Alessandro Maifredi, Simona Mordegli, Mauro Traverso.

Agronomi

Università di Palermo: Giuseppe Barbera.

Università della Tuscia: Rita Biasi.



Esperti in tecnologie applicate ai beni culturali

cnr itabac: Francesco Antinucci ed Eva Pietroni, con Walter Balducci, Claudio Rufa, Stefano Scialotti.

Fotografi

Università della Tuscia: Gaetano Alfano, Rodolfo Fiorenza, Domenico Ventura.

Università Roma Tre: Danilo Renzulli.

Istituzioni locali per la tutela della Cappadocia

Museo Archeologico a Nevşehir, direttori: Alis Yenipinar, Murat Gülyaz, Sevim Tunçdemir.

Laboratorio Regionale di Restauro a Nevşehir, direttore: Hatice Temur.

Direttore del progetto di ricerca e del restauro: Maria Andalaro.

Vicedirettore: Paola Pogliani.