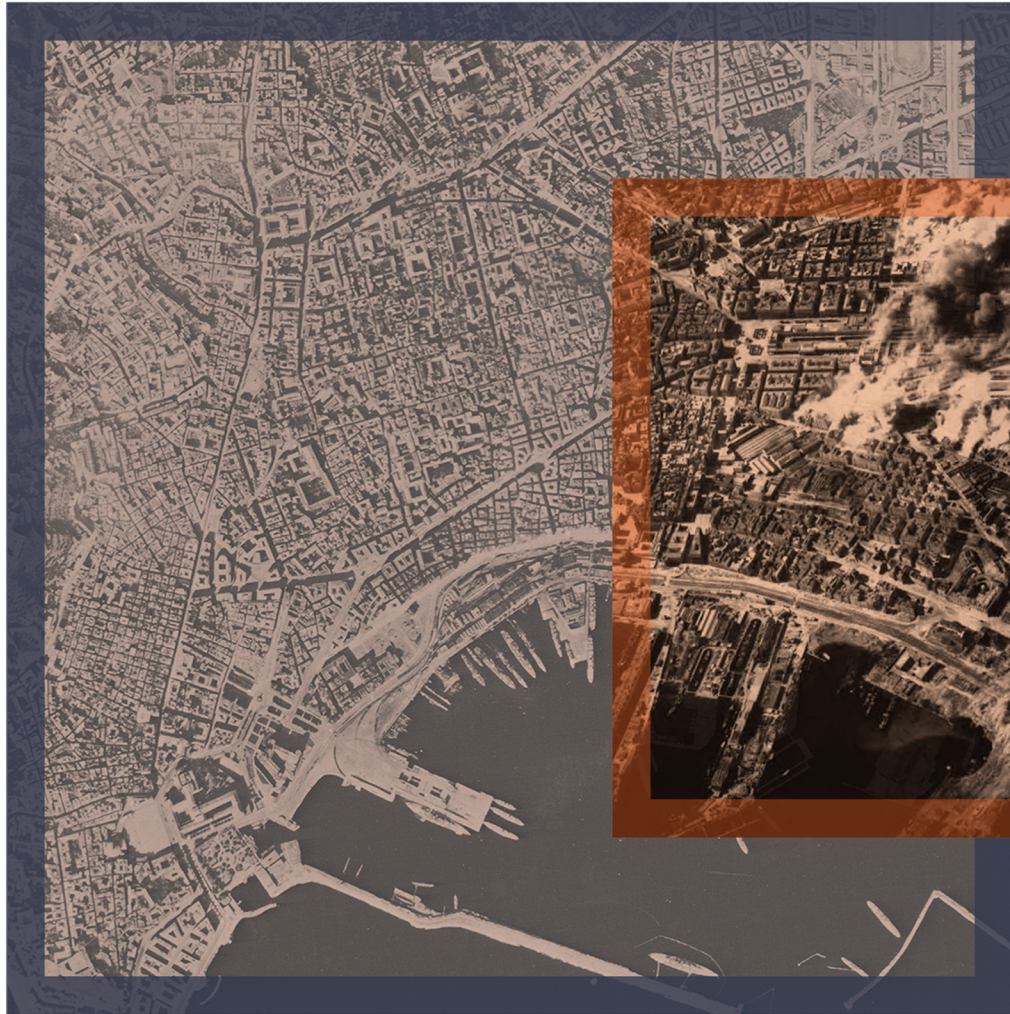


# CITTÀ E GUERRA

DIFESE, DISTRUZIONI, PERMANENZE  
DELLE MEMORIE E DELL'IMMAGINE URBANA

## CITY AND WAR

MILITARY DEFENCES, RUINS, PERMANENCES  
OF URBAN MEMORIES AND IMAGES



Tomo primo

## FONTI E TESTIMONIANZE

a cura di  
Francesca Capano,  
Emma Maglio,  
Massimo Visone

Federico II University Press



fedOA Press





# **CITTÀ E GUERRA** **CITY AND WAR**

**DIFESE, DISTRUZIONI, PERMANENZE  
DELLE MEMORIE E DELL'IMMAGINE URBANA**

**MILITARY DEFENCES, RUINS, PERMANENCES  
OF URBAN MEMORIES AND IMAGES**

## **Tomo primo** **Fonti e testimonianze**

a cura di  
Francesca Capano, Emma Maglio, Massimo Visone

collaborazione alla curatela: Mirella Izzo

Federico II University Press



fedOA Press

Federico II University Press



*e-book edito da*

Federico II University Press

con

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea

### *Collana*

Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 8/I

### *Direzione*

Alfredo BUCCARO

### *Co-direzione*

Francesca CAPANO, Maria Ines PASCARIELLO

### *Comitato scientifico internazionale*

Aldo AVETA

Gemma BELLI

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Paolo MACRY

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTEROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Massimo VIGONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

### **CITTÀ E GUERRA**

*Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*

*Tomo I - Fonti e testimonianze*

*a cura di* Francesca CAPANO, Emma MAGLIO, Massimo VIGONE

© 2023 FedOA - Federico II University Press

ISBN 978-88-6887-175-8

### *Si ringraziano*

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, Dipartimento di Studi Umanistici, Scuola di Specializzazione per i Beni Architettonici e del Paesaggio, Seconda Università degli Studi di Napoli, Università degli Studi del Molise, Fondazione Ordine Ingegneri Napoli, Associazione Italiana Ingegneri e Architetti Italiani, Associazione *eikonocity*, Unione Italiana Disegno.

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. Tutto il materiale pubblicato è distribuito con licenza "Creative Commons – Attribuzione" (CC-BY 4.0). L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

## INDICE

### 15 | **Presentazione**

ANNUNZIATA BERRINO, ALFREDO BUCCARO

### 19 | **Introduzione. Città e guerra: storie in transizione**

FRANCESCA CAPANO, EMMA MAGLIO, MASSIMO VISONE

## PARTE I / PART I

**Archeologia e guerra: contesti, cultura materiale, iconografia, testimonianze letterarie**

*Archaeology and war: contexts, material culture, iconography, literary evidence*

BIANCA FERRARA, FEDERICO RAUSA

### CAP.1 **L'archeologia della guerra nel mondo antico: analisi, ricostruzioni, interpretazioni**

*The archaeology of war in the ancient world: analysis, reconstructions, interpretations*

LUIGI CICALA, BIANCA FERRARA

#### 29 | Roscigno-Monte Pruno: un insediamento indigeno fortificato

*Roscigno-Monte Pruno: an indigenous fortified settlement*

*Giovanna Greco, Bianca Ferrara, Rachele Cava*

#### 39 | Guerra e 'damnatio memoriae': le vicende dell'area archeologica del Laterano. Ricostruzioni e interpretazioni edificatorie dei 'Castrum Nova Equitum Singularium'

*War and 'damnatio memoriae': the events of the archaeological area of the Lateran in Rome.*

*Reconstructions and building interpretations of the 'Castrum Nova Equitum Singularium'*

*Olimpia Di Biase*

#### 49 | Tracce di ricerca per lo studio delle mura storiche della città antica di Ashkelon

*Research traces for the study of the historical walls of the ancient city of Ashkelon*

*Novella Lecci, Laura Aiello, Cecilia Luschi*

### CAP.2 **Città e guerra nelle fonti letterarie e iconografiche: temi e contesti**

*Cities and war in literary and iconographic sources: themes and contexts*

GIANCARLO ABBAMONTE, FEDERICO RAUSA

#### 63 | La guerra nei monumenti funerari d'età imperiale: duratura memoria di un trionfo

*War in funerary Monuments of Imperial Age: memory of a personal triumph*

*Angela Palmentieri*

## PARTE II / PART II

**Guerra e pace nelle città europee e mediterranee**

*War and peace in European and Mediterranean cities*

ANNUNZIATA BERRINO, GIOVANNA CIGLIANO, PIERO VENTURA

### CAP.1 **La rivoluzione militare nelle città europee: trasformazioni e rappresentazioni tra XV e XVIII secolo**

*The Military Revolution in European cities: transformations and representations between the 15th and 18th centuries*

DIEGO CARNEVALE, FRANCESCO STORTI, PIERO VENTURA

#### 79 | Scienza del disegno e sapienza di Stato

*Science of drawing and knowledge of the State*

*Andrea Donelli*

#### 91 | La "prima chiave del Regno": sistema difensivo ed esercizio delle armi nella Napoli del Quattrocento

*The "first key of the Kingdom": defensive system and military practice in the Fifteenth-century Naples*

*Alessio Russo*



- 105 | La rappresentazione della città nelle scene di guerra in Palazzo Vecchio a Firenze  
The representation of the city in the battle scenes in Palazzo Vecchio in Florence  
*Daniela Stroffolino*
- 113 | Strutture di difesa, guerra, assedi nell'iconografia di Siena tra XV e XVI secolo  
Fortifications, war, sieges in the iconography of Siena between the 15th and 16th centuries  
*Bruno Mussari*
- 125 | Innocenzo X Pamphilj e la ristrutturazione di San Martino al Cimino (Viterbo) nel panorama politico e diplomatico della guerra di Castro (1641-1649)  
Innocenzo X Pamphilj and the renovation of San Martino al Cimino (Viterbo) in the political and diplomatical panorama of the Castro war (1641-1649)  
*Giordano Ocelli*
- 137 | Bergamo 1796-1797. Monumenti ambivalenti nella 'guerra per simboli'  
Bergamo 1796-1797. Double-meaning monuments for a 'war of symbols'  
*Michela Marisa Grisoni*
- 147 | Nuove interpretazioni e suggestioni sulla rappresentazione della città fortificata di 'Bononia', contenuta nel *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel  
New interpretations and suggestions on the representation of the fortified city of 'Bononia', within in the Hartmann Schedel's *Liber Chronicarum*  
*Luca Orlandi, Roberto De Lorenzo*

**CAP.2 Guerra e contesto urbano in età contemporanea: realtà e rappresentazioni**  
*War in Urban Contexts during the Contemporary Age: Reality and Representations*  
**GIOVANNA CIGLIANO**

- 161 | Guerra nelle città del XXI secolo: caratteristiche, questioni umanitarie, narrazioni  
War in 21st Century Cities: Characteristics, Humanitarian Issues, Narratives  
*Giovanna Cigliano*
- 171 | Piccole Stalingrado: memoria e public history nella rappresentazione della guerra urbana nella Russia contemporanea  
Little Stalingrad: memory and public history in the representation of Urban Warfare in Contemporary Russia  
*Giovanni Savino*
- 179 | Il ruolo dell'immagine tra produzione e distruzione del simile: fotografie di guerra a Mariupol  
The Role of the Image between Production and Destruction of the Similar: War Photographs in Mariupol  
*Filomena Fera*
- 187 | Alla soglia delle immagini. Un viaggio virtuale da Palmira a Mosul  
At the threshold of images. A virtual journey from Palmyra to Mosul  
*Marianna Sergio*

**CAP.3 Città e turismo in guerra e pace**  
*Cities and tourism in war and peace*  
**ANNUNZIATA BERRINO**

- 199 | "Stodeschizzare" il lago di Garda: turisti come nemici dalla Belle Époque alla Grande guerra. La Società Dante Alighieri  
"Strangers, leave Lake Garda!" Tourists as enemies from the Belle Époque to the Great War. The Dante Alighieri Society  
*Maria Paola Pasini, Riccardo Semeraro*
- 207 | Civilian Tourism Infrastructure and Conflict: The British Hotel in Wartime, 1914-1918  
*Kevin James*
- 217 | Tourism and war in San Sebastián, 1914-1918. The impact of the First World War in a neutral country, Spain  
*Carlos Larrinaga*
- 223 | Barcelona 1936: Tourism, culture and society before and immediately after the outbreak of the Spanish Civil War  
*Saida Palou Rubio*
- 229 | Termalismo e *Villes d'eaux* in Italia a servizio della politica economica autarchica del Regime  
Thermalism and *Villes d'eaux* in Italy in the service of the Regime's autarchy economic policy  
*Monica Esposito*

- 239 | Denunce e rappresentazioni dei danni subiti dalle località turistiche italiane durante la Seconda guerra mondiale  
Complaints and representations of the damage suffered by Italian tourist resorts during the World War II  
*Annunziata Berrino*
- 249 | 1946: Ginevra fra pace e guerra. Le *Rencontres internationales* e il dialogo sul futuro dell'Europa  
1946: Geneva between peace and war. The *Rencontres internationales* and the confrontation over the future of Europe  
*Anna Pia Ruoppo*
- 255 | Pace e turismo negli anni della Ricostruzione. Un'ipotesi di ricerca su Taranto  
Peace and tourism during Reconstruction. A research hypothesis on Taranto  
*Elisabetta Caroppo*
- 263 | Frammenti di memoria ottocentesca e spazi urbani nel secondo dopoguerra a Napoli: i casi dell'Hôtel Isotta & Genève e del Caffè Vacca  
Nineteenth-century memory fragments and urban spaces in the second post-war period in Naples: the case of Hôtel Isotta & Genève and Caffè Vacca  
*Rossella Iovinella*
- 271 | L'impatto della Primavera Araba sul settore turistico: il caso della Tunisia  
The impact of the Arab Spring on the tourism sector: the case of Tunisia  
*Emanuela Locci*

**CAP.4 Paesaggi reali e mentali di Varsavia nel secondo conflitto mondiale**  
*Physical and Mental Landscapes of Warsaw in World War II*  
ANNA TYLUSINSKA, PIOTR PODEMSKI

- 283 | A window onto Waliców: Liberating new perspectives  
*Michał Saniewski*

**PARTE III / PART III**

**Identità, architettura e immagine storica delle città in guerra**  
*Identity, architecture and historical image of cities at war*  
ALFREDO BUCCARO, ALESSANDRO CASTAGNARO, ANDREA MAGLIO, FABIO MANGONE

**CAP.1 Città e mura nei domini spagnoli e veneziani del Mediterraneo in età moderna**  
*Cities and walls of Spanish and Venetian dominions in the Mediterranean during the modern period*  
ALFREDO BUCCARO, EMMA MAGLIO, ALESSANDRA VEROPALUMBO

- 301 | Treviso «fedelissima»: la città murata dopo Agnadello (1509)  
Treviso «very loyal»: the walled city after Agnadello (1509)  
*Elena Svalduz*
- 311 | Le fortezze balcaniche attraverso le rappresentazioni cartografiche delle coste mediterranee orientali  
Balkan fortresses through cartographic representations of the eastern Mediterranean coasts  
*Felicia Di Girolamo, Raffaella Fiorillo*
- 321 | Immagini da una guerra. L'assedio ottomano di Candia nell'iconografia urbana (XVII secolo)  
Snapshots from a war. The Ottoman siege of Candia in the urban iconography (17th century)  
*Emma Maglio*
- 333 | *Malta antemurale Christianitatis*: Viceroyalty military defence in the Mediterranean under the Knights of St. John  
*Valentina Burgassi*
- 343 | Taranto: fortificare e ampliare  
Taranto: fortify and expand  
*Oronzo Brunetti*
- 353 | Fortezze alla prova del fuoco. Vecchie e nuove difese nel regno di Napoli dal *Memoriale storico* di Giovanni Battista Pujadies (1708)  
The trial by fire. Old and new fortifications in the Kingdom of Naples in the Giovanni Battista Pujadies' *Memoriale storico* (1708)  
*Giuseppe Pignatelli Spinazzola*

363 | Torri costiere e case-torri di epoca vicereale nei Campi Flegrei tra permanenza e trasformazione  
Coastal towers and tower-houses from the viceregal age in Campi Flegrei between permanence and transformation  
*Mariangela Terracciano*

373 | Le torri costiere di Positano: restauro e abbandono  
The coastal towers of Positano: conservation and neglect  
*Luisa Del Giudice*

## **CAP.2 Oltre li turchi. Memorie delle difese nelle città e nel paesaggio tra Sette e Ottocento**

*Beyond the Turks. Memories of defences in cities and in the urban landscape between the 18th and 19th centuries*  
**FRANCESCA CAPANO, SALVATORE DI LIELLO**

387 | «Una rovina fantastica abitata dai serpi, dai gufi e dalle rondini»: la roccaforte dei d'Avalos di Procida, oltre li turchi  
«Una rovina fantastica abitata dai serpi, dai gufi e dalle rondini»: the d'Avalos fortress of Procida, beyond the Turks  
*Salvatore Di Liello*

399 | «Ala bucca de lo Gulfo». La fortezza di Bouka e le sue trasformazioni tra Venezia e Impero Ottomano  
«Ala bucca de lo Gulfo». The Bouka fortress and its transformations between Venice and Ottoman Empire  
*Giuseppina Scamardi*

411 | La fortificazione di Crotona tra XVII e XIX secolo: la permanenza dell'immagine, il progressivo declino della funzione  
The fortification of Crotona between the 17th and 19th centuries: the permanence of the image, the gradual decline of the function  
*Bruno Mussari*

423 | Il castello svevo di Lucera da fortezza a monumento archeologico  
The svevo castle of Lucera from fortress to archaeological monument  
*Emanuele Taranto*

435 | The castle of Sant'Angelo in Fasanelle: memory and identifying characteristics  
*Emanuela De Feo*

443 | Al posto delle mura: resilienza delle forme nell'architettura pubblica e residenziale del XIX secolo  
In place of fortifications: resilience of forms in nineteenth-century public and residential architecture  
*Pasquale Rossi, Matteo Borriello*

455 | Il castello di Angri: la residenza dei principi Doria  
The castle of Angri: the residence of Doria princes  
*Gianluca Novi, Emanuele Taranto*

465 | El Castillo de San Marcos. Símbolo e identidad de San Agustín de la Florida (1743-1821)  
St. Marks castle. Symbol and identity of St Augustine, Florida (1743-1821)  
*Pedro Cruz Freire, Alfredo J. Morales*

477 | Rilievi integrati e ricostruzioni digitali della Cattedrale nel Castello d'Ischia  
Integrated surveys and digital reconstructions of the Cathedral in the Castle of Ischia  
*Saverio D'Auria*

485 | Il Castello di Ischia nell'Ottocento: tra decadenza e abbandono  
The Castle of Ischia in the nineteenth century: between decadence and abandonment  
*Francesca Capano*

## **CAP.3 Teatri di guerra: La mise-en-scène cinematografica dello spazio urbano come fronte di guerra**

*Theatres of War: The cinematic mise-en-scène of urban space as a war front*  
**TANJA MICHALSKY, CARLO UGOLOTTI**

499 | Interno teatro. Il simulacrum teatrale come alternativa alla realtà in *To be or not to be* di Ernst Lubitsch  
Inside theater. The theatrical simulacrum as an alternative to reality in Ernst Lubitsch's *To be or not to be*  
*Francesca Di Fazio*

507 | Napoli, un palco in guerra: dispositivo teatrale e spazio urbano nella messa in scena di Roberto Rossellini  
Naples, a stage at war: theatrical device and urban space in Roberto Rossellini's staging  
*Carlo Ugolotti*



517 | «Ci sarà soltanto il paesaggio». I Sassi di Matera come teatro del dopoguerra ne *La lupa* di Alberto Lattuada  
«Ci sarà soltanto il paesaggio». The Sassi of Matera as postwar theater in Alberto Lattuada's *La lupa*  
*Malvina Giordana*

**CAP.4 Cicatrici urbane. La memoria della guerra e il patrimonio costruito**

*Urban scars. The memory of the war and the built heritage*

**JUAN MANUEL MONTEROSO MONTERO, BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, CARLA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ**

529 | Il monumento ai caduti franco-pontifici nella campagna militare dell'Agro romano: un memoriale preunitario 'dimenticato' nel cimitero monumentale Campo Verano a Roma  
The monument to the franco-pontifical fallen in the military campaign of the Agro romano: a 'forgotten' memorial pre-unitary in the Campo Verano monumental cemetery in Rome  
*Roberto Ragione*

539 | I monumenti ai caduti di Siracusa tra memorie della patria e passato coloniale  
The war memorials of Syracuse between memories of the homeland and the colonial past  
*Maria Stella Di Trapani*

549 | Tangible Absence: Architectural History of Armenian Presence in Anatolia  
L'assenza Tangibile: Storia dell'architettura della presenza armena nell'Anatolia  
*Mesut Dinler*

557 | La città e i suoi spazi: Teano e il complesso di Sant'Antonio abate  
The city and its spaces: Teano and the complex of Sant'Antonio abate  
*Italia Caradonna*

565 | The Scars of Post-war Socio-political Change in Cultural Heritage: The Example of the Greek Church of Kutahya  
Le cicatrici del cambiamento socio-politico del dopoguerra nel patrimonio culturale: il caso della chiesa greca di Kutahya  
*Demet Yilmaz*

575 | La città di Campagna durante la Seconda guerra mondiale. L'ex convento di San Bartolomeo da campo d'internamento a luogo della memoria  
The city of Campagna during World War II. The ex-convent of San Bartolomeo from internment camp to memorial site  
*Michele Cerro*

585 | Il monastero di S. Scolastica a Subiaco. Note sui restauri postbellici  
The monastery of S. Scolastica in Subiaco. Notes on post-war restorations  
*Gilberto De Giusti, Marta Formosa*

595 | L'avamposto archeologico bellico di Cuma  
The war archaeological outpost of Cuma  
*Emanuele Navarra*

605 | Piazza Orsini a Benevento: una ferita ancora aperta  
Piazza Orsini in Benevento: a still open wound  
*Massimo Visone*

613 | La ricostruzione postbellica del nucleo storico di Viareggio: tensioni e cicatrici nel tessuto urbano dal 1944 a oggi  
The post-war reconstruction of the historic center of Viareggio: tensions and scars in the urban fabric from 1944 to today  
*Paolo Bertoncini Sabatini, Denise Ulivieri*

625 | Immagini di guerra a Torino: segni e disegni della ricostruzione  
War images in Turin: signs and drawings of the reconstruction  
*Cristina Boido, Pia Davico*

635 | Monumenti medievali nella Cagliari post-bellica. Demolizioni, ricostruzioni e dispersioni del patrimonio culturale dopo la Seconda guerra mondiale  
Medieval monuments in post-war Cagliari. Demolitions, reconstructions and dispersal of cultural heritage after the Second World War  
*Nicoletta Usai*

645 | Festung Helgoland: le molte vite dell'isola sacra  
Festung Helgoland: the many lives of the sacred island  
*Marco Falsetti*

- 653 | Retroactive Wounds in the Townscape of Budapest. Contemporary Debates on Post-war Interventions in the Buda Castle District  
 Ferite retroattive nel paesaggio urbano di Budapest. Dibattiti contemporanei sugli interventi postbellici nel quartiere del Castello di Buda  
*Franz Bittenbinder*
- 665 | L'ombra della guerra nella cappella di Notre-Dame-du-Haut di Le Corbusier  
 The shadow of war in Le Corbusier's Notre-Dame-du-Haut chapel  
*Chiara Roma*
- 677 | Semantizzare l'assenza. Le rovine, i vuoti urbani e le tracce 'in negativo' dei conflitti nelle città contemporanee  
 Semanticising absence. Ruins, urban voids, and the 'negative' traces of conflict in contemporary cities  
*Maria Rosaria Vitale, Francesco Mazzucchelli*

**CAP.5 Le città europee e la guerra. Piani e trasformazioni in età contemporanea**  
*European cities and war. Plans and transformations in the contemporary era*  
**GEMMA BELLI, ANDREA MAGLIO**

- 693 | Ai margini dello Stato moderno. Riforme istituzionali e insediamenti militari a Cremona tra XVIII e XX secolo  
 At the boundaries of the Modern State. Institutional reforms and military settlements in Cremona between the 18th and 20th centuries  
*Alessandra Brignani, Angelo Giuseppe Landi*
- 705 | L'ospedale militare di Roma. Architettura e ruolo urbano  
 The military hospital of Rome. Architecture and urban role  
*Barbara Tetti*
- 715 | Il Campo di Marte nel Piano di Ampliamento di Firenze di Giuseppe Poggi. Analisi grafica dei disegni d'archivio  
 The Field of Mars in the Enlargement Plan of Florence by Giuseppe Poggi. Graphic analysis of archival drawings  
*Francesco Cotana*
- 727 | Nuove caserme per l'esercito di Pio IX: progetti di adeguamento e nuove costruzioni nella capitale dello Stato Pontificio  
 New barracks for army of Pius IX: adaptation projects and new buildings in the capital of the Papal States  
*Carmen Vincenza Manfredi*
- 737 | Paris face à la guerre. La risposta della capitale francese ai conflitti bellici tra XIX e XX secolo  
 Paris facing war. The French capital's response to the conflicts in the Nineteenth and Twentieth Centuries  
*Luigi Saverio Pappalardo*
- 749 | Storie della Prima guerra mondiale. Antonio Garboli e l'hangar per dirigibili di Augusta  
 Stories of the First World War: Antonio Garboli and the Airship Hangar of Augusta  
*Francesca Passalacqua*
- 759 | La memoria della guerra nel Grande Archivio: difesa, danni, racconti, cicatrici, ricostruzione  
 War's memory in the Great Archive: defense, damage, stories, scars, reconstruction  
*Giuliana Ricciardi*
- 767 | «Qui si continua a vivere senza disciplina, autorità, giustizia». Immagini e racconti di guerra dal diario di Pio Jacazzi  
 War images and stories from Pio Jacazzi's diary  
*Danila Jacazzi, Giuseppe Fresolone*
- 777 | Architetti in uniforme: Giuseppe Pagano, Luigi Cosenza e le Città Militari  
 Architects in uniform: Giuseppe Pagano, Luigi Cosenza and the Military Cities  
*Francesco Viola*
- 789 | Neumarkt Viertel in Dresden: un esemplare laboratorio di ricostruzione urbana agli albori del terzo millennio  
 Neumarkt Viertel in Dresden: an exemplary laboratory of urban reconstruction at the beginning of the 3rd millennium  
*Marina Fumo, Giuseppe Trinchese*
- 805 | Il sistema della rete Troposcatter utilizzata durante la Guerra fredda. Analisi, valorizzazione e riuso delle basi Nato dismesse di Dosso dei Galli e di Cavriana  
 The Troposcatter network system used during the Cold War. Analysis, enhancement and reuse of disused Nato bases in Dosso dei Galli and Cavriana  
*Olivia Longo, Davide Sigurtà*

**CAP.6 Luoghi di sepoltura, della memoria e paesaggi segnati dalla guerra. Storie e possibili futuri**  
*Stories and possible futures of battle-scarred landscapes, burial places and places of memory*  
**GEMMA BELLÌ, ANGELA D'AGOSTINO, GIOVANGIUSEPPE VANNELLI**

- 817 | Un luogo della memoria, tra dittatura e democrazia: Redipuglia  
A site of memory, between dictatorship and democracy: Redipuglia  
*Fabio Mangone*
- 827 | Storia, materia e tecniche costruttive per la conservazione dei sacrari militari della Grande Guerra: il Sacrario del Montello a Nervesa della Battaglia  
History, materials and construction techniques for the conservation of Great War military memorials: the Montello memorial in Nervesa della Battaglia  
*Manlio Montuori, Luca Rocchi*
- 837 | Ad memoria militum. I sacrari della Grande Guerra di Caporetto e Oslavia  
Ad memoria militum. The Great World War memorials of Caporetto and Oslavia  
*Maria Grazia Cozzitorto, Francesco De Giuli, Domenico Lillo*
- 847 | Liturgia fascista e sacrari: la Cella commemorativa di Luigi Moretti nel Foro Mussolini  
Fascist liturgy and memorial monuments: the Cella commemorativa of Luigi Moretti in the Foro Mussolini  
*Gemma Belli*
- 855 | Memorie sovrapposte. Durata e mutamento nel Monumento ai Martiri per la Libertà di Fondotoce  
Overlapped memories. Endurance and transformation in the Monument to the Martyrs for Liberty in Fondotoce  
*Michela Marisa Grisoni*
- 865 | Luoghi della memoria nelle province di Brescia e Bergamo. Parchi e viali della Rimembranza  
Places of memory in the provinces of Brescia and Bergamo. Parks and avenues of Remembrance  
*Carlotta Coccoli, Lia Signorini*
- 877 | Il cimitero militare del Commonwealth nel rione Testaccio a Roma (Rome War Cemetery): genesi di un luogo di sepoltura e di memoria della Seconda guerra mondiale  
The Commonwealth Military Cemetery in the Testaccio district of Rome: genesis of a World War II burial and memorial site  
*Roberto Ragione*
- 887 | «Siamo piante e non uomini, o meglio più piante che uomini». Due donne riflettono sulla guerra nel cimitero militare francese di Roma (1944-47)  
«We are plants and not men, or rather more plants than men». Two women pondering upon the war in the French military cemetery in Rome (1944-47)  
*Monica Prencipe*
- 899 | Cimiteri di guerra degli Alleati angloamericani in Italia: il Salerno War Cemetery  
Anglo-American War Cemeteries in Italy: The Salerno War Cemetery  
*Rosa Sessa*
- 911 | Venafro, città dello "schermo": la Winter Line e il ruolo dei cimiteri di guerra  
Venafro, city of the "screen": the Winter Line and the role of war cemeteries  
*Maria Carolina Campone*
- 921 | Forestazione come spazio della memoria e azione sui paesaggi della guerra: il Monumento Nazionale della Battaglia di Castelfidardo  
Forestation as a space of memory and action on war landscapes: the National Monument of the Castelfidardo's Battle  
*Sara Cipolletti*
- 931 | Intermittenze della memoria. Un dialogo a distanza tra paesaggi di guerra e architettura funeraria  
Intermittences of memory. A remote dialogue between war landscapes and funerary architecture  
*Alessandra Carlini*
- 941 | Cimiteri di guerra: logistica militare e architettura cimiteriale  
War graves: military logistics and cemetery architecture  
*Luigi Coccia*
- 951 | Distruzione, vandalismo e rifiuto del patrimonio costruito: la difficile tutela e conservazione del Partisan Cemetery di Mostar di Bogdan Bogdanović  
Destruction, vandalism and rejection of built heritage: the difficult protection and preservation of the Partisan Cemetery in Mostar by Bogdan Bogdanović  
*Emanuele Morezzi*



- 963 | Nei villaggi, nelle radure, nei boschi. Spazi per la memoria nel paesaggio sloveno  
In the villages, in the clearings, in the woods. Spaces for memory in the Slovenian landscape  
*Susanna Campeotto*
- 975 | An architectural understanding of The Memorial of Suffering  
Una comprensione architettonica del Memoriale della Sofferenza  
*Oana Diaconescu*
- 985 | Metabolizzare tracce e memorie. Reinterpretare il passato nella Leipzig che verrà: la post-perforated city  
The metabolization of traces and memories. New interpretations of the past towards the Leipzig that has to come: the post-perforated city  
*Giovangiuseppe Vannelli, Giuseppe Palmieri, Gennaro Vitolo*

**CAP.7 *Complessi scultorei medievali all'indomani della Seconda Guerra Mondiale tra distruzioni, dispersioni e restituzioni. L'impatto sulle metodologie e sugli strumenti di ricerca***  
*Medieval sculpture in the aftermath of the World War II: destruction, dispersion and restitution. The impact on research methodologies and tools*  
**PAOLA VITOLO, ANTONELLA DENTAMARO**

- 1003 | The Recovery of Artistic Remains from the Ruins of War: Investigating the Medieval Portals of San Tommaso in Ortona and San Giovanni Evangelista in Ravenna  
*Cathleen Hoeniger*
- 1011 | Documentation and Discovery: Locating the Cappella della Pace Madonna and Child in a postwar exhibition in Naples  
*Claire Jensen*
- 1021 | Medieval Sculpture from the Recovered Territories and the New Canon of Polish Medieval art after 1945  
*Agnieszka Patała*
- 1033 | Medieval sculpture in the collection of the Archdiocesan Museum in Wrocław after 1945 – difficult heritage?  
*Romuald Kaczmarek*

**CAP.8 *Residenze reali in guerra. Conoscenza, restauro e valorizzazione di architetture e paesaggi storici***  
*Royal Residences at War. Knowledge, Conservation and Enhancement of historical architectures and landscapes*  
**VIVIANA SAITTO, MARIAROSARIA VILLANI, MASSIMO VISONE**

- 1047 | Da Porxo del Forment a palazzo reale. Una residenza storica e militare a Pla de Palau de Barcellona  
From Porxo del Forment to the royal palace. A historic and military residence in Pla de Palau in Barcelona  
*Laura García*
- 1057 | Giardini reali ed eventi bellici: la scomparsa del parco di Venaria Reale durante l'occupazione napoleonica e gli orti di guerra a Stupinigi nel secondo conflitto mondiale  
Royal Gardens and wars: the Vanishing of the Venaria Reale Park during the Napoleonic Occupation and the War Vegetable Gardens at Stupinigi during the Second World War  
*Paolo Cornaglia, Marco Ferrari*
- 1067 | Il Real Sito di Portici tra le delizie reali e il gioco della guerra. L'analisi storico-cartografica attraverso i nuovi strumenti digitali  
The Royal Site of Portici between the Royal Pleasure and the Game of War. Historical-cartographic analysis through the new digital tools  
*Mariarosaria Villani*
- 1075 | Siti reali in guerra. Restauri, ricostruzioni e lacune in Campania nel secondo dopoguerra  
Royal site at the war. Restoration, reconstruction and gap in Campania into the second post-war period  
*Mariarosaria Villani*
- 1085 | Dal mito al conflitto: perdite e trasformazioni dei siti reali nei Campi Flegrei  
From myth to conflict: losses and transformations of the royal sites in the Phlegraean Fields  
*Sara Iaccarino*

- 1095 | Dai Borbone ai bombardamenti. Per il restauro del Palazzo Reale di Venafro tra danni bellici e abbandono  
From the Bourbons to the bombings. For the restoration of the Royal Palace of Venafro between war damage and abandonment  
*Luigi Cappelli*
- 1105 | Capodimonte e il secondo conflitto mondiale. Danni di guerra e restauri  
Capodimonte and the Second world war. Damages and restoration  
*Renata Picone*
- 1115 | Capodimonte oltre la guerra. Restauri e trasformazioni per le Gallerie Nazionali  
Capodimonte royal palace beyond the war. The transformation and restoration project for the Nation Galleries of Naples  
*Giulia Proto*
- 1123 | *La Reggia di Caserta: da 'Casa di Re' a polo della cultura*  
*The Royal Palace of Caserta: from "house of kings" to pole of culture*  
*Rosanna Misso*
- 1131 | Reconstrucción y progreso. Actores y arquitectura tras los temblores de Lima y Cuzco en la segunda mitad del seiscientos  
Ricostruzione e progresso. Attori e architettura dopo i terremoti di Lima e Cuzco nella seconda metà del Seicento  
*Iván Panduro Sáez*

**CAP.9 «My City of Ruins». Raccontare, rappresentare, tornare a vivere**  
**«My City of Ruins». Telling, representing, come back to life**  
**GIOVANNI MENNA, GIANLUIGI DE MARTINO**

- 1143 | La guerra di Candia e i progetti della nuova nobiltà veneziana  
The siege of Candia and the architecture of the new Venetian aristocracy  
*Marco Felicioni*
- 1151 | Riconoscere il valore nel disvalore per una rappresentazione identitaria della città  
Recognize the value in the disvalue for an identity representation of the city  
*Irene De Natale*
- 1157 | Il patrimonio culturale come cura nella riabilitazione postbellica  
The healing power of cultural natural heritage in postwar recovery  
*Giulia Mezzalama*
- 1161 | La rappresentazione culturale e identitaria e la selezione della memoria attraverso le ricostruzioni post-belliche. Il caso del Nord della Francia all'indomani della Prima guerra mondiale  
Cultural and identity representation and the selection of memory through post-war reconstructions. The case of Northern France in the aftermath of the First World War  
*Stefano Guadagno*
- 1171 | Memoria, ricostruzione e identità nella percezione di un danno bellico emblematico. Il caso dell'insula di Santa Chiara in Napoli  
Memory, reconstruction and identity in the perception of an emblematic war damage. The case of the insula of Santa Chiara in Naples  
*Rita Gagliardi*
- 1181 | I luoghi in guerra dello sbarco alleato in Sicilia tra interpretazione e rappresentazione  
The Allied Landing in Sicily: interpretation and representation of the war zone  
*Antonio Maria Privitera*
- 1193 | Cronaca di una rovina annunciata: le maquette di guerra di Mendelsohn, Wachsamann e Raymond  
Chronicle of a Ruin Foretold: a war project by Mendelsohn, Wachsamann and Raymond  
*Gianluigi Freda*
- 1199 | Paesaggi dell'anima. Immaginario e progetto nei luoghi del conflitto  
Soul's landscapes. Imagery and project in places of conflict  
*Francesca Coppolino*
- 1207 | *Fictional war ruins*. Rappresentazione, estetica ed iconografia delle rovine belliche nel cinema e nei videogiochi  
*Fictional war ruins*. Representation, aesthetics and iconography of war ruins in movies and videogames  
*Barbara Ansaldo, Veronica Scarioni*
- 1217 | La Zattera della Resistenza. Una installazione di architettura contro tutte le guerre  
The Raft of Resistance. An architectural installation against all wars  
*Gennaro Di Costanzo, Nicola Campanile, Oreste Lubrano*

1225 | Quel che resta. Le «Aree ristrette» di Danila Tkachenko  
What remains. The «Restricted Areas» of Danila Tkachenko  
*Olga Starodubova*

1235 | Come Again! Il progetto Beirut-Centre-Ville 1991  
Come Again! The Beirut-Centre-Ville Project 1991  
*Giovanni Menna*

**CAP.10 Fabbriche e lavoro. La rappresentazione dello spazio urbano-industriale al tempo della guerra e al tempo della pace**

*Factories and work. The representation of the urban-industrial space at the time of war and at the time of peace*

**FRANCESCA CASTANÒ, MADDALENA CHIMISSO, ROBERTO PARISI**

1249 | Gli spazi della produzione e del commercio nei piani di ricostruzione dell'Archivio digitale RAPu  
The spaces of production and trade in the reconstruction plans in digital Archive RAPu  
*Maddalena Chimisso, Barbara Galli*

1259 | Una centralità indesiderata  
An unwanted centrality  
*Ilaria Zilli, Maria Giagnacovo*

1271 | Lavoro e industria: il Sannio dall'economia di guerra allo sviluppo (sec. XX)  
Labour and Factory: Samnium from the war economy to development (20<sup>th</sup> century)  
*Rossella Del Prete*

1279 | *Town Plan of Naples* 1943. Lo spazio della fabbrica nella cartografia di una città in guerra  
Town Plan of Naples 1943. The factory space in the cartography of a city at war  
*Roberto Parisi*

1291 | La Banca d'Italia a L'Aquila tra città, fabbrica e quartiere operaio  
The Bank of Italy in L'Aquila between city, factory and working-class district  
*Simonetta Ciranna*

1301 | Colleferro, da città per la guerra a città morandiana  
Colleferro, from war city to città morandiana  
*Francesca Castanò, Luca Calselli, Alessandra Clemente*

1311 | Renato Avolio De Martino e la Società Meridionale di Elettricità. La centrale termoelettrica Vigliena  
Renato Avolio De Martino and the Società Meridionale di Elettricità. The Vigliena thermoelectric power plant  
*Chiara Ingrosso*

1321 | Olivetti Synthesis: l'interpretazione umanistica del lavoro  
Olivetti Synthesis: the humanistic interpretation of work  
*Alessandra Clemente*

**CAP.11 La ricostruzione postbellica in Italia (1945-1965)**

*The reconstruction in Italy after the World War II (1945-1965)*

**ALESSANDRO CASTAGNARO, LUCA GUIDO**

1333 | La seconda 'rinascita' di Avezzano. Il piano di ricostruzione dell'ingegnere Marcello Vittorini del 1957-59  
The second 'rebirth' of Avezzano. The reconstruction plan of the engineer Marcello Vittorini of 1957-59  
*Patrizia Montuori*

1343 | 1945-1958: la ricostruzione di Sulmona nell'applicazione del Piano di Pietro Aschieri  
1945-1958: Reconstructing Sulmona by applying Pietro Aschieri's Plan  
*Raffaele Giannantonio*

1353 | Dalmine dopo il bombardamento: la rinascita della città-fabbrica  
Dalmine after the bombing: the rebirth of the factory and the town  
*Giulio Mirabella Roberti, Monica Resmini*

1363 | Il villaggio artigiano e la casa-torre: nuovi modelli per la ricostruzione a Modena  
New models for the reconstruction in Modena: the artisan village and the tower house  
*Silvia Berselli*



- 1373 | Edilizia residenziale pubblica e alta densità abitativa nel secondo dopoguerra. Analisi di sperimentazioni tipologiche tra Genova e Milano  
Public housing and high population density after World War II. Analysis of typological experiments between Genoa and Milan  
*Duccio Prassoli, Ayla Schiappacasse*
- 1383 | Una nuova scena urbana: il racconto iconografico di piazza Garibaldi e del Convitto Nazionale di Tivoli negli anni della ricostruzione  
A new urban scene: the iconographic story about piazza Garibaldi and the National Convitto in Tivoli during the reconstruction years  
*Marco Carpiceci, Antonio Schiavo*
- 1393 | Dall'architettura vernacolare a quella sociale nel secondo dopoguerra: la casa a botte a Capri e la resilienza della forma  
From vernacular to social architecture after World War II: the barrel house in Capri and the resilience of form  
*Carolina De Falco*
- 1405 | Edilizia ospedaliera napoletana nel secondo dopoguerra. Il caso degli Ospedali dei Colli  
Neapolitan hospital construction after World War II. The case of the Ospedali dei Colli  
*Roberta Ruggiero*
- 1417 | Giovanni Costantini e l'opera di ricostruzione in Italia: nuovi scenari nel secondo dopoguerra  
Giovanni Costantini and the rebuilding in Italy: new scenarios after World War II  
*Michela Pirro*
- 1425 | Marcello Canino progettista di chiese di quartiere nel periodo della ricostruzione postbellica  
Marcello Canino architect of neighbourhood churches in the post-war reconstruction  
*Riccardo Serraglio*
- 1437 | Il restauro di Bruno Zevi a Villa Aurelia sul Gianicolo. Un esempio di mediazione culturale inversa, dall'Italia agli Stati Uniti  
The restoration by Bruno Zevi of Villa Aurelia on the Gianicolo. An example of opposite cultural mediation, from Italy to the United States  
*Davide Galleri*
- 1447 | Distruzioni belliche e riviste: *Metron* (1945-1947)  
War destruction and magazines: *Metron* (1945-1947)  
*Francesca Giudetti*
- 1457 | Ricostruire un'identità nazionale. Il contributo storiografico di *Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today* di Carlo Pagani (1955)  
Reconstructing a National Identity. The Historiographic contribution of *Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today* by Carlo Pagani (1955)  
*Ermanno Bizzari*



## **Presentazione**

**ANNUNZIATA BERRINO, ALFREDO BUCCARO**

Università di Napoli Federico II-CIRICE

Il X Convegno Internazionale del CIRICE su *Città e guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana* si colloca a valle della lunga attività degli studiosi del nostro Centro che, iniziata nel lontano 1996, non ha mai smesso di produrre pubblicazioni, organizzare convegni, partecipare al dibattito scientifico sulla storia della città, dell'iconografia urbana e dell'architettura europea, e di promuovere la formazione di giovani ricercatori su questi temi.

In tal senso, l'apertura del CIRICE al contributo di altre discipline diverse dalla Storia dell'architettura, vale a dire la Storia, la Storia dell'Arte, l'Archeologia, il Disegno, il Restauro, la Composizione architettonica, ha dato importanti frutti, anche nei rapporti della nostra istituzione con tante altre realtà italiane ed europee operanti in quegli ambiti, oltre che, in occasione dei nostri convegni biennali, nella preparazione di un amplissimo parterre di sessioni autorevolmente coordinate, con centinaia di proposte selezionate, come del resto si evince dal ricchissimo programma che abbiamo potuto articolare anche in questa occasione.

Da molti anni questo gruppo porta avanti le due collane in open access presenti sulla piattaforma FedOA di Federico II University Press e, sullo stesso portale di Ateneo, la rivista semestrale *Eikonocity*, giunta lo scorso anno al riconoscimento della classe A.

Oggi è possibile consultare in collana FedOA anche i due ponderosi tomi che presentiamo, che costituiranno certamente un importante riferimento su un tema così importante e attuale come quello adottato per CIRICE 2023.

Nel corso della storia le città hanno dovuto fare i conti con le invasioni, gli assedi e le distruzioni dovute ai conflitti bellici, a cui hanno reagito difendendosi e dotandosi di fortificazioni e di difese, progredite nel corso dei secoli dell'età moderna. Gli assalitori hanno sempre cercato di cancellare le tracce dell'identità urbana, mentre gli abitanti hanno strenuamente combattuto intorno ai luoghi simbolici della comunità e poi recuperato ogni segno del proprio passato, delle memorie superstiti della città, delle sue architetture e del suo paesaggio. Per questo, lo spettro disciplinare delle sessioni è amplissimo, e va dall'archeologia alla storia antica, moderna e contemporanea, dalla letteratura alla storia dell'arte, dalla storia della città e dell'architettura al disegno e alla rappresentazione, dalla conservazione al restauro.

In un momento così significativo per la storia europea e mondiale, il nostro Convegno ha voluto offrire un'occasione di riflessione scientifica sui rapporti tra le scelte politiche, le azioni militari e la fisionomia delle città e del paesaggio urbano, sull'evoluzione delle strutture e delle tecniche di difesa, sulla rappresentazione della guerra e dei suoi effetti sull'immagine urbana, sul recupero delle tracce della memoria cittadina.

I testi dei due tomi raccolgono la ricerca più aggiornata sul tema degli effetti della guerra sul disegno delle città: la prospettiva archeologica esplora l'impatto della guerra nelle città antiche attraverso tracce materiali, simboliche e letterarie, analizzando il rapporto tra città e guerra dall'antichità fino al declino del mondo antico. La storia moderna e contemporanea esamina il ruolo delle città europee e mediterranee nei processi di guerra e pace, concentrandosi sulle trasformazioni degli spazi urbani durante i conflitti, nonché sui linguaggi simbolici utilizzati per rappresentarli nell'immaginario collettivo. L'approccio storico-architettonico affronta invece l'identità e l'immagine delle città in guerra, seguendone le trasformazioni causate dai conflitti e

l'evoluzione della struttura urbana. A questo proposito, il campo delle Digital Humanities apre nuove prospettive per studiare l'immagine della città prima, durante e dopo la guerra. Le tecnologie digitali impegnano anche gli studiosi di disegno, che esplorano il ruolo della rappresentazione nella formulazione dei progetti urbani di difesa e nella documentazione degli eventi bellici e delle tracce lasciate dai conflitti. Infine, l'ambito del restauro approfondisce le sfide teoriche e pratiche imposte dai danni arrecati dai conflitti ai centri storici, passando in rassegna casi studio, soluzioni e dibattiti relativi alla conservazione del patrimonio urbano coinvolto in azioni di guerra, con un'attenzione particolare all'identità e alla memoria collettiva. In sintesi, questi testi esplorano con un approccio multidisciplinare come la guerra abbia plasmato le città nel corso della storia, influenzando la loro architettura e la memoria collettiva. In tal senso, va sottolineata l'importante testimonianza data in sede di Convegno dalla lectio della prof. Anna Tylusinska e del prof. Piotr Podemski, dell'Università di Varsavia, sul tema della ricostruzione dell'identità e della struttura urbana della capitale polacca in seguito alla distruzione nazista. Risorta dalle ceneri come l'Araba Fenice, essa è oggi Patrimonio dell'Umanità: la città ha ricostruito le proprie forme, le proprie architetture, le proprie piazze, gli iconemi e i simboli della propria storia come erano e dove erano, recuperando tutte le tracce che l'oppressore credeva di aver cancellato. Un vero esempio di come la guerra e la violenza che ne deriva non riescano a obliterare i segni della memoria e della storia. Un esempio di come le fonti iconografiche – nel caso specifico i dipinti di Bernardo Bellotto, pittore di corte tra il 1768 e il 1780, ma anche ogni altra testimonianza grafica o fotografica – possano fornire, se messe a sistema, gli strumenti per la ricostruzione fisica e morale di una città. Ecco perché abbiamo chiesto ai nostri colleghi polacchi, peraltro raffinati cultori della nostra storia e della nostra lingua, di mostrarci quanto la pittura, la fotografia, ma anche la letteratura, abbiano potuto influire sulla rinascita della loro città.

È ben noto l'impegno del CIRICE proprio sul tema della ricostruzione del disegno della città storica, a partire almeno dai primi anni Duemila, con contributi sempre più specialistici in materia di *Digital Urban History*. Già in occasione dello scorso Convegno CIRICE 2021, svoltosi sul tema della Città Palinese, presentammo le nuove tecniche da noi messe a punto per analizzare la città per sovrapposizioni di strati, di brani, di tracce, oggetto, negli ultimi anni, degli studi da noi svolti per il progetto *Naples Digital Archive. Moving Through Time and Space*, coordinato da Alfredo Buccaro con la prof. Tanja Michalsky, direttrice della Biblioteca Hertziana, in cui le mappe sette-ottocentesche della città, georiferite sulla planimetria attuale, sono state collegate per la prima volta con i dati documentari e iconografici, e con quelli descrittivi tratti dalle guide storiche, in un unico database. Il risultato, ossia la mappa digitale interattiva già disponibile sui siti del CIRICE e della Biblioteca Hertziana, organizzata per livelli cartografici stratificati, ossia per layer sovrapponibili, consente al fruitore di muoversi attraverso il tempo e lo spazio nella città storica. Si tratta di uno straordinario strumento di studio, di un contenitore aperto, implementabile in futuro con sempre nuovi dati. Tale prodotto permette allo studioso di zoomare la singola pianta storica nei minimi dettagli, di approfondirne la legenda, la toponomastica e di confrontarne i contenuti tra i diversi strati epocali. La cartografia multimediale così elaborata è fruibile non solo dagli studiosi del settore, ma anche da studenti e cittadini, nonché dalle pubbliche istituzioni preposte all'amministrazione e alla tutela dei beni culturali della città.

Proprio partendo dalle esperienze condotte per il *Naples Digital Archive*, nel progetto *Forma Urbis Neapolis. Genesi e permanenza del disegno della città greca*, che ha avuto esito nell'omonimo volume di Alfredo Buccaro, Alfonso Mele e Tessa Tauro, abbiamo indagato l'impianto originario di fondazione della colonia neapolitana. L'analisi, svolta in ambiente GIS,

è stata condotta attraverso la messa a sistema e la georeferenziazione di tutti i dati archeologici, cartografici, iconografici, storico-documentari e periegetici inerenti alla città antica, proponendo così la ricostruzione di quel formidabile modello geometrico di ispirazione pitagorica che fu alla base del disegno di Neapolis nel VI secolo a.C. Infine è di questi giorni il completamento, a nostra cura, dell'Archivio Storico Digitale per il Centro Cartografico della Regione Campania, che ha avuto esito nel catalogo digitale, disponibile in rete, del ricco patrimonio storico-cartografico e aerofotografico regionale.

a pagina seguente: *Les Fortifications du chevalier Antoine de Ville* (1640), Lione, Philippe Borde, fig. 32, part.





## Introduzione

### *Città e guerra: storie in transizione*

**FRANCESCA CAPANO, EMMA MAGLIO, MASSIMO VISONE**

Università di Napoli Federico II-CIRICE

Il 9 novembre 1989 cadeva il Muro di Berlino. Con questo evento, entrato immediatamente nella storia, si considerava avviata a conclusione la cosiddetta guerra fredda. Questo era stato l'ultimo di una serie di periodi di tensione politica e militare che avevano caratterizzato il Novecento, considerato tra i secoli più sanguinosi dell'umanità. Cadevano i confini, si apriva una nuova stagione piena di speranze, partivano iniziative di progressiva apertura tra i vari Paesi – fra questi il progetto *EuRopean community Action Scheme for the Mobility of University Students*, meglio noto come Erasmus, promosso dall'Unione Europea a partire dal 1987 per la creazione di una rete di relazioni internazionali all'interno di un territorio comune, quale appunto quella europea. Si modificavano insomma gli assi dell'economia mondiale e le geografie culturali e si avviavano processi di sviluppo e di pace, che sono stati finanche cantati dalla musica pop con la celebre *Love generation* di Bob Sinclar (2006). Tuttavia, dopo un decennio di celebrazioni delle guerre concluse, che avevano caratterizzato per secoli il vecchio continente, gli equilibri del nuovo millennio hanno subito un nuovo e improvviso disallineamento sfociato in ulteriori conflitti politici, economici, sociali e militari, destabilizzando la condizione umana e sociale di un'intera generazione nata nel segno di una raggiunta serenità collettiva.

Il tema della città e della guerra ha radici antiche e trova una ricca fortuna critica negli studi dell'età moderna e contemporanea in molti campi di ricerca. Una delle ragioni di questa fortuna risiede nella molteplicità e nella diversità delle guerre che hanno colpito e trasformato il mondo in ogni epoca e fino alla più stretta attualità. Tuttavia, sembrava ai più impensabile che all'atto della pubblicazione di questo volume la bilancia del tempo non solo avrebbe rivissuto uno storico *déjà-vu*, ma soprattutto sarebbe stato testimone di un conflitto ancora attivo, a scala globale e nelle medesime modalità indirette che avevano connotato il secolo breve: tutto questo alle porte dell'Europa o in territori in cui il premio Nobel per la Pace aveva lasciato sperare in fiduciosi risvolti positivi. Tornare a indagare come la guerra abbia segnato e segni ancora architetture, città e territori, più in generale tutti gli spazi della vita umana, insomma, ci sollecita a proiettare gli eventi del passato su un contemporaneo eternamente presente.

Fin dal lancio della call for abstract, il convegno promosso dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE) ha inteso da un lato intercettare il tema nella sua trasversalità spazio-temporale, provando a indagare il rapporto tra città e guerra oltre i facili agganci con un soggetto di forte attualità, e dall'altro osservarlo in particolare attraverso la lente della fonte iconografica e cartografica, più che mai indicata a cogliere aspetti noti e meno noti, reali e immaginati, dei conflitti di ogni tempo e di ogni luogo. Questo volume raccoglie una pluralità di contributi presentati da studiosi italiani e stranieri, scritti anche nell'ambito di progetti di ricerca interdisciplinari condotti sia dai membri del CIRICE, sia da ricercatori dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e di altri atenei nazionali e internazionali.

Il volume si articola in tre parti che raccontano il rapporto tra città e guerra da altrettanti punti di vista, quelli dell'Archeologia, della Storia e dell'Architettura, saperi tra loro sempre fortemente connessi e collaboranti per studiare, ricercare, analizzare, decodificare e ricostruire criticamente e scientificamente tracce, memorie, parole e contesti che riguardano i contesti urbani e i conflitti dall'antichità a oggi, all'interno di un paesaggio in eterno divenire.

Bianca Ferrara e Federico Rausa aprono il campo di indagine ai contesti, alla cultura materiale, alla raffigurazione e alle testimonianze letterarie nell'antichità. Queste sono tutte lenti di indagine essenziali e complementari per ricostruire da un lato le tracce fisiche più o meno visibili degli effetti dei conflitti sulle città e sugli insediamenti, dall'altro le narrazioni e le rappresentazioni: segni di memorie e permanenze della guerra. Annunziata Berrino, Giovanna Cigliano e Piero Ventura propongono invece una riflessione su funzioni e dinamiche connesse alle città europee e mediterranee in tempo di guerra e di pace dall'età moderna a quella contemporanea: in particolare, vi è una interessante convergenza tra uno sguardo esterno sulla città e sulla guerra – quello dei riti celebrativi laici e religiosi connessi ai conflitti o alla loro risoluzione in età moderna, quello dei rapporti reciproci fra dinamiche belliche e costruzione del sistema turistico della città contemporanea – e uno interiore – che riguarda l'impatto delle nuove tecnologie belliche e delle nuove forme di comunicazione e rappresentazione della dimensione quotidiana dei popoli in conflitto. Infine, Alfredo Buccaro, Alessandro Castagnaro, Andrea Maglio e Fabio Mangone sollecitano un'indagine sul rapporto fra identità, architettura e immagine storica della città in guerra in età moderna e contemporanea, a formare la parte più ampia del volume. Il tema tocca aspetti plurimi e trasversali, come la progettazione e la costruzione delle fortificazioni urbane alla moderna, tra applicazione di modelli teorici e adattamento al sito, e la memoria di quelle stesse difese, conservate o perdute, fino all'età contemporanea. Altro grande hub della ricerca sul tema è la questione della memoria e delle cicatrici urbane visibili e invisibili: i piani urbanistici e le loro interazioni con le dinamiche belliche e post-belliche; la ricostruzione in Italia dopo la Seconda guerra mondiale vista attraverso luoghi e protagonisti meno conosciuti, in relazione con i più ampi dibattiti nazionali; la distruzione, la dispersione, la ricerca, la tutela, la conservazione la ricostruzione e la valorizzazione del patrimonio artistico e architettonico danneggiato dalle guerre, che mette in campo questioni sia di metodo che di pratica; i luoghi di sepoltura e di memoria, segni permanenti dei e nei paesaggi di guerra; la percezione delle rovine e delle macerie all'interno e all'esterno della città, colte attraverso la lente della fotografia, della cinematografia e del war gaming.

I contributi contenuti in questo volume, proprio nella diversità e originalità degli approcci della ricerca, disegnano un mosaico estremamente ricco di casi studio, di oggetti di indagine e di progetto che lascia appena intravedere l'estrema complessità di un tema di attualità stringente, ma anche la sua evidente inesauribilità nello spazio di un convegno così ambizioso.

# PARTE I / PART I



**Archeologia e guerra: contesti, cultura materiale, iconografia, testimonianze letterarie**  
*Archaeology and war: contexts, material culture, iconography, literary evidence*

**BIANCA FERRARA, FEDERICO RAUSA**

*Nel mondo antico la guerra fu uno degli eventi in grado di condizionare come pochi altri la vita delle città e dei loro abitanti. Numerose e ricorrenti sono le sue tracce leggibili sia come evidenze materiali (sistemi difensivi, livelli di distruzione desumibili dalla lettura stratigrafica, sepolture collettive dei caduti nelle necropoli suburbane, ecc.) sia come sistemi semantici e simbolici (immagini di guerra sui monumenti pubblici e nei manufatti di uso privato) sia, infine, come ricordo lasciato dalle testimonianze letterarie (componimenti epici, tragici, trattati di poliorcetica). La Macrosessione intende affrontare il tema del rapporto tra la città e la guerra attraverso letture e interpretazioni polisemiche e multidisciplinari che evidenzino trasformazioni, continuità, cesure secondo una prospettiva archeologica in un arco temporale compreso tra la nascita della città e la fine del mondo antico con particolare attenzione alla rappresentazione della guerra nelle città antiche.*

*In the ancient world, war was one of the events capable of conditioning the life of cities and their inhabitants like few others. Its traces are numerous and recurrent, both in terms of material evidence (defensive systems, levels of destruction that can be deduced from stratigraphic readings, collective burials of the fallen located in suburban necropolises, etc.) and as semantic and symbolic systems (images of war on public monuments and in artefacts of private use) and, finally, as memories left by literary sources (epic and tragic poems, treatises on poliorcetica). The Macrosession intends to address the theme of the relationship between the city and war through polysemous and multidisciplinary readings and interpretations that highlight transformations, continuities, and breaks from an archaeological perspective over a period of time between the birth of the city and the end of the ancient world, with particular attention to the representation of war in ancient cities.*









***L'archeologia della guerra nel mondo antico: analisi, ricostruzioni, interpretazioni***  
***The archaeology of war in the ancient world: analysis, reconstructions, interpretations***

**LUIGI CICALA, BIANCA FERRARA**

*La guerra, nella città antica, restituisce diversi livelli di lettura che, non sempre, sono stati discussi in maniera organica e sistematica. Le evidenze urbanistico-architettoniche e i contesti di scavo offrono preziose e peculiari fonti documentarie. Le tracce degli eventi bellici sono leggibili nelle strutture difensive, nei livelli di distruzione e, più in generale, nei palinsesti stratigrafici, così come nella cultura materiale. Anche lo spazio funerario offre un osservatorio ampio, sia per le sepolture singole che per quelle collettive dei caduti in diverse necropoli delle città antiche. La sessione, partendo dalla documentazione materiale, si propone, quindi, di affrontare i diversi approcci alla ricostruzione della rappresentazione e delle dinamiche della guerra, dal punto di vista politico, sociale ed economico.*

*The war, in the ancient city, returns different levels of interpretation, not always discussed in organic and systematic way. Urban-architectonic evidence and excavation contexts offer precious and peculiar documentary sources. Traces of war events are visible in defensive structures, in levels of destruction and, more generally, in the stratigraphic palimpsests, as well as in the material culture. Also the burial space offers a large sample, both for individual and for collective graves of fallen warriors in different necropolises of the ancient cities. The session, starting from the material documentation, aims, therefore, to get into the different approaches to the reconstruction of war representation and of war dynamics, from the political, social, and economic point of view.*



## *Roscigno-Monte Pruno: un insediamento indigeno fortificato* *Roscigno-Monte Pruno: an indigenous fortified settlement*

**GIOVANNA GRECO, BIANCA FERRARA, RACHELE CAVA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il sito di Roscigno-Monte Pruno si presenta come caso studio emblematico per la comprensione delle dinamiche insediative degli abitati definiti da circuiti fortificati nel mondo coloniale dell'Italia meridionale, a partire dal IV secolo a.C. L'insediamento, racchiuso da una poderosa cinta muraria, testimonia nuove forme di occupazione e progettazione degli spazi destinate all'impianto di un nuovo abitato stabile. La trasformazione del circuito difensivo segna dunque un momento significativo di una nuova forma di organizzazione politica e territoriale coincidente con l'arrivo dei Lucani.*

*Roscigno-Monte Pruno settlement is an emblematic case of study to define the characteristics of several Southern Italy fortified settlements starting from the 4th century BC. Roscigno-Monte Pruno site, surrounded by thick and strong walls, shows how the ancient indigenous people of Lucania changed the way they inhabited a territory, setting a permanent residential area. Form this point of view, the building of a fortified wall symbolizes the new form of political and territorial organization typical of Lucania people.*

### **Keywords**

Roscigno, insediamento, fortificazione.

Roscigno, settlement, city walls.

### **Introduzione**

Roscigno è un piccolo paese dell'interno della provincia di Salerno, situato nella valle del Calore (570 m s.l.m.), divenuto famoso per l'abbandono del vecchio nucleo urbano nei primi anni del Novecento a causa di fenomeni legati al dissesto idrogeologico in seguito alle leggi speciali per i paesi franosi e rimasto immutato da allora, tanto da annoverarsi nel patrimonio storico UNESCO come la Pompei del Novecento. Grazie ad alcuni ritrovamenti fortuiti sul pianoro di Monte Pruno (879 m s.l.m.) [De La Genière 1961; De La Genière 1964, 129-138; Holloway, Nabers 1982] alla fine degli anni '80 del XX secolo il sito è stato oggetto di indagini dirette da Giovanna Greco e di un programma di ricerca e tutela avviato tra la Soprintendenza archeologica di Salerno e l'Università di Napoli Federico II tuttora in corso. Monte Pruno presenta una superficie pianeggiante, abbastanza estesa in corrispondenza della sommità del pianoro, degradante attraverso declivi e terrazze, verso l'attuale paese di Bellosguardo a O, verso Sacco a S/E e verso Corleto Monforte a N/E [Greco 1999]. Monte Pruno si trova quindi al centro della viabilità antica, strategica per il movimento di merci, di uomini e culture diverse e domina uno dei principali itinerari che lo mettono in collegamento con un vasto territorio. Percorrendo la cosiddetta "trazzera degli stranieri", che cinge sul lato settentrionale il sito, era possibile raggiungere in tempi brevi la costa tirrenica attraverso le valli del Ripiti e del Calore; quella adriatica inoltrandosi nei territori montuosi della Basilicata centro-settentrionale; quella ionica seguendo il corso di numerosi fiumi tra cui il Bradano e il Basento [Adamesteanu 1972].

GIOVANNA GRECO, BIANCA FERRARA, RACHELE CAVA



*1: Veduta panoramica della valle del Calore [Dipartimento Studi Umanistici, Università di Napoli Federico II].*



*2: Veduta aerea del pianoro di Monte Pruno [Dipartimento Studi Umanistici, Università di Napoli Federico II].*



La presenza di risorse naturali, spazi atti al pascolo e all'allevamento, corsi d'acqua e sorgenti sono caratteristiche ideali che ne determinano la frequentazione sin dall' VIII secolo a.C. Il sito gode di una posizione centralissima, a guardia dell'unico valico agibile verso il Vallo di Diano, rivolto sia verso la costa tirrenica al di là del Monte Soprano, sia verso l'entroterra, fondamentale quindi per comprendere i rapporti intercorsi tra Etruschi, Greci e Indigeni stanziati sulla costa tirrenica e quella ionica [Greco 1996; 1997; 2001; 2002; 2010; 2012; 2016].

### 1. I Lucani fortificano l'abitato

La costruzione di un poderoso circuito murario che circonda e racchiude il pianoro su tre lati, costituisce uno degli elementi più significativi dell'arrivo delle nuove genti.

L'impianto è costruito con un alto zoccolo in grossi blocchi che segue il profilo delle curve altimetriche e un elevato in materiale deperibile; è databile alla metà circa del IV secolo a.C., mentre l'abbandono e la sua defunzionalizzazione si collocano alla fine del III secolo a.C., quando un fenomeno distruttivo determina il crollo dell'alzato. La fortificazione è del tipo a doppia cortina con zoccolatura in pietrame, costituita da grossi blocchi di calcare locale disposti in opera pseudo-isodoma; si fonda sul piano naturale della roccia, seguendone le curve di livello; la doppia cortina presenta briglie di contenimento, scandite a distanze fisse.

La cortina interna si adatta perfettamente al profilo naturale del terreno mentre quella esterna è caratterizzata da una faccia-vista accurata, ben lavorata, con poche zeppe di riempitivo e un'*euthynteria* a gradini; l'*emplecton* è molto largo e possente (circa 2,50 m) e restituisce grosse pietre, terra, residui di lavorazione: ben trattenuto e stipato, rende ancora più sicura e



3: Il versante S/E della cinta di fortificazione in corso di scavo [Dipartimento Studi Umanistici, Università di Napoli Federico II].

stabile la recinzione, che svolge anche la funzione di terrazzamento del pendio collinare, in alcuni tratti fortemente franoso.

Lungo il versante S/O della collina, dove in alcuni punti il muro si conserva per un'altezza di cinque filari, è stato messo in luce, un tratto per una lunghezza di 140 m circa fin dove il circuito piega ad angolo retto; all'estremità S/E si trova una delle porte urbiche, rinvenuta già ostruita da un'imponente tompagnatura di pietre calcaree di forme e dimensioni irregolari; lungo questo versante è stata anche individuata una torre rettangolare e, a poca distanza, una piccola postierla [Greco 2002, 35-41]; il muro prosegue rettilineo verso sud per circa 15 m e si sviluppa con andamento rettilineo per altri 10 m, assumendo così una caratteristica configurazione a "S".

Sul versante N/O del pianoro è stata identificata una seconda porta, del tipo a corridoio, che ha avuto momenti successivi di utilizzo, fino ad essere completamente ostruita, anch'essa, da una massiccia tompagnatura. Sono stati individuati e scoperti i due cardini speculari, in pietra calcarea, funzionali alla porta lignea. La chiusura delle porte e di tutti i varchi verso l'abitato sul pianoro, nel corso del III secolo a.C., pare essere funzionale a una ricostruzione e, probabilmente, a un diverso impiego dell'impianto che viene ristrutturato, in alcuni tratti, prima di essere completamente abbandonato.

Lungo il tratto S/E del circuito, nei pressi della torre, sono stati recuperati i dati stratigrafici più chiari per consentire una maggiore precisione della cronologia dell'intero impianto alla seconda metà del IV secolo a.C. Sono state, infatti, individuate tracce di strutture relative ad abitazioni preesistenti, coperte e defunzionalizzate al momento dell'impianto della cortina



4: Una delle postierle di accesso in corso di scavo [Dipartimento Studi Umanistici, Università di Napoli Federico II].





5: Veduta aerea della porta del versante N/O [Dipartimento Studi Umanistici, Università di Napoli Federico II].

muraria, quando è stato tracciato il cavo di fondazione della cortina anteriore; i frammenti ceramici recuperati in contesti non disturbati datano il momento finale dell'uso di queste modeste strutture abitative nel corso della prima metà del IV secolo a.C. e restituiscono quindi un *terminus post quem* per l'impianto del circuito murario.

Nei livelli di crollo sono stati raccolti materiali vascolari che consentono di collocare all'ultimo quarto del III a.C. la fase di obliterazione della struttura difensiva (UUSS 23, 44, 45, 50, 51); nessun frammento recuperato, infatti, si pone, cronologicamente, al di sotto della fine del III a.C.

La dimensione del territorio racchiuso nel circuito murario risulta all'incirca di 5 ettari; è stato possibile definire, grazie a una ricognizione sistematica di superficie e all'uso delle foto aeree, l'intero percorso della fortificazione che, lungo il lato ancora inesplorato, segue il pendio naturale della collina e gli evidenti salti di quota. Lo scavo condotto nel 2006-2007 ha consentito di chiarire le diverse fasi di vita del circuito murario; gli elementi datanti per l'impianto provengono essenzialmente dai tre livelli di riempimento dell'*emplecton* (UUSS 7, 6, 5) e dallo strato su cui si poggiano i blocchi di fondazione del circuito (US 108=63); in entrambi i casi i materiali, soprattutto ceramica a vernice nera, permettono di datare l'impianto della fortificazione alla metà del IV secolo a.C.

## 2. La funzione del circuito, tra delimitazione dell'abitato e difesa dagli attacchi nemici

Il modello del circuito murario, così come la tecnica costruttiva si inseriscono perfettamente nel vasto *dossier* documentario relativo alle fortificazioni che caratterizzano e definiscono tutti gli insediamenti di età lucana; la stessa ampiezza della superficie racchiusa all'interno del

circuito inserisce la fortificazione di Roscigno in quella categoria di circuiti fortificati che racchiudono insediamenti stabili le cui forme di occupazione e organizzazione degli spazi vanno ancora meglio definite [De Gennaro 2005].

Il sistema di delimitazione di un territorio assume, di volta in volta e da luogo a luogo, funzioni molteplici dove quella difensiva è strettamente connessa al possesso di un territorio e dunque all'esigenza di proteggere spazi coltivabili e risorse idriche, da cui le comunità riunite nella *polis* traggono la propria ricchezza. Da qui la necessità di costruire recinti murari di gran lunga più ampi ed estesi dello spazio occupato dall'abitato vero e proprio; i conflitti nascono quando si contende il possesso di uno stesso territorio, come effetti della convivenza e della concorrenza sui medesimi spazi. La difesa del proprio territorio, nel mondo greco tardo arcaico, è affidato piuttosto a un sistema articolato di controllo di punti strategici, di vie di percorrenza, fiumi e fonti d'acqua dove costruire fortificazioni, funzionali a evitare che il nemico attacchi la città; lo scontro avveniva in campo aperto fra eserciti oplitici. Sono infatti le montagne dell'Attica a difendere Atene e non le mura; questo modo di difendere il territorio e fare la guerra caratterizza tutta l'età arcaica fino alla guerra del Peloponneso, quando si imporrà una nuova strategia militare e un diverso modo di difendere la città [Sconfienza 2005].

La situazione è ben diversa nel mondo coloniale dell'Italia meridionale e della Sicilia, dove si registra, con ampia documentazione, il processo evolutivo che dalla recinzione/limitazione di uno spazio vitale, comunque da difendere e proteggere, porta alla definizione di una cinta fortificata il cui ruolo di difesa e di deterrente verso il nemico diventa preponderante. E se le prime fasi di un nuovo insediamento si configurano con un'articolazione per villaggi (*kata komas*), è facilmente immaginabile come sia sorta, ben presto, la necessità di difendere un territorio già popolato dalle genti indigene con le quali si stabiliscono diverse modalità di convivenza, che vanno dall'acquisto di un pezzo del territorio (così a Elea/Velia) a una vera e propria conquista con l'occupazione violenta di un territorio altrui (a Siracusa, i coloni corinzi cacciano dall'isoletta di Ortigia i Siculi); dunque, a maggior ragione, quello spazio vitale dovrà essere militarmente difeso. Le più antiche colonie greche, da Megara Hyblaea a Cuma, hanno restituito evidenze strutturali di cinte fortificate datate già nel corso del VII secolo a.C., certamente qualche decennio dopo l'arrivo dei Greci sulle coste dell'Italia antica; il tracciato difensivo è esteso, segue solitamente la morfologia del paesaggio e copre un territorio con risorse idriche e agricole che soddisfano il fabbisogno essenziale per la nuova comunità di uomini. Queste prime cinte fortificate, di cui rimangono pochi frustoli, sono già attrezzate con bastioni, che a Megara sono circolari [Scalisi 2010] e con rudimentali fossati; le mura sono costruite, solitamente, con uno spesso zoccolo in pietra a secco la cui altezza varia e si adatta alla conformazione del terreno naturale e, molte volte, sfrutta, in fondazione, la roccia naturale. L'elevato è realizzato con materiali diversi tra i quali, per questa fase, predomina la terra cruda.

### **3. Le forme dell'abitato**

L'abitato che si organizza, nel corso del IV secolo a.C., sul pianoro del Monte Pruno, si presenta ancora nella forma di piccoli agglomerati disposti su un ampio territorio. Lembi di unità abitative sono stati individuati in più punti del pianoro con caratteristiche tecniche di costruzione e di impianto planimetrico piuttosto semplici e simili fra loro; la casa presenta una planimetria rettangolare suddivisa in vani; i materiali in associazione datano le strutture nel corso della metà circa del IV secolo a.C.; la struttura muraria è costruita con una zoccolatura in muratura a secco con pietre di piccole e medie dimensioni ed un elevato in terra cruda; il





6: Il complesso abitativo in Località Cuozzi in corso di scavo [Dipartimento Studi Umanistici, Università di Napoli Federico II].

gran numero di laterizi, tegole piane e coppi semicirculari, indica l'utilizzo del tetto pesante. Alcune tracce di residui di lavorazione del metallo (scorie di ferro e materiale combusto) lasciano ipotizzare una qualche attività produttiva sul pianoro. La forma dell'abitare e l'estensione delle unit abitative spiegano l'ampiezza del circuito murario che racchiude un territorio ben più vasto caratterizzato da tracce di occupazione in diversi punti lungo le pendici del Monte Pruno e nei paesi vicini (Bellosguardo ecc.). Ma va posto l'accento anche sul modo di distribuzione dell'insediamento: abitato entro cinta ben delimitato; fattorie e necropoli fuori dal circuito [Ferrara 2014; 2019; 2021; Ferrara, Giacco 2016].

Emblematica la villa rustica a Cuozzi posizionata nella valletta, a ridosso dell'antico percorso che conduce al Vallo di Diano (la cosiddetta "trazzera degli stranieri"). Si tratta di un altro agglomerato abitativo, composto da più unità articolate tra loro, che occupa una superficie tra i 400 e i 500 m<sup>2</sup> e che si configura come una sorta di villa rustica. A breve distanza, lungo le pendici della collina si estende un'area necropolica, con ogni probabilità, pertinente all'agglomerato abitativo della valletta; le sepolture individuate sono tutte del tipo a semicamera e formano un raggruppamento unitario e coerente; già distrutte dagli scavatori clandestini, conservano tuttavia informazioni sul rituale funerario e alcune hanno anche restituito il sistema del corredo. Le tombe sono affiancate tra loro e orientate N/S, secondo un rituale costante nella cultura lucana; il defunto è depresso supino in cassa lignea. La composizione del corredo riflette il sistema ideologico ben noto dalle necropoli pestane [Greco 2002, 237-242; Pontrandolfo 1977; Pontrandolfo, Rouveret 1992].

### Conclusioni

La documentazione di Roscigno che, nel corso del IV secolo a.C., si articola in strutture abitative, civili e funerarie, evidenzia con chiarezza i modi e le forme di quelle profonde

trasformazioni che avvengono negli insediamenti enotri all'arrivo dei Lucani segnando una netta cesura ed un evidente mutamento culturale, con la rarefazione e la scomparsa dei caratteri identitari di un determinato gruppo umano ed il prevalere del nuovo che si insedia nello stesso territorio.

A Roscigno, l'arrivo dei Lucani segna dunque un momento significativo di una nuova forma di organizzazione politica e territoriale, più strutturata e centralizzata, caratterizzata dalla presenza di un nucleo dell'insediamento circondato da mura, da nuclei sparsi nel vasto territorio e dalla comparsa di strutture produttive – villa-fattoria – a conduzione familiare.

Queste cinte fortificate, che sorgono già tra i decenni finali del VII e i primi decenni del VI secolo a.C., a Megara Hyblaea come a Siris, a Gela o a Cuma, sembrano rispondere a una strategia di delimitazione di un territorio piuttosto che a un articolato sistema difensivo; svolgono un ruolo di definizione di una nuova realtà politica e sociale, in un territorio altrui, e funzionano come deterrente verso l'altro, lo straniero e, in caso di pericolo, di raccolta e protezione degli abitanti sparsi nella campagna (la *chora*).

Anche nel mondo indigeno dell'Italia antica, dove i circuiti murari sono attestati sin dall'età del Bronzo, come nei siti di Thapsos o Pantalica; costruiti prevalentemente ad aggere, a sostegno e rinforzo di un costone collinare o di un terrapieno, ancora una volta appaiono piuttosto come recinzioni di un territorio di appartenenza, da delimitare e proteggere. D'altro canto, sono le stesse fonti antiche a raccontare di come gli Enotri abitassero piccole città, sui monti, l'una dopo l'altra, senza cingersi di mura, anche se le stesse fonti illustrano bene l'organizzazione militare di queste genti dove la difesa del proprio territorio è uno dei caratteri costanti [Mele 1991].

Nel corso del IV secolo a.C., tutte le fortificazioni subiscono profonde trasformazioni, adeguandosi alle nuove strategie militari. Quando, nel 209 a.C., i Cartaginesi, alla conquista della Sicilia, utilizzano per la prima volta potenti torri d'assalto, inaugurando la stagione delle "macchine da guerra", la debolezza delle fortificazioni urbane risalta con tutta la sua evidenza. Si avvia un lungo processo di ristrutturazione e rifacimento delle cinte fortificate, in cui si applicano dispositivi e sistemi difensivi meglio rispondenti a un nuovo modo di concepire la guerra e l'assalto/assedio alle città. Il trattato *Poliorcetica* di Enea Tattico illustra perfettamente la nuova strategia di attacco e dunque di difesa di una città in cui la fortificazione assume un ruolo predominante e vitale; secondo i nuovi dettami, la città deve concentrare le sue difese sulla fortificazione che va attrezzata per respingere gli assalti delle macchine da guerra, intercettare i proiettili, neutralizzare le azioni e svolgere anche funzione offensiva con l'accrescimento del potenziale di fuoco delle macchine sistemate nelle torri. Innovazioni tecniche e morfologiche interessano, nel corso del IV secolo a.C., tutte le fortificazioni, in Grecia e nelle aree coloniali, e il modello si diffonderà presso i popoli italici dell'Italia antica e della Sicilia.

Nel mondo indigeno, tra la seconda metà del IV e la prima metà del III secolo a.C., il modello di fortificazione che si è andata elaborando in Grecia e nelle aree coloniali in funzione della nuova poliorcetica si diffonde con estrema rapidità presso le popolazioni italiche. Nel corso del IV secolo a.C. le comunità indigene si strutturano politicamente, modificando profondamente modi e forme del popolamento e dello sfruttamento del territorio; nel sistema organizzativo territoriale fanno la loro comparsa possenti recinti fortificati dislocati in punti strategici per il controllo della viabilità e delle fonti di approvvigionamento e per la protezione della popolazione sparsa nel territorio. Il modello formale e tecnico di queste grandi cinte fortificate riflette le innovazioni tecnologiche della nuova arte della guerra e, pur con le tante varianti e specificità delle singole aree cantonali, si registrano delle costanti che definiscono la forma dell'insediamento

di altura (in Lucania la fascia altimetrica interessata da insediamenti si trova tra i 700 e i 1000 m s.l.m.); le cinte murarie racchiudono un territorio molto esteso che segue la conformità del rilievo altimetrico; l'insediamento, come accade a Roscigno, si situa sulla parte pianeggiante del rilievo collinare.

### Bibliografia

- ADAMESTEANU, D. (1972). *L'attività archeologica in Basilicata*, in *Atti di Taranto XI* (1971), Napoli, Arte Tipografica, pp. 445-460.
- DE GENNARO, R. (2005). *I circuiti murari della Lucania antica (IV-III sec. a.C.)*, Paestum, Pandemos.
- DE LA GENIÈRE, J. (1961). *Ambre intagliate del Museo di Salerno*, in «Apollo», 1, pp. 75-88.
- DE LA GENIÈRE, J. (1964). *Alla ricerca di abitati antichi in Lucania*, in «Atti e Memorie della Società Magna Grecia», n.s., V, pp. 129-138.
- FERRARA, B. (2014). *Roscigno, Monte Pruno. Segni di trasformazione nell'insediamento tra la fine del V e il IV sec. a.C.* in *Segni di appartenenza e identità di comunità nel mondo indigeno*, atti del Seminario di Studi, a cura di G. Greco, B. Ferrara, Pozzuoli, Naus editoria, pp.183-233.
- FERRARA, B. (2015). *Ambre da Roscigno-Monte Pruno: per una revisione del "Gruppo Roscigno"*, in «Analysis Archaeologica», I, pp. 137-161.
- FERRARA, B. (2019). *Roscigno: un insediamento lucano nell'alta Valle del Calore*, in *La Lucanie entre deux mers. Archéologie et Patrimoine*, Atti del convegno internazionale, a cura di O. de Cazanove, A. Duploux, V. Capozzoli, vol. 1, Napoli, Centre Jean Bérard, pp. 225-240.
- FERRARA, B. (2021). *Ricerca archeologica e valorizzazione di un territorio: a Roscigno nasce una prima struttura espositiva*, in *Beni culturali dai depositi alla valorizzazione: modi, forme, esperienze, norme*, a cura di R. Panvini, F. Nicoletti, N. Condorelli Caff, M. Bevacqua, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, pp. 99-116.
- FERRARA, B., GIACCO, M. (2016). *Roscigno-Monte Pruno: nuovi dati dalle recenti indagini. Gli spazi della necropoli*, in «Dialoghi di Archeologia», I.2, pp. 473-486.
- GRECO, G. (1996). *Roscigno*, in *I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani*, a cura di M. Cipriani, F. Longo, Napoli, Electa, pp. 88-92.
- GRECO, G. (1997). s.v. *Roscigno*, in «EAA», II Suppl., 1971-1994, V, pp. 31-32.
- GRECO, G. (1999). *Itinerari archeologici nel Cilento. Paestum-Roscigno-Moio della Civitella. Velia-Moio della Civitella*, Vallo della Lucania.
- GRECO, G. (2001). s.v. *Roscigno*, in «BTCG», 17, pp. 52-60.
- GRECO, G. (2002). *Roscigno, Monte Pruno. Un insediamento indigeno tra Paestum e il Vallo di Diano*, Napoli, Naus editoria.
- GRECO, G. (2010). *Tra Greci ed Indigeni: l'insediamento sul Monte Pruno di Roscigno*, in *Greco et indigènes de la Catalogne à la Mer Noire*, atti del convegno, a cura di H. Tréziny, Aix-en-Provence, Éditions Errance, pp. 187-199.
- GRECO, G. (2012). *Roscigno-Monte Pruno. Seppellire una principessa*, in *Nel mondo di Ade. Ideologie, spazi e rituali funerari per l'eterno banchetto (VIII-IV secolo a.C.)*, atti dell'Incontro Internazionale di Studi, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, pp. 105-135.
- GRECO, G. (2015). *Roscigno: tra la città rudere e i ruderi del Parco Archeologico del Monte Pruno*, in «Territori della cultura», 23, pp. 24-39.
- GRECO, G. (2015). *Roscigno, Monte Pruno. Burying a princess*, in *Gli insediamenti indigeni della Italia meridionale e della Sicilia in età arcaica. Cavallino. 10 anni di Museo Diffuso*, atti del Convegno Internazionale, Cavallino.
- HOLLOWAY, R.R., NABERS, N. (1982). *The Princely Burial of Roscigno (Monte Pruno)*, Salerno, in «Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain», n. 15, pp. 97-163.
- MELE, A. (1991). *Le popolazioni italiche*, in *Storia del Mezzogiorno*, I.1, a cura di G. Galasso, R. Romeo, Napoli, Editalia, pp. 237-300.
- PONTRANDOLFO, A. (1977). *Su alcune tombe pestane: proposta di una lettura*, in «MEFRA», n. 89, pp. 31-69.
- PONTRANDOLFO, A., ROUVERET, A. (1992). *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena, Panini.
- SCALISI, F. (2010). *Le strutture difensive delle colonie greche di Sicilia. Storia, tipologia, materiali*, Palermo, Offsetstudio.
- SCONFIENZA, R. (2005). *Fortificazioni tardo-classiche e ellenistiche in Magna Grecia: i casi esemplari nell'Italia del Sud*, Oxford, BAR International Series.



*Guerra e 'damnatio memoriae': le vicende dell'area archeologica del Laterano. Ricostruzioni e interpretazioni edificatorie dei 'Castra Nova Equitum Singularium'*  
*War and 'damnatio memoriae': the events of the archaeological area of the Lateran in Rome. Reconstructions and building interpretations of the 'Castra Nova Equitum Singularium'*

**OLIMPIA DI BIASE**

Università degli Studi di Ferrara

### **Abstract**

*Gli ambienti sottostanti alla Basilica di San Giovanni in Laterano custodiscono i resti di antichi edifici precedenti la fabbrica costantiniana. A partire dal XIX secolo, infatti, è emersa progressivamente una stratificazione archeologica che ha permesso di ripercorrere le vicende edilizie dell'area. Gli studi sono stati condotti con l'intento di acquisire una piena conoscenza dei luoghi finalizzata alla conservazione e alla valorizzazione attraverso un progetto di restauro e musealizzazione.*

*The archaeological excavation under the Basilica of St. John Lateran preserves the ruins of ancient buildings before the Constantinian church. In fact, since the 19th century, an archaeological stratification has gradually emerged. It has allowed us to retrace the building events of the area over time. The studies were conducted with the aim of acquiring a full knowledge of the place directed at conservation and enhancement through a preservation and musealization project.*

### **Keywords**

Laterano, restauro archeologico, musealizzazione.

Lateran, archaeological conservation, musealization.

### **Introduzione**

Gli scavi archeologici sotto la basilica di San Giovanni in Laterano conservano importanti resti di epoca romana: *domus* databili tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C., alcune porzioni delle antiche fondazioni della basilica costantiniana, ma soprattutto la caserma dei Cavalieri Scelti di Settimio Severo databile al II secolo. Il complesso archeologico, dunque, riveste una straordinaria importanza, con una stratigrafia articolata non ancora del tutto esplorata.

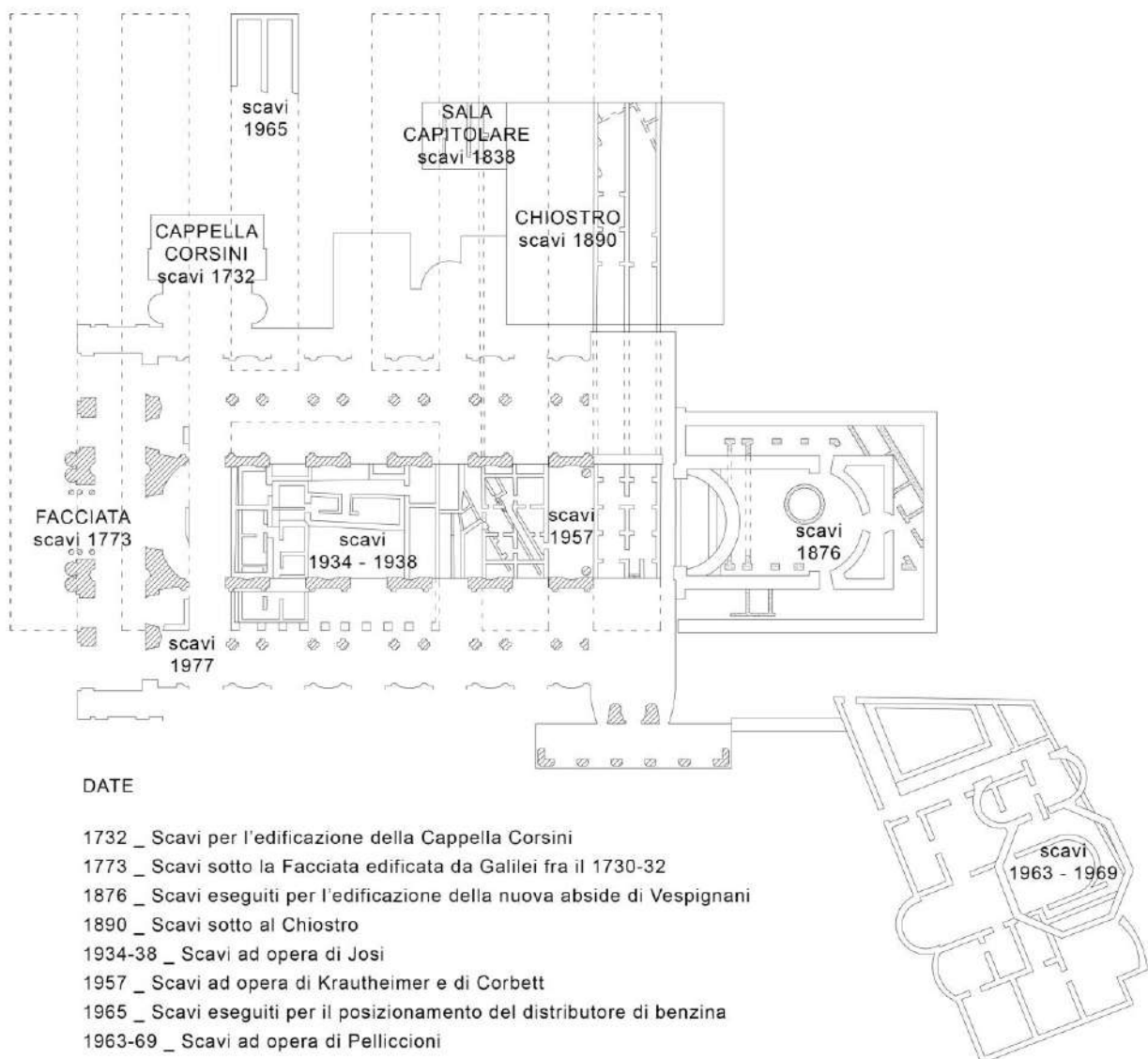
Ciò che si richiede oggi è un'accurata analisi e ricostruzione storica delle fasi e delle tecniche costruttive, finalizzata a un'attenta riflessione progettuale in termini di architettura e allestimenti espositivi con lo scopo di valorizzare e conservare l'area archeologica lateranense.

### **1. Conoscenza e consistenza di una parte degli scavi lateranensi**

A seguito degli scavi condotti a partire dalla fine dell'Ottocento nell'area del catino absidale della basilica lateranense è emersa progressivamente una stratificazione archeologica che ha permesso di ripercorrere le vicende edilizie dell'area.

I primi importanti rinvenimenti si hanno in concomitanza con la volontà di costruire un'abside più ampia preceduta da un presbiterio su progetto originario di Busiri-Vici redatto a partire dal 1870.

OLIMPIA DI BIASE



1: Pianta della basilica e del battistero lateranense con sovrapposizione delle tracce dei resti archeologici e indicazione delle campagne di scavo.

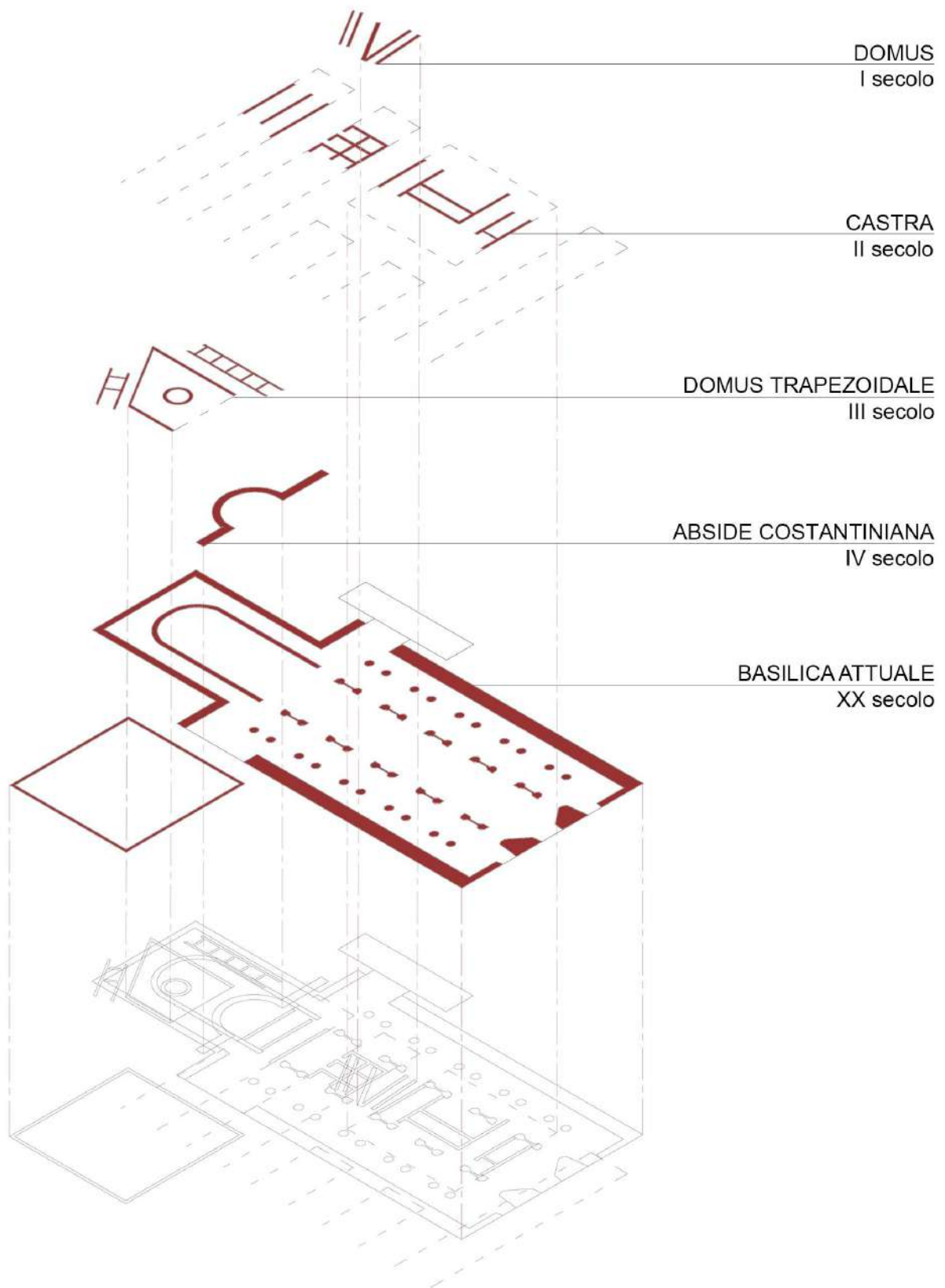
Successivamente, dal 1934 al 1938, si indaga nell'area sottostante la navata centrale. Qui Enrico Josi riporta alla luce i resti databili al II secolo della caserma dei Cavalieri Scelti, guardia del corpo dell'imperatore, le fondazioni della basilica costantiniana e alcuni reperti particolarmente importanti. Fra il 1963 e il 1969, poi, Pelliccioni porta avanti una campagna di scavi sotto l'edificio battesimale scoprendo delle strutture termali di epoca severiana [Pelliccioni 1973].

Tutti i ruderi degli edifici rinvenuti, per maggior chiarezza, possono essere raggruppabili in quattro fasi principali.

La fase originaria comprende le tracce di due *domus* romane: una databile al I secolo a.C. e l'altra al I secolo d.C. I resti di quest'ultima non appaiono perfettamente integrati a quelli della prima, probabilmente si tratta di un ampliamento successivo o di una nuova *domus*.



Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



2: Stratificazione dei resti rinvenuti in relazione alla basilica attuale.

OLIMPIA DI BIASE

Il secondo periodo edificatorio, che questo studio intende indagare, si colloca fra II e III secolo e comprende i resti dei *Castra Nova Equitum Singularium*, ovvero l'accampamento militare della guardia imperiale di cavalleria capeggiata da Settimio Severo.

Il terzo momento costruttivo, invece, comprende murature di IV e V secolo che costituiscono la prima basilica cristiana, detta del Salvatore, fatta innalzare da Costantino a seguito dell'editto di Milano (313). Nella cosiddetta battaglia di Ponte Milvio (312), infatti, Costantino sconfigge Massenzio e fa radere al suolo l'accampamento degli *Equites* che avevano combattuto per l'avversario. Per la costruzione della basilica paleocristiana ci si limita a demolire ciò che emerge dal livello stradale, lasciando pressoché intatto ciò che è ubicato al di sotto del piano di calpestio. Questo, anzi, viene sfruttato per ragioni di costipamento del terreno nonché di sostegno delle nuove strutture. Viene utilizzato, ad esempio, quello che è il muro di contenimento più ad ovest del *Castrum*, addossando a questo l'abside originaria.

La quarta fase è quella ottocentesca, testimoniata da documentazione cartografica e fotografica dell'epoca [Busiri-Vici 1868, Lolli 1886, Stevenson 1877]. Essa vede contestualmente la distruzione dell'abside e gli scavi per la costruzione della nuova che portano alle prime scoperte, fra cui la cosiddetta 'domus trapezoidale'. Si evidenziano a terra, con un cambio di pavimentazione, le tracce delle murature della *domus* e le sostruzioni per la nuova abside vengono posate direttamente sui mosaici di quest'ultima. Nel XX secolo molte delle pareti dei corridoi sotterranei vengono predisposte come base di ancoraggio dei reperti rinvenuti durante le diverse campagne di scavo. Lo stato degli ambienti sotto l'edificio religioso lateranense, dunque, si configura come un palinsesto articolato di più epoche storiche sovrapposte e intrecciate fra loro.

L'accesso ad essi è situato a ovest, nel corpo posteriore del complesso dietro all'abside ottocentesca. Attraverso una rampa di scale si scende di livello in uno dei due corridoi sottostanti il deambulatorio absidale: la 'galleria dei reperti marmorei'. Questa presenta un



3: Stato di fatto della galleria 'dei reperti marmorei'.



intonaco e un rivestimento pavimentale a base cementizia che hanno causato ingenti problemi di degrado.

Da essa si accede allo spazio sotto al presbiterio dove sono state mantenute le sostruzioni della demolita abside costantiniana del IV secolo su cui si distinguono le tracce degli archi rampanti che sostenevano il deambulatorio leoniano [Morbidelli 2010].

In posizione simmetrica rispetto all'asse della basilica si trova un secondo corridoio: la 'galleria degli intonaci', la quale conserva lacerti d'intonaco dipinto e l'imposta d'arcata che ha permesso di ricavare il probabile raggio degli archi che separavano le colonne delle navate laterali della prima basilica [Josi *et al.* 1957, 84].

Le indagini archeologiche sono state portate avanti scavando un varco attraverso le sostruzioni dell'abside paleocristiana e, mediante rampe per il collegamento verticale dei diversi dislivelli calpestabili, si giunge in quelli che erano gli ambienti seminterrati dei *Castra Nova Equitum Singularium* [Krautheimer *et al.* 1977].

Proseguendo si arriva negli spazi che conservano i resti della *domus* che occupava l'area prima della costruzione dei *Castra*, i cui lacerti murari supportano brani di affreschi di inizio II secolo consolidati anch'essi con malta cementizia. Negli stessi locali è possibile riconoscere anche le fondazioni corrispondenti al corpo longitudinale dell'aula basilicale costantiniana.

Nell'ambiente successivo è conservato un passaggio delle acque fognarie, nonché l'antico livello pavimentato del cortile dell'accampamento che fungeva da 'piazza d'armi' per le esercitazioni militari a cavallo.

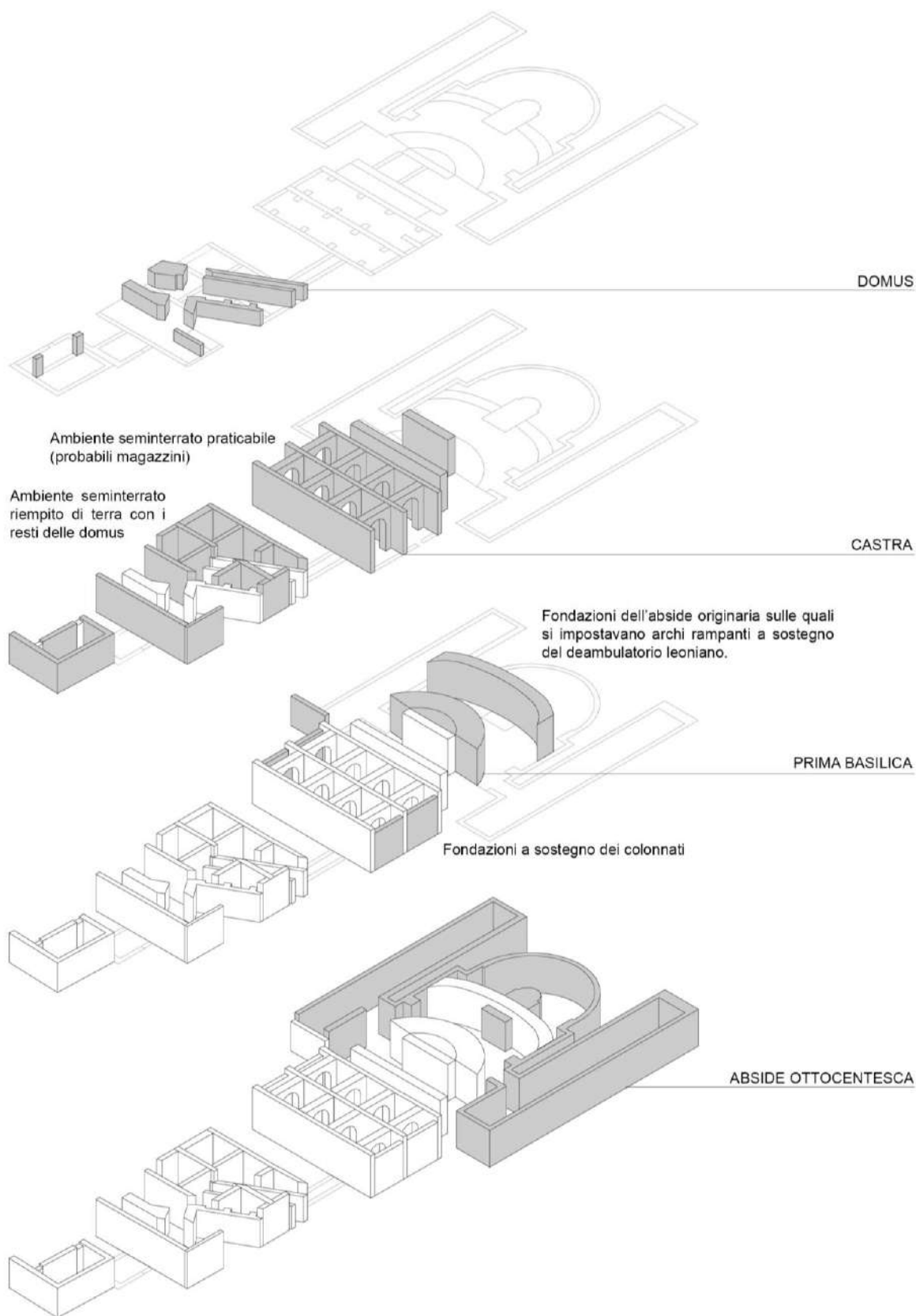
Continuando, con ulteriori variazioni di quota, si accede alla 'sala del capitello'. In questa stanza è conservato un altro reperto importante: un capitello ionico capovolto usato per un'incisione dedicatoria degli *equites*. L'iscrizione identifica l'edificio con la *Schola Curatorum* degli *Equites Singulares* dedicata a *Rufino et Laterano co(n)s(ulibus)* il 1 gennaio 197, *terminus ante quem* per la datazione della costruzione dei *Castra* [Josi 1934, 15].

Lo scavo lungo la navata centrale della basilica prosegue fino alla facciata principale presentando altri resti riguardanti principalmente le *domus* suburbane. Questi ambienti ipogei attualmente non sono in condizioni di sicurezza tali da poter essere indagati e visitati.



4: Capitello ionico capovolto utilizzato come base per un'incisione dedicatoria.

OLIMPIA DI BIASE



5: Fasi edificatorie delle murature presenti negli scavi con indicazione delle funzioni di ambienti e strutture.

## 2. Momenti costruttivi dei *Castra Nova Equitum Singularium*

Delineata la consistenza generale dell'area archeologica e avendo specificato le ragioni che determinano la demolizione della caserma degli *Equites Singulares*, è possibile scendere nel dettaglio dell'edificazione di quest'ultima descrivendone la planimetria e i momenti costruttivi. Il complesso militare doveva essere costituito da sei *strigae*, ovvero costruzioni per camerate e dormitori, con orientamento nord-sud e dai *principia*, cioè l'insieme degli edifici che formavano, in epoca romana, il quartier generale del *castrum* e dalla piazza d'armi, destinata alle esercitazioni a cavallo.

Per completare la trattazione, uscendo dal tracciato dell'accampamento, è possibile citare anche l'edificio termale ad uso degli *equites* che si colloca sotto il battistero lateranense e la 'domus trapezoidale', chiamata così perché disposta attorno a un cortile porticato di forma trapezoidale con una grande vasca circolare al centro di cui restano solamente le tracce a terra. Edificata nel III secolo, probabilmente aveva la funzione di *valetudinarium* (ospedale). Dal tempo dell'imperatore Augusto, infatti, gli ospedali militari venivano costruiti all'interno o in prossimità di ciascun *castrum* [Spinola 2017].

Attraverso l'indagine diretta portata avanti sui resti murari, è stato possibile capire che la tecnica costruttiva utilizzata varia a seconda della destinazione d'uso dell'ambiente ipogeo. Il primo momento costruttivo della caserma militare riguarda le sostruzioni e, in particolare, i muri in laterizio che delimitano la larghezza delle *strigae*. Questi setti, dovendo sostenere le murature in elevato, vengono realizzati in opera laterizia con corsi di mattoni bene allineati secondo la regola dell'arte. Dall'analisi dei campioni murari risulta che i laterizi sono apparecchiati con cura e con giunti di malta lisciati a filo. Essi sono triangolari in pianta, dunque dovrebbe trattarsi di una muratura a tre paramenti accostati, il cui strato mediano è probabile sia costituito da malta e pietre apparecchiate. La datazione, secondo metodo comparativo, si attesta al II secolo in accordo all'iscrizione dedicatoria e alle fonti documentarie.

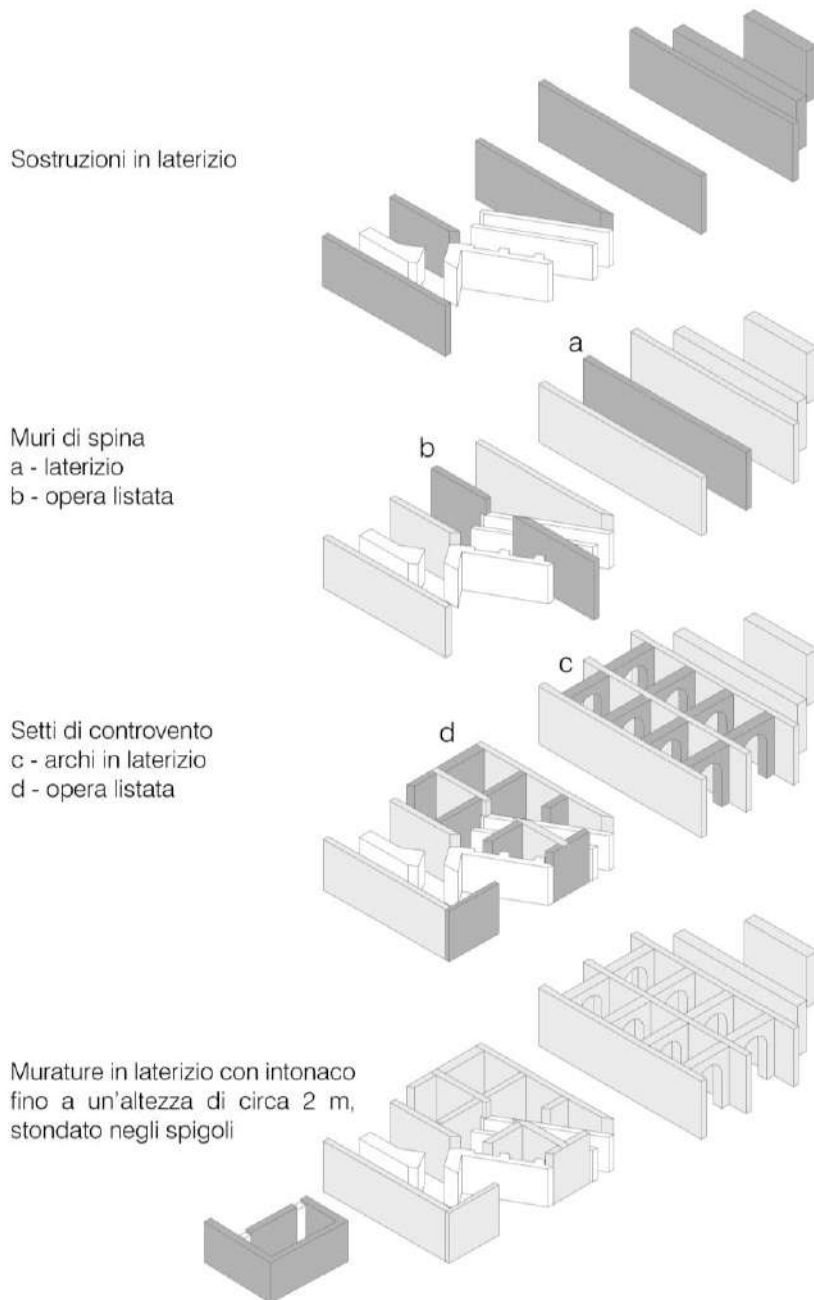
Delimitati i perimetri delle varie *strigae*, si è proceduto con la realizzazione dei setti di spina. Questi sono in opera laterizia oppure in opera listata. La differenza di materiali e tecnica va ricercata nella destinazione d'uso dell'ambiente. Se non era prevista una funzione alla quale destinare il vano seminterrato, il setto mediano veniva realizzato con materiali di minor pregio e mediante una tecnica meno raffinata. I campioni di muratura hanno confermato la datazione di queste strutture al II secolo. La tecnica utilizzata è quella mista: il tufo viene associato al laterizio e, in questo caso particolare, si tratta di tegole smarginate. I giunti, inoltre, non sono rifiniti.

In questi ambienti scavati, che originariamente dovevano essere semplicemente riempiti di terra, insistono i resti delle *domus* preesistenti, la cui demolizione avrebbe comportato un dispendio inutile in termini economici e di tempo.

Se l'ambiente doveva essere praticabile, invece, come nel caso della striga più a ovest, il setto di spina veniva realizzato con lo stesso materiale e la stessa tecnica dei muri perimetrali. Con molta probabilità questi ambienti erano dei magazzini e ad avvalorare tale tesi si possono considerare altri elementi presenti in queste stanze come le tracce delle bocche di lupo per l'aereazione e la presenza di alcuni gradini che dovevano permettere, appunto, l'accesso ai locali.

Il successivo momento costruttivo va individuato nella realizzazione degli elementi di controvento. Anche in questo caso, la morfologia dei setti controventanti varia a seconda dell'uso dell'ambiente. Se il vano era semplicemente interrato, venivano realizzati setti pieni mediante opera listata e materiale di poco pregio.

OLIMPIA DI BIASE



6: Momenti costruttivi delle murature dei castra, con particolare riferimento alle strigae e alla cisterna.

Al contrario, in un ambiente praticabile, venivano innalzati archi di spinta su piedritti in laterizio. Ovviamente, trattandosi di due momenti successivi, non è presente ammorsatura, ma comunque risulta esserci corrispondenza fra gli elementi controventanti, dunque un'accortezza costruttiva atta a un verosimile contenimento delle spinte orizzontali.

Nell'analisi del sito archeologico sono stati analizzati altri campioni di muratura che sono serviti alla ricostruzione planimetrica e funzionale del campo militare.

Nel III secolo, in corrispondenza del *Praetorium*, ovvero dell'alloggio del comandante, viene scavata una stanza che presenta un rivestimento d'intonaco in cocciopesto fino a un'altezza

da terra di circa due metri, stonato negli spigoli. La copertura dell'ambiente è una volta a botte in opera cementizia gettata su laterizi sesquipedali e bipedali. Questo lascia supporre che il vano ipogeo probabilmente era una cisterna di raccolta delle acque che alimentava il quartier generale.

### 3. Restauro e musealizzazione: principi teorici per proposte conservative ed espositive

L'organizzazione attuale degli scavi è il risultato di una serie di sistemazioni predisposte a seguito delle varie campagne di indagini archeologiche portate avanti a partire dal XIX secolo. Essa si caratterizza per collocazioni precarie dei reperti rinvenuti e per provvisori assetti conservativi, nonché per una mancata predisposizione alla visita degli ambienti [Liverani 1998].

Attraverso lo studio delle fonti dirette e indirette è stata acquisita una compiuta conoscenza dei luoghi che può permettere l'elaborazione di un consapevole progetto di conservazione e valorizzazione [Liverani *et al.* 2020].

La linea operativa indicata per il bene in oggetto dovrebbe intendere il restauro come un momento teorico-operativo profondamente qualificato dall'istanza storica [Brandi 1977], che persegue l'intento conservativo-espositivo mediante una progettazione declinata secondo il minimo intervento [Carbonara 1997] e il linguaggio contemporaneo materico-formale, tentando di coniugare il 'valore d'uso' con il 'valore dell'antico' [Riegl 1903].

Il progetto espositivo, dunque, si dovrebbe configurare come il risultato di una sintesi della lettura critica delle fonti dirette, ovvero come un processo induttivo dell'opera stessa per cui l'inserimento del nuovo è funzionale all'antico in termini di immagine, conservazione, fruizione. La proposta è quella di mantenere l'assetto consolidato degli scavi riordinando cronologicamente i reperti e migliorandolo ai fini della conservazione e dell'accessibilità. Il percorso dovrebbe seguire la successione diacronica degli avvenimenti e delle edificazioni avvenute nel corso dei secoli nell'area, illustrate da apparecchiature multimediali in grado di raccontare e coinvolgere gli utenti senza determinare trasformazioni irreversibili.

### Conclusioni

Lo studio approfondito dei reperti archeologici portato avanti da diverse figure professionali si presenta come un momento di implementazione per la trasmissione al futuro del patrimonio.

Da un punto di vista scientifico riveste un ruolo primario, ma questo non può e non deve concludersi con la sola divulgazione accademica fra esperti nella materia.

Ciò che si richiede oggi è la comunicazione alle masse e, dunque, un passaggio successivo dedicato non solo alla conservazione, ma soprattutto alla valorizzazione dei beni culturali. Senza la comunicazione dei valori storico-artistici del patrimonio, anche in forma facilitata e guidata, è impensabile accrescere gli interessi conservativi e la volontà di trasmissione ai posteri della memoria storica dei luoghi.

### Bibliografia

- BRANDI, C. (1977). *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi.
- BUSIRI-VICI, A. (1868). *Progetti del nuovo coro, presbiterio e dipendenze dell'Arcibasilica Lateranense. Grandi lavori sinora eseguiti. Scoperta dell'antica casa dei Laterani. Rilievi dell'Abside e Portico Leoniano. Restauro dell'Abside Costantiniana. Suo trasferimento meccanico e conservazione*, Roma, Tipografia Tiberina.
- CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli, Liguori.
- JOSI, E. (1934). *Scoperte nella Basilica costantiniana al Laterano*, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- JOSI, E., KRAUTHEIMER, S., CORBETT, S. (1957). *Nota Lateranensi*, in «Rivista di archeologia cristiana», 33, pp. 79-98.

OLIMPIA DI BIASE

- KRAUTHEIMER, R., CORBETT, S., FRAZER, K. (1977). *Corpus Basilicarum Christianarum Romae, Le basiliche paleocristiane a Roma (sec. IV-IX)*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- LIVERANI, P. (1998). *Laterano 1. Scavi sotto la Basilica di San Giovanni in Laterano. I materiali*, Città del Vaticano, Musei Vaticani.
- LIVERANI, P., IPPOLITI, A., DI BIASE, O. (2020). *Gli scavi sotto la Basilica di San Giovanni in Laterano: conoscenza, restauro e musealizzazione*, in «Restauro Archeologico», 1, pp. 4-17.
- LOLLI, A. (1886). *La Basilica Lateranense e la nuova abside*, in «Rassegna Italiana», V, p. 325.
- MORBIDELLI, M. (2010). *L'abside di S. Giovanni in Laterano. Una vicenda controversa*, Roma, Viella.
- PELLICIONI, G. (1973). *Le nuove scoperte sulle origini del Battistero lateranense*, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana.
- RIEGL, A. (1903). *Il culto moderno dei monumenti, la sua essenza e il suo sviluppo*.
- SPINOLA, G. (2017). *Nuove ipotesi per l'area sotto la basilica lateranense: la villa suburbana e il possibile valetudinarium dei Castra Nova Equitum Singularium*, in «Bollettino dei monumenti musei a gallerie pontificie», 35, pp. 61-92.
- STEVENSON, E. (1877). *Scoperte di antichi edifizii al Laterano*, in «Annali dell'Istituto di Corrispondenza archeologica», pp. 332-384.

## *Tracce di ricerca per lo studio delle mura storiche della città antica di Ashkelon* *Research traces for the study of the historical walls of the ancient city of Ashkelon*

**NOVELLA LECCI, LAURA AIELLO, CECILIA LUSCHI**

Università degli Studi di Firenze

### **Abstract**

*Ashkelon è una città dalle origini antiche, situata sulla costa mediterranea tra Gaza e Ashdod in Israele. La sua struttura urbana ha avuto fervidi sviluppi nel corso del tempo, ma oggi ne rimangono visibili solo dei frammenti. Per carpirne la forma, di cui le mura ne sono un segno incisivo, si approccia lo studio di fonti storiche, scritte e iconografiche, attraverso analisi grafiche. La ricerca, all'interno del progetto ASKGATE, si focalizza sia sul sistema infrastrutturale che su strutture architettoniche ritenute chiave, come la chiesa di Santa Maria in Viridis.*

*Ashkelon is an ancient city located on the Mediterranean coast between Gaza and Ashdod, now Israel. The urban structure has strongly developed over time, but only fragments remain visible today. To understand the urban form, whose walls are an incisive sign, we approach the study of historical written and iconographic sources, which are analysed through graphical analysis. The research is part of the ASKGATE project and focuses on both infrastructural system and architectural structures considered of central relevance, such as the church of Santa Maria in Viridis.*

### **Keywords**

Ashkelon, iconografia, disegno.

Ashkelon, iconography, drawing.

### **Introduzione**

Ashkelon, città dalle origini antiche, che si trova situata sulla costa mediterranea tra Gaza e Azoto (Ashdod), oggi nello Stato di Israele, è stata fronte di scontri tra culture diverse durante i secoli. La struttura urbana storica ha avuto diacronici e consistenti sviluppi e, allo stesso tempo, è stata coinvolta da distruzioni e ricostruzioni a partire dal periodo cananeo, filisteo, fenicio, persiano, ellenistico, romano-bizantino, fatimide, fino al periodo crociato. Decade in seguito alla distruzione del 1270 per mano dei mamelucchi e rimane pressoché in stato di abbandono fino all'ultimo secolo e all'istituzione del parco gestito dalle autorità israeliane.

Le mura caratterizzano la città dagli albori della sua costruzione, delimitandola e delineandone il perimetro in una semicirconferenza il cui diametro, orientato NE-SO, si sviluppa lungo la costa. Esse rappresentano un fondamentale strumento di difesa e una struttura identificativa, e nonostante siano ancora oggi uno dei segni distintivi del sito, sono controverse le interpretazioni sull'originaria conformazione e le trasformazioni che le hanno coinvolte. Oggi le mura sono riconoscibili solo in parte e versano in uno stato di degrado sempre crescente, anche a causa delle azioni erosive degli agenti atmosferici, che scavano la pietra arenaria, *kurkar*, di cui sono principalmente composte, compromettendone la stabilità e la conservazione.

ASKGATE è una ricerca italo-israeliana sviluppata a partire dal 2019 dal Dipartimento di Architettura (DIDA) dell'Università degli Studi di Firenze con il Dipartimento di Archeologia dell'Università di Haifa e l'Ashkelon Academic College e riconosciuta ufficialmente da MAECI





1: Inquadramento territoriale della città di Ashkelon, il fronte mare della antica città e il fronte terra.

tra le missioni archeologiche italiane all'estero, che ha lo scopo di studiare e preservare i siti storici israeliani promuovendoli come patrimonio culturale; in particolare si sta occupando di indagare la forma della città antica di Ashkelon attraverso lo studio delle strutture architettoniche oggi accessibili, come Santa Maria in Viridis, e nel loro rapporto con l'infrastruttura urbana e territoriale.

In questo contributo si illustra una fase della ricerca in cui si affronta l'analisi delle fonti che vengono considerate vere e proprie testimonianze utili a comprendere la struttura urbana. Tra le fonti storiche sono pervenute sia fonti scritte, che fonti iconografiche. Le prime, possono rivelare solo dettagli sulla conformazione della città o, al contrario, possono essere vere e proprie rappresentazioni a parole, come nel caso della descrizione di Guglielmo da Tiro. D'altra parte, le fonti iconografiche, quando non sono dichiaratamente descrittive, possono essere rappresentazioni simboliche. Fonti scritte e iconografiche vengono analizzate ed interpretate tramite strumenti del disegno: tradotte in segni grafici possono essere direttamente comparate con i dati metrici e più facilmente confrontate tra loro.

Ci si sofferma sulle fonti più significative per ricostruire un quadro conoscitivo della struttura muraria difensiva, considerata nodale per quanto riguarda l'insediamento urbano nel suo complesso. Questa difficilmente può essere analizzata senza considerare anche altre infrastrutture urbane quali il sistema di approvvigionamento idrico, il sistema viario, la relazione con il fronte mare. Il disegno viene qui utilizzato per ricomporre una visione di insieme, rappresentativa delle problematiche riguardanti la forma dell'antica città, uno strumento per sollevare domande che vengono indagate con la ricerca.

## 1. La forma della città attraverso le fonti

Si propone un excursus cronologico attraverso le principali testimonianze storiche riguardanti l'insediamento dal periodo romano fino al XIX secolo, prima delle campagne di scavo che hanno coinvolto l'area. Proprio al periodo romano, infatti, risalgono alcune delle architetture identificative del sito, come la Basilica e l'Odeon.

In epoca romana Ashkelon viene descritta da Giuseppe Flavio nel I secolo d.C. come una città fortemente munita e la sua rilevanza viene confermata dalla Tabula Peutingeriana, dove è rappresentata con il simbolo dedicato alle città di importanza dal punto di vista amministrativo e commerciale. La rappresentazione mette in evidenza due assialità di collegamento: una nord-sud, rispettivamente verso Azoton ed Ostracine, e una verso est in



direzione di Gerusalemme, passando per Betogabri e Ceperaria. Nei secoli successivi, le prime informazioni relative alla forma della città ci giungono dai mosaici di Madaba e di Umm Al-Rasas. Realizzati rispettivamente in epoca bizantina e nel primo periodo della dominazione araba, i due piani pavimentali raffigurano una città fortificata dalle mura turrette; entrambi mostrano una porta rinserrata da due torri.

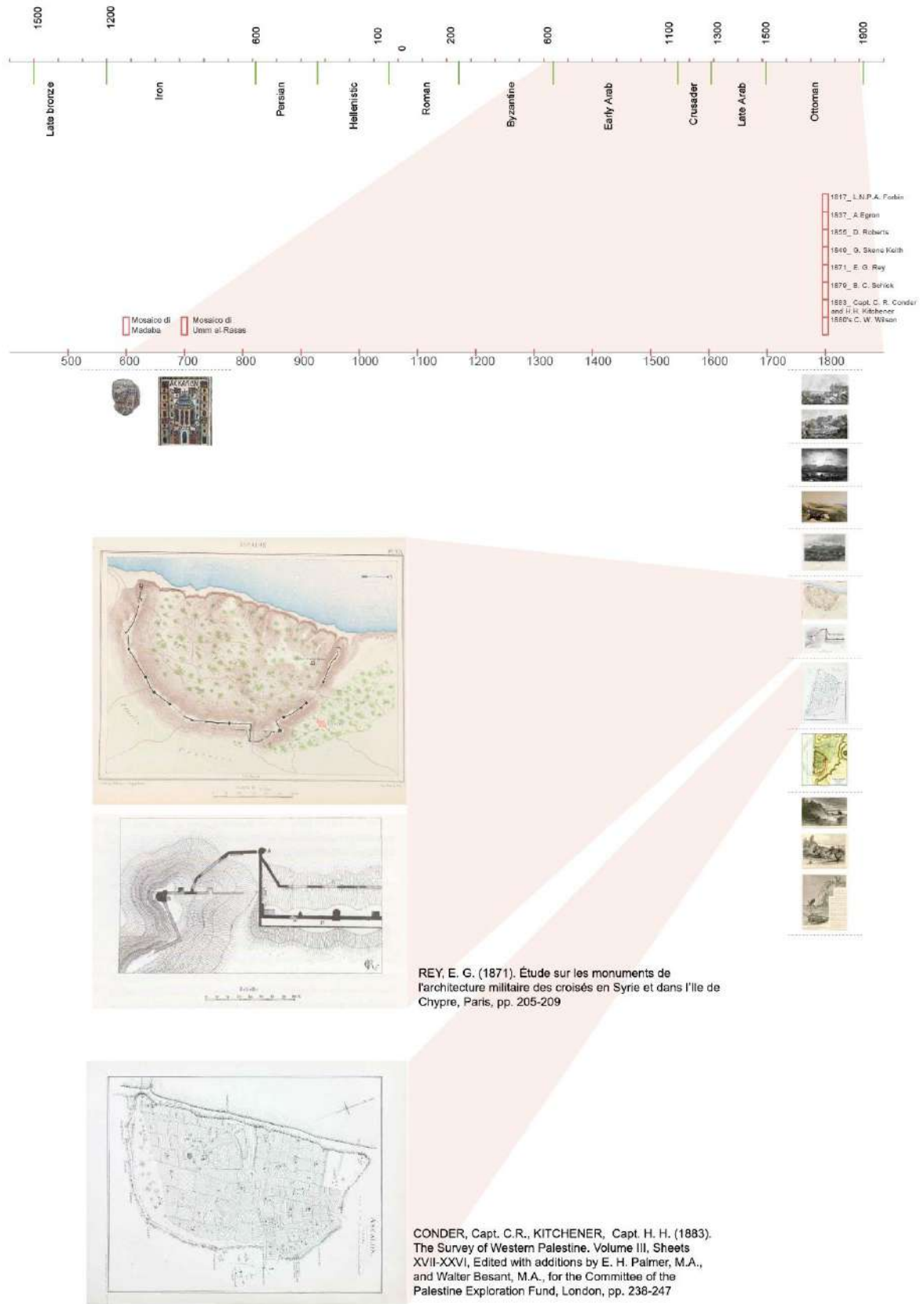
Il mosaico di Madaba, ritrovato nella chiesa bizantina di San Giorgio nell'omonima città in Giordania e risalente al VI secolo, pur rappresentando solo un frammento, rivela informazioni sulla conformazione dell'intera città del tempo: Ashkelon è fortificata caratterizzata da una struttura cardo-decumanica e da una porta turrata, posta in un tratto dove le mura seguono un andamento curvilineo, in cui si notano due strade colonnate, plausibilmente il doppio decumano. Il mosaico bizantino è stato messo in relazione con i complessi architettonici della città antica e romana, evidenziando come il loro orientamento sia coerente con la struttura urbana rappresentata [Luschi, Stefanini, Vezzi 2021]. Diversamente, nel mosaico di Umm Al-Rasas, pur essendo raffigurata un'analoga porta turrata, le mura vengono rappresentate con uno schema estremamente simile per diverse città. La rappresentazione del sistema murario è quindi verosimilmente simbolica, ma la figura assume rilevanza in quanto conferma il ruolo di riferimento della città nel periodo in cui, probabilmente, era sede vescovile.

Della forma della città antica non abbiamo altre descrizioni se non quella desumibile dal testo di normativa edilizia del VI secolo di Giuliano di Ascalona [Di Rocco 2002] che, pur non parlando esplicitamente del luogo natio, è possibile che possa averne preso spunto. Si tratta prevalentemente di edilizia privata, ma nel dare indicazioni sulle norme di costruzione per mantenere condizioni di sicurezza nell'*urbe*, si fa cenno a svariate strutture produttive, edifici a più piani, canalizzazioni, cisterne, latrine. Viene data l'immagine di una città complessa e strutturata. Guglielmo di Tiro nel XII secolo ci lascia una delle più dettagliate rappresentazioni scritte del periodo medievale, che risulterà di riferimento anche per gli studiosi dei secoli successivi che si troveranno a cercare di interpretare i resti di una città ormai pressoché irricognoscibile. Descrive la città e le mura, costruite su dei terrapieni artificiali e interrotte da numerose torri.

Ashkelon, già fiorente e fortificata durante il periodo romano, benché modificata nel corso della storia, si può supporre conservi una matrice latina. In tal senso, possono ancora essere rintracciate caratteristiche e indicazioni costruttive delle mura e della struttura urbana difensiva che si trovano nel testo vitruviano: presenta un tracciato tondeggiante, strategico per il controllo dei nemici, punteggiato da numerose torri estroflesse: «verum etiam et antemuralibus, eadem soliditate fabricatis, cincta est per gyrum, et communita diligentius». Come Guglielmo di Tiro dice, si accede tramite quattro accessi: la porta di Jaffa a nord, la porta del Mare ad ovest, la porta di Gaza a sud e la porta di Gerusalemme ad est. Quest'ultima viene individuata come l'ingresso principale ed «è detta porta maggiore, soprannominata di Gerusalemme, perché guarda verso la città santa, avendo intorno due altissime torri, le quali, per così dire, sembrano presiedere alla sottostante fortezza e protezione della città; di fronte ha tre o quattro porte minori nel bastione [in antemuralibus], per le quali vi si accede per mezzo di alcune vie tortuose» [Zaganelli 2004].

Infatti, nel medioevo Ashkelon rimane una tappa nelle vie di comunicazione sia via terra, che via mare, come testimoniano i numerosi diari dei pellegrini raccolti negli *Itinera Hierosolymitana Crucesignatorum* [De Sandoli 1980] da un lato e nei *portulani* dall'altro [Zerbini 2021]. Dopo la conquista araba da parte del sultano Baibars nel 1270, si dice che le mura fossero state distrutte e delle sorti del luogo si sa ben poco fino agli inizi del XIX secolo, quando esploratori europei percorrono queste terre e appuntano nei diari di viaggio scritti e

NOVELLA LECCI, LAURA AIELLO, CECILIA LUSCHI



2: Schema di inquadramento delle fonti analizzate nel contributo. Dall'alto: linea del tempo delle dominazioni di Ashkelon; tavola sinottica delle fonti iconografiche significative per comprendere la forma della città.

disegni dei luoghi visitati, offrendo immagini di una città in rovina. Tra questi sono di grande valore le iconografie del 1819 di L.N.P.A. Forbin, quelle del 1837 di A. Egron fino ad arrivare a quelle del 1838 di D. Roberts edite nel 1855, che offrono sguardi ravvicinati attraverso incisioni in cui ritraggono scorci prospettici del sito e la cui analisi comparativa e di confronto con rilievi tridimensionali ha permesso ipotesi ricostruttive su alcune strutture specifiche. Infine, sul finire del diciannovesimo secolo appaiono rilevanti le operazioni di mappatura ad opera di autori come E.G. Rey del 1859 e di C.R. Conder e H.H. Kitchener del 1875 che pubblicano le prime planimetrie del sito rispettivamente negli anni 1871 e 1883.

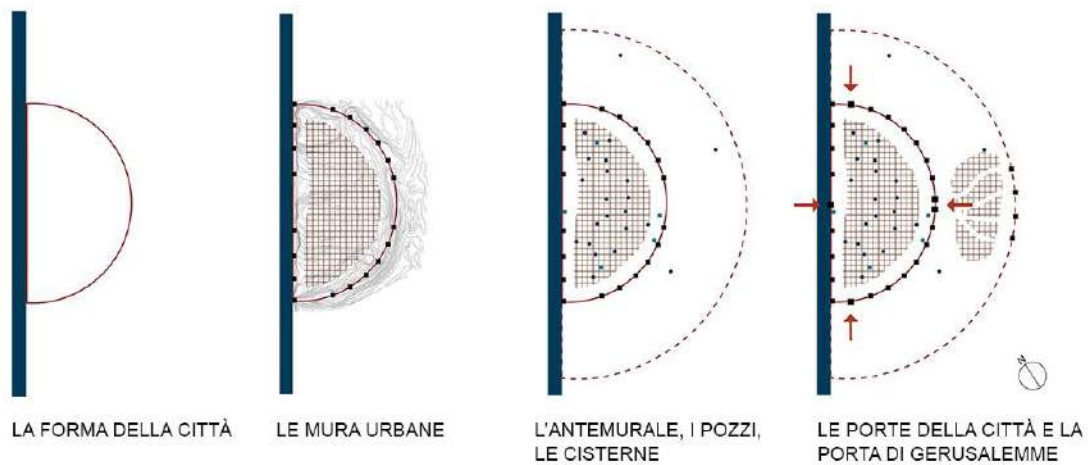
Le cartografie ottocentesche ci offrono uno sguardo sul passato non esaustivo, ma estremamente prezioso: le mura apparivano più complete rispetto alle condizioni in cui versano attualmente. Ne abbiamo testimonianza precisa nei disegni pubblicati nel 1871 da E.G. Rey, che traccia la prima planimetria: una città distrutta di cui cerca di interpretare i frammenti e di cui le mura rappresentano, ancora una volta, un tratto riconoscibile. La struttura, attribuita di matrice bizantina, risulta parzialmente riconoscibile e viene descritta anche nelle caratteristiche dimensionali di massima. Nel testo sono frequenti i rimandi agli scritti di Guglielmo da Tiro che diviene un riferimento e chiave di lettura per interpretare i resti visibili. Oltre ad una struttura indicata come una chiesa, non compaiono resti di edifici ed il sito è invece occupato da giardini e percorsi. La porta di Gerusalemme è probabilmente già non riconoscibile, ma viene approfondita la struttura antiporta di cui ancora erano presenti diversi elementi non più visibili, come una scala ancora integra nel dicembre 1859, con cui raggiunge il camminamento di cima del muro alto circa 8 metri. Poi, come se mancasse qualcosa della descrizione di Guglielmo da Tiro, E.G. Rey aggiunge: «Aux XIIe et XIIIe siècles on avait l'habitude d'établir, en avant des murailles des villes, des lignes de palissades formant ce que l'on appelait alors les lices de la place». Non molti anni dopo, nei resoconti di C.R. Conder e H.H. Kitchener si racconta delle condizioni della città al tempo. Anche in questo caso vengono rappresentate nella planimetria le mura antiche dove si individuano tra le torrette rompitratta cinque torri maggiori, oltre a svariati pozzi e cisterne.

## 2. Interpretazione grafica e tracce di ricerca

Come precedentemente accennato, si è proceduto nell'analizzare fonti, scritte e iconografiche, supportati da strumenti afferenti al campo del disegno che hanno permesso la traduzione spaziale di antiche rappresentazioni e testi. Gli schemi e i disegni, agevolando il confronto tra fonti diverse riconducendole alla dimensione metrica del sito, hanno affiancato le ricognizioni sul campo e la formulazione di considerazioni critiche. In particolare, l'attenzione si è focalizzata su alcuni temi, di seguito enunciati, tra loro strettamente connessi.

Concentrandosi sul sistema murario si evidenziano due momenti interessanti e complementari: la città nel suo tempo, che si rintraccia nei mosaici e nella descrizione di Guglielmo da Tiro; e l'osservazione e interpretazione dei resti, ovvero le fonti ottocentesche.

Guglielmo da Tiro nomina una struttura di fortificazione che antecede le mura principali, costruita altrettanto solidamente, definendola antemurale. Questa struttura viene ad oggi interpretata con il barbacane della porta di Gerusalemme, antico accesso principale, dove sono stati ritrovati frammenti murari. Il contenuto del testo è stato graficizzato in uno schema che si costruisce con la narrazione e che tiene conto delle caratteristiche morfologiche del sito. L'antemurale, interpretato diversamente dai vari autori, viene qui ipotizzato come un doppio circuito: una struttura difensiva che, sebbene non collocabile precisamente, ha una propria consistenza spaziale. L'esistenza di un doppio circuito, non meglio specificato,



3: Schema della descrizione di Ashkelon da parte di Guglielmo da Tiro.

troverebbe anche conferma nella testimonianza di Al-Idrisi nel 1154 [Le Strange 1890] e appare coerente con i ritrovamenti di macchine da guerra, i cui resti sono collegati ben all'esterno della antica città e non a ridosso delle mura [Lewis 2020].

Vengono date indicazioni sulla conformazione della cinta muraria, dove vengono posizionati quattro ingressi, ancora coerenti con gli assi individuabili dalla Tabula Peutingeriana, nonché sul sistema di approvvigionamento idrico e si accenna alla mancanza di un porto sicuro. Ashkelon al tempo si riforniva di acqua, sulla cui qualità le testimonianze sono discordanti e che viene definita da Guglielmo da Tiro sapida, attraverso numerosi pozzi. Tali pozzi rimangono attivi fino all'Ottocento quando vengono utilizzati per irrigare i campi. Di queste strutture c'è ancora traccia, ma oggi sono ormai secchi a causa dello sfruttamento eccessivo della falda freatica dell'ultimo secolo [Stager, Schloen, Master 2008]. Si ha una rappresentazione sintetica, ma costituita da elementi cardine, le infrastrutture urbane, che, seppur in parte modificate, sono segni che perdurano nel tempo al di là dei cambi di dominazione. In quest'ottica le cartografie ottocentesche ci offrono uno sguardo sul passato estremamente prezioso, anche se non esaustivo; le mura apparivano a quei tempi più complete rispetto a ciò che possiamo osservare oggi.

Viene proposto uno schema di interpretazione dei dati ottocenteschi sulla base delle rovine ancora visibili e della conformazione morfologica del sito, utile per fare delle considerazioni. In entrambe le planimetrie si individua una struttura della porta di Gerusalemme di cui sono ancora visibili dei brani murari di un sistema di ingresso articolato, ma non definibile nel dettaglio. Se E.G. Rey arricchisce il resoconto con un disegno di dettaglio con cui approfondisce i resti presenti nei pressi della porta orientale, i documenti del Survey of Western Palestine completano il quadro nell'individuazione di pozzi, un paio di cisterne e resti sul fronte mare interpretati come molo. Nel 1871 E.G. Rey individua con una linea tratteggiata una struttura parallela alle mura a sud della porta, che prosegue fino all'altezza del bastione tondeggiante. In corrispondenza, sul lato interno, è situata la cosiddetta Santa Maria in Viridis. Il muro è evidentemente appena visibile e, pochi anni dopo, non viene annotato nei disegni del rilievo di C.R. Conder e H.H. Kitchener. La porta è stata scavata e studiata dalla spedizione israelo-americana, la Leon Levy Expedition, che ha interpretato questo muro come parte del sistema di accesso [Hoffman 2019].

## Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



4: Schema di confronto tra planimetrie ottocentesche di E.G. Rey e C.R. Conder e H.H. Kitchener e lo stato attuale delle rovine architettoniche [Rey 1871; Conder, Kitchener 1883].

Le ultime campagne di ricognizione, di rilievo architettonico e di scavo avviate nel progetto ASKGATE hanno permesso di riesaminare i dati raccolti e di sviluppare nuove tracce di ricerca sul tessuto urbano e sul sistema storico murario.

Le testimonianze rappresentate dalle fonti accompagnano nella ricognizione del sito, e dalle analisi emergono ulteriori questioni da approfondire che suggeriscono un passaggio di scala: lo studio del particolare può dare risposte alla comprensione generale del sistema?

Sul fronte mare, a circa 300 metri a sud della città, durante le ricerche condotte a giugno 2022 è stato trovato un frammento murario di dimensioni consistenti, sulla cui sommità si individua un canale intonacato, apparentemente utilizzato per il trasporto dell'acqua. Il lacerto, che rimanda alla struttura dell'antemurale indicato da Guglielmo da Tiro e da Al-Idrisi, è un'evidenza che andrà approfondita con analisi dedicate, ma che evidenzia un sistema murario più articolato di quello immediatamente visibile. Tale muro è inoltre collegato ad un sistema idrico e conduce l'acqua sulla costa. Qual è il sistema di adduzione del canale e perché viene portata l'acqua in questo punto?





5: Ortoimmagine del sito e localizzazione delle strutture indagate.

Vengono riportate in causa due questioni strettamente connesse che non possono essere considerate separatamente: il sistema idrico urbano e il porto. Si è indotti a riconsiderare anche il complesso rapporto che intercorre tra il sistema difensivo e il sistema di approvvigionamento idrico della città, di cui si possono osservare ancora delle tracce. Sia all'interno che all'esterno della cinta muraria sono presenti i pozzi utilizzati fino al diciannovesimo secolo e lungo le mura si rintracciano cisterne di diversa fattura. Nell'approfondire la relazione tra sistema murario e sistema idrico, la ricerca, tuttora in corso, prende in esame la struttura di Santa Maria in Viridis che, addossata alle mura in prossimità



6: Da sinistra: il modello 3D dell'area tra la porta di Gerusalemme e la chiesa di Santa Maria in Viridis; foto di dettaglio di quest'ultima.

di una delle torri circolari, presenta un sistema di canalizzazione, vasche e una cisterna al centro.

La struttura è in forte relazione con le mura di cui fa parte per un lato ed è situata in uno dei punti più elevati della città; inoltre, la presenza di un sistema di immagazzinamento dell'acqua la rende particolarmente strategica e interessante da comprendere. Inoltre, essa è situata a sud della porta di Gerusalemme, un'area che presenta delle ambiguità di interpretazione. La traccia muraria disegnata da E.G. Rey appartiene al sistema di ingresso oppure potrebbe far parte del circuito murario, completato da una struttura di protezione del sistema di fondazione, come l'incamiciatura del muro presso l'antica porta di Jaffa più a nord.

## Conclusioni

Il sito di Ashkelon è un'antica città e ad oggi caratterizza un paesaggio archeologico stratificato e frammentato. Un sistema complesso di cui si studiano gli elementi, tra cui le mura, e si cercano le relazioni e la forma, che diventa segno ed esprime un significato funzionale e culturale. Quindi si è adottato uno sguardo da lontano [Turri 1998] per comprendere il contesto: un'interpretazione che guarda al sistema nell'insieme e che poi apre strade di approfondimento sui dettagli. In questo contributo vengono esplicitate le osservazioni registrate sul campo, ricavate dallo studio delle fonti e agevolate dalle analisi grafiche, per giungere ad offrire le giuste domande come nuove tracce di ricerca. Il primo risultato di questo sistema di osservazioni, di fonti dirette e indirette (documentarie), è stato



quello di individuare la concreta possibilità che Ashkelon avesse un doppio circuito murario che si faceva carico nel suo anello più esterno di distribuire l'acqua sul fronte mare.

Il tema delle mura porta a confrontarsi con le altre infrastrutture urbane, quali il sistema di approvvigionamento idrico, il sistema viario, lo spazio pubblico e i sistemi di comunicazione via terra e via mare, elementi tra loro connessi, parte del sistema complesso che è l'organismo città. Conduce infine a studiare una struttura architettonica che manifesta delle forti relazioni e particolarità e che potrebbe aiutare a rispondere ad alcune domande anche sul contesto urbano.

### **Bibliografia**

- Crociate: testi storici e poetici* (2004), a cura di G. Zaganelli, Milano, Mondadori, pp. 982-988.
- CONDER, C.R., KITCHENER, H.H. (1883). *The Survey of Western Palestine. Memoirs of the Topography, Orography, Hydrography and Archaeology*, vol. III, London, pp. 238-247.
- DI ROCCO, G. (2002). *Il trattato di Giuliano di Ascalona e la sua utilità per la ricerca archeologica e la conservazione in area mediorientale*, Campobasso, Palladino editore.
- HOFFMAN, T. (2019). *Ashkelon 8: The Islamic and Crusader Periods*, University Park, Eisenbrauns.
- LE STRANGE, G. (1890). *Palestine under the Moslems. A description of Syria and the Holy Land from A.D. 650 to 1500*, London, Alexander P. Watt for the Committee of the Palestine Exploration Fund.
- LEWIS, R.Y. (2020). *Ashkelon as a Landscape of Conflicts: Landscape Perspectives on Battles and Siege Operations from the Days of the Latin Kingdom of Jerusalem*, in *The Southern Coastal Plain from the Middle Ages to Modern Times, Ashkelon and Its Environs. Studies of the Southern Coastal Plain and the Judean Foothills in Honor of Dr. Nahum Sagiv*, a cura di K.A. Sasson e A. Levy-Reifer, Ashkelon, Ashkelon Academic College, pp. 267-291.
- LUSCHI, C., STEFANINI, B., VEZZI, A. (2021). Forma e cultura architettonica dell'antica città di Ashkelon. Architectural shape and culture of the Ashkelon ancient city, in «Evolution – Journal of life sciences and society», n. 1/2, pp. 74-83.
- REY, E.G. (1871). *Étude sur les monuments de l'architecture militaire des croisés en Syrie et dans l'île de Chypre*, Paris, Imprimerie nationale.
- STAGER, L.E., SCHLOEN, J.D., MASTER, D.M. (2008). *Ashkelon 1: Introduction and Overview (1985-2006)*, Winona Lake, Eisenbrauns.
- TURRI, E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio.
- VITRUVIUS POLLIO M., (1999). *De Architettura, Libri X: Testo latino a fronte*, traduzione di L. Migotto, Roma, Edizioni studio Tesi.
- ZERBINI, M. (2021). *Tempo e spazio negli itinerari di viaggio: la costa mediterranea di levante*, atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, vol. 2, Milano, Franco Angeli.

### **Sitografia**

- <http://www.thelatinlibrary.com/williamtyre/17.html> (dicembre 2023)
- <https://www.dida.unifi.it/vp-784-askgate.html> (dicembre 2023)







***Città e guerra nelle fonti letterarie e iconografiche: temi e contesti***  
***Cities and war in literary and iconographic sources: themes and contexts***

**GIANCARLO ABBAMONTE, FEDERICO RAUSA**

*Nella città antica la dialettica con la guerra e le sue implicazioni costituì un elemento costante della sua storia. Gli eventi bellici che la investirono o che da essa presero le mosse hanno lasciato, accanto alle tracce materiali, ampie e durature memorie che la comunità urbana ha variamente percepito ed elaborato nel corso della sua storia. Le fonti letterarie e iconografiche offrono, all'interno di un vasto arco temporale, importanti testimonianze comprese nella pluralità dei vari generi letterari e delle rappresentazioni figurate sui monumenti pubblici. La sessione intende approfondire e indagare, al fine di coglierne significati, valori e permanenze, i temi che la documentazione letteraria e artistica propone, con particolare attenzione all'individuazione dei contesti, materiali e immateriali, della città.*

*In the ancient city, the dialectic with war and its implications was a constant element of its history. The wartime events that invested it or were triggered by it have left, alongside material traces, extensive and lasting memories that the urban community has variously perceived and elaborated throughout its history. The literary and iconographic sources offer, within a vast temporal span, important evidence included in the plurality of the various literary genres and the repertoire of images on public monuments. The session intends to explore and investigate, in order to grasp their meanings, values and permanence, the themes that the literary and artistic documentation proposes, with particular attention to the identification of the contexts, material and immaterial, of the city.*



## *La guerra nei monumenti funerari d'età imperiale: duratura memoria di un trionfo* *War in funerary Monuments of Imperial Age: memory of a personal triumph*

**ANGELA PALMENTIERI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La decorazione dei sarcofagi romani con scene di battaglia, momenti della vita del defunto, sono l'oggetto del contributo. I sarcofagi con scene di Amazzonomachia e Galatomachia testimoniano il valore della virtù antica presso i defunti. I monumenti sepolcrali con scene di battaglia riflettono il messaggio civile impresso dagli imperatori nei coevi rilievi storici: la dialettica tra la guerra, la vita e la morte, costituì un efficace fattore nella produzione di sepolture in marmo tra la metà del II secolo e III secolo d.C. in linea con la propaganda imperiale.*

*The decoration of Roman sarcophagi with battle scenes are the subject of this contribution. The sarcophagi with scenes of Amazonomachy bear witness to the mythical battle and the value of ancient virtue among the Romans people. Roman sepulchral monuments reflect, on a private level, the civil message imprinted by the emperors in the contemporary historical reliefs: the dialectic between war, life and death was an effective factor in the production of marble burials between the mid-2nd century and the 3rd century AD.*

### **Keywords**

Sarcofagi, età imperiale, memoria.

Sarcophagi, Imperial Age, memory.

### **Introduzione**

Oggetto principale dell'intervento è l'uso in senso auto-rappresentativo dell'iconografia della battaglia da parte di uomini di potere, cittadini romani di alto rango, nelle loro sepolture marmoree in età medio imperiale. Sin dall'epoca dell'imperatore Adriano diviene prevalente l'uso di inumare i defunti, anziché cremarli e conservarne le ceneri. Questo comporta il passaggio dalle urne alle grandi casse marmoree, spesso decorate con soggetti come quelle in uso in Grecia e in Asia Minore [Zanker, Ewald 2008].

Le scene mitiche che decoravano le pareti della cassa furono avvicendate con scene di vita quotidiana, o di guerra o di caccia, una sorta di rilievo storico privato, dove il defunto diviene eroe con le sue virtù. La decorazione dei sarcofagi romano-imperiale, con motivi di natura bellica può essere riferita a momenti della vita del defunto, allusioni al valore e alle virtù militari, alle qualità dei personaggi in battaglia e in combattimento, ma anche come una forma di consenso politico. I sarcofagi con scene di Amazzonomachia testimoniano il ruolo del combattimento mitico e il valore della virtù greca presso i defunti romani [Koch, Sichtermann 1982]. Il sarcofago con scene di lotta tra amazzoni e greci, conservato al museo Capitolino a Roma, presenta la raffigurazione di una battaglia tra Amazzoni e guerrieri greci armati, riferibile alla storia dell'invasione della regione dell'Attica [Grassinger 1999]. I personaggi principali – Teseo, Piritoo e Antiope – non sono facilmente identificabili poiché resi senza dare particolare attenzione alle caratteristiche specifiche di ognuno: il risultato consiste in una serie di gruppi in lotta.

ANGELA PALMENTIERI

Sulla fronte del sarcofago troviamo tre gruppi fondamentali che verranno replicati: nel primo, al centro, c'è la riproduzione di un'amazzone caduta morta da cavallo, e intorno a lei altre Amazzoni, tra le quali una tenta di fare giustizia scagliandosi contro il guerriero greco che l'ha vinta. A sinistra, nel secondo gruppo, un'altra amazzone, al galoppo, uccide con l'ascia un soldato greco; al suolo sono visibili i cadaveri di due amazzoni. Nell'ultimo gruppo, a destra, è raffigurato un greco di spalle caduto dal cavallo, con le briglie in mano, che sta per essere attaccato da un'amazzone. Ai lati troviamo *Nikai* vestite con un chitone e recanti un trofeo.

Sulla scia dei modelli di tradizione greco-romana, le aristocrazie campane d'età imperiale replicano i soggetti mitici, variati nei contesti locali dalle botteghe provinciali, come suggeriscono i frammenti di due casse con scene di amazzonomachia, rinvenute a Sorrento e provenienti dalle necropoli locali della metà del III secolo d.C. [Valbruzzi 1998; Palmentieri 2015] (Fig. 1, 2).

La scelta per il soggetto di tradizione greca si rinnova in una necropoli beneventana, da cui proviene la monumentale fronte di sarcofago con la scena dello scontro tra Greci e Amazzoni, conservata oggi al museo del Sannio [Grassinger 1999, 254, n. 137, tav. 112, 1.3]. Il sarcofago raffigura la battaglia su tre piani convergenti al centro verso il gruppo di Achille con Pentesilea, morente, tra le braccia dell'eroe. L'esemplare è stato considerato della stessa bottega campana del sarcofago con il mito di Ippolito, conservato nel museo del Sannio e proveniente da una necropoli locale. Già F. Valbruzzi lo aveva definito un prodotto di una bottega provinciale accostandolo ai due rilievi di Sorrento e al frammento conservato nell'abazia di Montevergine (di provenienza beneventana) [Valbruzzi 1998]. La similitudine tra questi esemplari rimanda ad una comune rielaborazione di un cartone urbano diffuso intorno al 230 d.C. nella regione, a seguito delle scelte di una committenza di alto rango, che doveva aver avuto un ruolo significativo nelle battaglie frontaliere dell'epoca.

Sulla scia delle lotte mitiche di tradizione greca, i monumenti sepolcrali romani con lo sfondo della battaglia tra i romani e i barbari riflettono il medesimo schema iconografico dei prototipi greci e rappresentano, a livello privato, il messaggio civile marcato dagli imperatori nei coevi rilievi storici degli archi e delle colonne istoriate: la dialettica tra la guerra, la vita e la morte costituì un efficace fattore nella produzione di sepolture in marmo, tra la metà del II secolo e III secolo d.C., sulla scia dei grandi complessi pubblici a partire dall'età traianea.



1, 2: Sorrento, vescovado, coppia di frammenti di sarcofagi con scena di Amazzonomachia [A. Palmentieri].

Non è ovviamente intenzione presentare in questa sede una disamina completa dei casi in cui l'immagine del defunto in battaglia viene rappresentata con l'apoteosi del trionfo e quindi come immagine del potere, né analizzare nel complesso le abbondanti fonti letterarie, epigrafiche e iconografiche. Nella fattispecie è data particolare attenzione all'analisi dell'iconografia e dei contesti di ritrovamento di alcuni monumenti significativi, in rapporto alla provenienza e al ceto del defunto, in particolare in Campania, come riflesso dell'immagine del defunto attraverso le glorie militari. Il rapporto tra la rappresentazione della realtà storica ed il messaggio ideologico privato è infatti celebrato nella regione grazie alla costruzione monumentale dell'arco di Traiano a Benevento e all'avvento delle maestranze specializzate, che influenzarono le produzioni locali e veicolarono quindi le scelte della committenza.

### 1. I sarcofagi con scene di combattimento come trionfo personale

Una scena di vestizione e preparazione del defunto alla battaglia, scolpita sul lato corto di un sarcofago degli Uffizi a Firenze e la scena di sacrificio di fronte ad un tempietto suggeriscono il ruolo del *civis* romano attraverso un monumento funebre di provenienza urbana [Capecchi, Paoletti 2002]. A conclusione del rilievo è raffigurata sulla fronte una scena di un matrimonio: una coppia di coniugi che si stringono la mano destra (*dextrarum iunctio*). Il monumento funebre, datato al 180 d.C., celebra il defunto attraverso le scene di *vita humana et militaris*. Il rapporto fra l'immagine e il significato nella rappresentazione del defunto sembra dunque rinnovarsi a seconda dell'ambito tematico in questione: le varie raffigurazioni, tra cui quella militare, concorrono a raggiungere l'esaltazione delle virtù del committente (Fig. 3).

Analogamente, il militare *Cneus Suellius Classetianus* celebra la propria virtù attraverso la scelta di un soggetto mitico di tradizione ellenistica sul proprio monumento funebre: la caccia al cinghiale [Andreae 1980, 145, n. 12]. Il personaggio porta i gentilizi di due famiglie beneventane di rango senatorio, come indica l'iscrizione incisa sul *vexillum* (h. 7 cm x 5 cm), impugnato da una *Nike* alata, al culmine del combattimento con la fiera (Schedae numerus EDR123450). Il sarcofago di produzione locale, come attesta la contaminazione con immagini che, poco o nulla riguardano il mondo della caccia, riflette una tradizione autoctona, diffusa nelle necropoli beneventane tra il 250 e il 280 d.C. Il tema della caccia, di tradizione ellenistica, trova una celebrazione nei tondi adrianei impiegati sull'arco di Costantino a



3: Firenze, Uffizi, sarcofago con scena di vita privata.



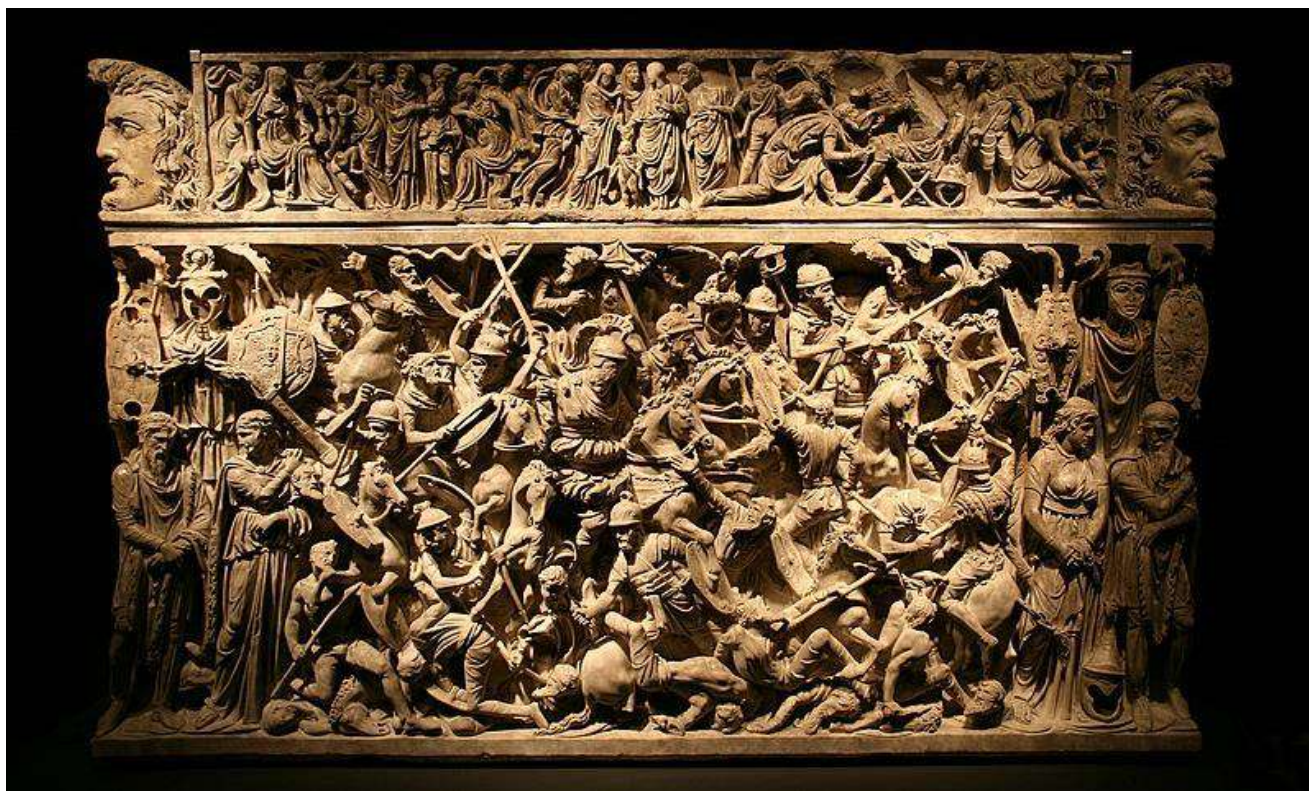
ANGELA PALMENTIERI

Roma, e ha fortuna nei sarcofagi del III sec. d.C. dove spesso il defunto è rappresentato come un generale romano che combatte contro un leone. Il personaggio, posto in posizione centrale sulla fronte del sarcofago, sta per intraprendere il viaggio nell'oltretomba, supera la morte attraverso la sua virtù e il coraggio e la nobiltà d'animo, non importa se la lotta raffigurata sulla tomba sia contro un nemico o una belva feroce [Zanker, Ewald 2008]. Il tema della rappresentazione del nemico da parte della cultura romana è noto nell'arte pubblica romana dal I secolo d.C. fino all'età tardo antica. L'arte e il potere dell'immagine furono gli strumenti impiegati dall'imperatore Ottaviano Augusto, con un geniale uso propagandistico di immagini e simboli, che servirono a ricostruire una identità politica all'indomani della crisi sociale della età tardorepubblicana.

Un geniale uso propagandistico dei simboli è il fondamento della costruzione architettonica e artistica del Foro di Traiano, dovuto al mutamento politico delle conquiste delle province, come la Dacia, al principio del II secolo d.C. Il grande fregio di Traiano reimpiegato sull'attico dell'arco di Costantino raffigura le gesta dell'imperatore al termine della conquista della provincia orientale, che culminava con un trionfo, quale continuazione del racconto del fregio coclide traiano e il cui soggetto è riferibile agli anni finali del 106-107 d.C. L'impostazione e la soluzione figurativa del fregio servirono all'*optimus princeps* per ribadire il suo *imperium* agli occhi di Roma e, quindi, di tutto l'impero. Una complessa rete di immagini, allegorie, iscrizioni che celebravano la *pax Traiani*, esatto risultato di un'espansione vittoriosa basata su una guerra giusta, e dell'imperatore, che si poneva come legittimo erede di Augusto.

Un sarcofago con scene di battaglia tra Greci e Galli, d'età antonina, rinvenuto nella vigna Ammendola sulla via Appia, presso il Colombario dei *Volusii* nel 1830, oggi ai Musei Capitolini a Roma, riflette di questa temperie culturale, avviata con Traiano e continuata con i suoi successori. Il sarcofago di grandi dimensioni è decorato per tutta la sua altezza da un rilievo con convulsa scena di battaglia tra Greci e Galati, e riprende schemi derivati dagli ambiti ellenistici [Koch, Sichtermann 1982]. La raffigurazione, chiusa agli angoli estremi da due trofei, è organizzata su più piani, con le figure dei vinti adagiati al suolo in primo piano (talvolta al di sotto delle zampe dei cavalli). Il registro principale è affollato dalle figure di Greci a cavallo, ritratti nell'impeto dello scontro, con le armi sguainate e nell'atto di affondare il colpo, e Galati in nudità, battuti al suolo e con i volti patetici o ancora nel culmine della lotta corpo a corpo.

La tradizione si rinnova nel sarcofago urbano di Portanaccio. B. Andreae coglie nel famoso sarcofago di battaglia, conservato al Museo Nazionale Romano a Roma, echi di questa tradizione, soggetta ai riflessi di prototipi ellenistici (con tutta probabilità pitture pergamene) che si risolve nel rilievo romano con la lotta tra romani e barbari ai lati di imponenti trofei di guerra [Andreae 1980, 145, n. 12]. (Fig. 4). Il cosiddetto sarcofago di Portanaccio è una tomba monumentale, rinvenuta nel 1931 in via delle Cave di Pietralata, in un quartiere di Roma. Il sarcofago è ricondotto alla tomba di un generale romano (malgrado non sia ultimato il ritratto) impegnato nelle campagne germano-sarmatiche di Marco Aurelio degli anni 172-175 d.C. La cassa raffigura un complesso assembramento di corpi di vincitori e vinti, soldati romani e guerrieri barbari, che si contrappongono in un gioco di corpi sul modello ellenistico. Il barbaro è genericamente identificato con un uomo barbuto, dai capelli lunghi e folti, vestito di brache e corto mantello, con il berretto frigio (di ascendenza traiana) che diventa un attributo iconografico per identificare genericamente le popolazioni orientali. Il barbaro non ha armi, a differenza del guerriero romano che è vestito con ricche armature. Il nemico viene inoltre raffigurato spesso supplicante in ginocchio davanti all'ufficiale romano, a conferma della sua sottomissione. Entrambe le opere sono un chiaro riflesso iconografico e stilistico dei rilievi



4: Roma, Palazzo Massimo, sarcofago detto di Portonaccio con scena di battaglia.

storici coevi, come quelli della colonna coclide di Marco Aurelio a Roma. Scene di battaglia sono rappresentate su altre due tombe: il sarcofago piccolo e grande della collezione Ludovisi [Koch, Sichtermann 1982]. Nel primo esemplare, come nelle scene tra greci e amazzoni, non sono riconoscibili coordinate precise di tempo e luogo dello scontro tra romani e barbari. Il centro della composizione è dato – come da libretto – da un cavaliere romano che travolge un soldato barbaro. Al contrario, la caratterizzazione del defunto avviene nel grande sarcofago Ludovisi del Museo Nazionale Romano. La cassa proviene da una tomba presso la Porta Tiburtina a Roma, scoperta nel 1621 (Fig. 5). È decorata da scontri tra romani e barbari: lo scenario convulso è organizzato su quattro piani. I due inferiori sono occupati da barbari a cavallo, a piedi, feriti, morenti, morti; i due superiori da soldati o cavalieri romani impegnati a finire gli avversari o a combattere i nemici. Il personaggio-eroe-defunto è ritratto in maniera precisa, con la testa barbata e fortemente espressiva. Il defunto è identificato con uno dei figli di Decio, Ostiliano morto di peste, del quale si conoscono altri due ritratti o più probabilmente, Erennio Etrusco, che morì in battaglia insieme al padre ad *Abrittus* contro i Goti di Cniva (251 d.C.). Ancora una volta, a distanza di tempo dai primi esemplari, il modello del rilievo storico è ripreso per celebrare il defunto come se si trattasse di un trionfo privato, non solo contro il nemico, ma sulla morte stessa.

La rappresentazione del nemico sconfitto si diffonde in concomitanza dell'affermarsi del potere imperiale dei primi secoli e dall'investimento della strategia romana sul fronte espansionistico esterno ai confini italici, prima a settentrione e a occidente, poi verso oriente. L'immagine del romano che sottomette il barbaro diventa uno schema iconografico fisso, uno stereotipo che entra a far parte di un programma di propaganda politica privata, con cui ciascuno celebra la propria legittimità e identità: il romano si erge a garante della pace contro





5: Roma, Palazzo Altemps, sarcofago Ludovisi con scena di battaglia.

non meglio note popolazioni barbariche, che risultano a questo punto prive di una identità precisa. Gli agganci iconografici delle singole figure e dei singoli gruppi con il repertorio tradizionale delle battaglie sono tali da rendere impossibile un'analisi dettagliata dell'evento storico a cui probabilmente il defunto prese parte. L'analisi stilistica, il ritratto del defunto agevolano la collazione della produzione di questi prodotti intorno alla metà del III secolo d.C., circa un secolo dopo la creazione delle colonne coclidi e quindi della produzione dei monumentali rilievi storici che celebravano le imprese militari degli imperatori, Traiano e Marco Aurelio.

### Conclusioni

Gli studi sui sarcofagi d'età imperiale con scene di battaglia hanno permesso, partendo dall'individuazione dei diversi episodi mitologici rappresentati, di orientare due principali indirizzi interpretativi delle scene: gli eventi mitici della guerra e del combattimento letti come sofisticate allegorie del trionfo militare del defunto in vita e di propaganda, ma anche di speranza di vita oltre la morte. Rara, in questo caso, la possibilità di intenderle come mere scene ornamentali, che non sarebbero indicative del livello sociale dell'antico committente. Come sostenuto da P. Zanker, l'uso del mito nella Roma del primo impero rispondeva a una forma di "religione". La familiarità con il mito greco delle lotte mitiche, derivata dalla consuetudine con la letteratura e con il teatro, non serve però a giustificare la presenza in ambito funerario di episodi che appaiono del tutto fuori luogo al *civis* romano. In questo modo il *pathos* legato a singole figure, come nelle scene delle lotte leggendarie (scene di combattimento tra amazzoni e romani o scene di cacce mitiche), trova una corrispondenza storica a seguito della partecipazione del defunto alle battaglie e ai combattimenti, connessi all'ascesa delle conquiste romane. L'evento reale della morte risulta così trasfigurato nel mito

e nella storia recuperando singoli elementi della vita del defunto che è tradotta attraverso partiture dei racconti dei rilievi storici. Nello specifico, in Campania, nei centri di Benevento e Sorrento si formò una congerie culturale che favorì la formazione di una classe sociale militare, che richiamava le battaglie per celebrare la propria memoria agli occhi dei posteri: un trionfo attraverso un monumento funebre ispirato all'iconografia dei rilievi degli archi e monumenti civili presenti in città. L'attestazione a Sorrento di un arco con trofei d'armi è suggerita da alcuni frammenti marmorei del II secolo conservati al museo Correale. Il frammento di una cassa con ghirlanda sospesa ai trofei e aquila riflette l'approccio sopra riportato da parte della committenza locale (Fig. 6). Fregi d'armi comparvero sui paramenti dei monumenti funerari del I secolo d.C. ad imitazione dei celebri monumenti pubblici al fine di celebrare la memoria del defunto [Polito 2011]. La presenza delle armi raffigurate in tanti contesti antichi evocava, nella coscienza degli osservatori, riti e significati connessi con la celebrazione della guerra e dei suoi esiti, e suggestioni letterarie e mitologiche eroizzanti. La serie di iconografie note nei sarcofagi d'età imperiale, riproposte in sintesi per dare l'idea della quantità di immagini circolanti, fin dal II sec. d.C., delle scene di lotta e di combattimento conducono a forme di espressioni colte, assimilate ai modelli greci derivanti dalle scene di lotta tra amazzoni e greci e alle figure dei Galati. La suggestione è che i defunti amavano riproporre scene di battaglie note, dove la storia si specchiava nel mito e di cui loro ne erano i protagonisti. Dalle necropoli delle città antiche e dai mausolei lungo le *Grabstrassen*, sono stati restituiti nei secoli numerosi sarcofagi: una percentuale significativa rappresenta la dialettica con la guerra e le sue implicazioni determinano la vittoria o causarono la morte in battaglia. Le tracce materiali del II e III secolo, per quanto minime, furono compiute da famiglie di alto rango come suggerito dalle iscrizioni e dai ritratti: si trattava di forme di apoteosi private a duratura memoria della comunità di cui facevano parte.



6: Sorrento, Museo Correale, frammento di sarcofago con ghirlanda con trofei e aquila clipeofora [A. Palmentieri].

### Bibliografia

- ANDREA, B. (1980). *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem ersonnenleben. Die römischen Jagdsarkophage*, Berlino, ASR.
- CAPECCHI, G., PAOLETTI O. (2002). *Da Roma a Firenze: le vasche romane di Boboli e cinquanta anni di vicende toscane*, Firenze, Olschki.
- GRASSINGER, D. (1999). *Die mythologischen Sarkophage, 1, Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*, Berlino, ASR.
- KOCH, G., SICHTERMANN, H. (1982). *Römische Sarkophage*, Monaco, Beck.
- PALMENTIERI, A. (2015). *Local workshops of Roman Imperial Age. A contribution to the study of production of Campanian Sarcophagi*, in *Asmosia X*, Atti della 10th International Conference Interdisciplinary Studies on Ancient Stone, a cura di P. Pensabene, E. Gasperini, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 283-294.
- POLITO, E. (2011). *La pietrificazione delle armi conquistate, Miti di guerra riti di pace. La guerra e la pace: un confronto interdisciplinare*, a cura di C. Masseria, D. Loscalzo, Bari, Edipuglia, pp. 259-269.
- VALBRUZZI, F. (1998). *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in *Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus"*, Mainz, pp. 117-128.
- ZANKER, P., EWALD, B. (2008). *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino, Bollati Boringhieri.

### Sitografia

<http://www.edr-edr.it/default/index.php> (dicembre 2023)



## **PARTE II / PART II**





**Guerra e pace nelle città europee e mediterranee**  
*War and peace in European and Mediterranean cities*

**ANNUNZIATA BERRINO, GIOVANNA CIGLIANO, PIERO VENTURA**

*Vienna, Sedan, Sarajevo... le città scandiscono le periodizzazioni della storia moderna e contemporanea, sintetizzando con i loro nomi passaggi epocali. Tra basso medioevo e prima età moderna sono da prendere in considerazione gli scenari prodotti dai cambiamenti nei sistemi difensivi delle città, con la rivoluzione militare, fino alla realizzazione delle caserme; le rappresentazioni in una vasta produzione iconografica e testuale degli eventi cerimoniali negli spazi urbani relativi alle vittorie militari o alle paci. Procedendo verso l'età contemporanea residenze, palazzi, piazze, fabbriche, alberghi diventano luoghi di vertici diplomatici, di costruzione del consenso, sono teatri di guerre civili, di scontri armati, di attentati, scenari di rastrellamenti e persecuzioni, così come sono anche luoghi di elaborazioni di nuovi assetti geopolitici e di programmi di pace. La macro-sessione vuole approfondire e riflettere in particolare sulle funzioni che gli spazi urbani hanno assolto nei processi di guerra e di pace e sui linguaggi simbolici utilizzati per fissarli negli immaginari collettivi.*

*Vienna, Sedan, Sarajevo... those cities mark the periodizations of modern and contemporary history, summarizing epochal passages with their names. Between the late Middle Ages and the early modern age, the scenarios produced by the changes in the defensive systems of the cities, involving the military revolution, up to the construction of the barracks, must be taken into consideration; the representations in a vast iconographic and textual production of ceremonial events in urban spaces, relating to military victories or peace. Proceeding towards the contemporary age, residences, palaces, squares, factories, hotels become places of diplomatic summits, of building consensus, they are theaters of civil wars, armed clashes, attacks, scenarios of round-ups and persecutions, as well as places of elaboration of new geopolitical structures and peace programs. The macro-session aims to deepen and reflect in particular on the functions that urban spaces have fulfilled in the processes of war and peace and on the symbolic languages used to fix them in collective imaginaries.*







***La rivoluzione militare nelle città europee: trasformazioni e rappresentazioni tra XV e XVIII secolo***

*The Military Revolution in European cities: transformations and representations between the 15th and 18th centuries*

**DIEGO CARNEVALE, FRANCESCO STORTI, PIERO VENTURA**

*Le trasformazioni dovute alla rivoluzione militare hanno determinato significativi cambiamenti nel volto e nelle rappresentazioni delle città europee, tra XV e XVIII secolo. Si possono citare al riguardo le nuove strutture difensive secondo i criteri dell'architettura bastionata, con la realizzazione di nuove cinte murarie, il rafforzamento dei porti, fino alla costruzione di caserme e all'apertura di accademie militari. Nell'iconografia delle città in guerra come nell'immaginario e nelle paure dei cittadini si possono cogliere gli effetti di assedi, distruzioni o di resistenze agli attacchi. Nella prima età moderna si afferma anche un'estesa ritualità per celebrare vittorie o paci, con apparati effimeri e celebrazioni religiose, o esequie di capi militari, parate, come si evince anche dalla pubblicazione di festival books. Lo scopo della sessione è attivare una ricognizione di ampio raggio, che consideri le città europee nei teatri di guerra, ma non solo, e nel più ampio quadro del Mediterraneo.*

*The transformations due to the Military Revolution led to significant changes in the European cities' representations, between the 15th and 18th centuries. In this regard, we can mention the new defensive structures, created according to the criteria of the trace italienne, with the construction of new walls, the strengthening of the ports, up to the construction of barracks and the opening of several military academies. In the iconography of cities at war, as well as in the thoughts and in the fears of the citizens, one can grasp the effects of sieges, destruction or resistance to attacks. In the Early Modern period there is also an extensive ritual to celebrate victories or peace, with ephemeral apparatuses and religious celebrations, or funerals of military leaders, parades, as can also be seen from the publication of festival books. The purpose of the session is to activate a wide-ranging survey, which considers European cities in theatres of war, but not exclusively, and in the broader context of the Mediterranean.*



## Scienza del disegno e sapienza di Stato *Science of drawing and knowledge of the State*

**ANDREA DONELLI**

Università di Trento / Alma Mater Studiorum Università di Bologna

### **Abstract**

*Il saggio intende indagare e discutere, mediante una sorta di comparazione ideale, l'elaborazione grafica geometrica riferita alla cartografia, al disegno inerente la costruzione della città militare e fortificata e la rappresentazione attribuita al "programma di Stato" all'interno di due periodi ben definiti storicamente nei fatti: nel contesto veneto e veronese. Il primo periodo riguarda la Serenissima Repubblica di Venezia, il secondo la dominazione dell'Impero Asburgico. La concordanza storica viene ricercata negli elementi che rimandano alla discussione relativa ai contenuti grafici e geometrici, ossia al significato concreto che l'elaborato disegnato riguardante la città, le mura, le fabbriche, i sistemi fortificati, le macchine (quest'ultimo termine inteso nell'accezione antica) coglie all'interno di una qualità intrinseca della regola, considerata nella riconducibilità dell'esperienza diretta e nelle pratiche induttive, negli strumenti stessi della cultura della scienza e della tecnica.*

*The paper intends to investigate and discuss, through a sort of ideal comparison, the geometric graphic elaboration referring to the cartography, the drawing inherent in the construction of the military and fortified city and the representation attributed to the "State program" within two well-defined periods historically defined in the facts: in the veneto and veronese context. The first period concerns the Serenissima Republic of Venice, the second the domination of the Hapsburg Empire. The historical concordance is sought in the elements that refer to the discussion relating to the graphic and geometric contents, therefore to the concrete meaning that the elaborate drawing concerning the city, the walls, the buildings, the fortress systems, the machines (the latter term understood in the ancient meaning) captures within an intrinsic quality of the rule, considered in the traceability of the direct experience and in inductive practices, in the very tools of the culture of science and technology.*

### **Keywords**

Disegno e cartografia storico militare, Città e territorio della Serenissima e degli Asburgo, Modelli grafici-geometrici nella storia.

Drawing and historical military cartography, City and territory of the Serenissima and of the Habsburgs, Graphic-geometric patterns in history.

### **Introduzione**

Il titolo del saggio riprende e considera come paradigma storiografico lo scritto *Sapienza di stato e atti mancati: architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500* [Tafari 1980]. La scienza del disegno considera l'espressione tecnico grafica e geometrica delle immagini quale modello riferito al rapporto duale e biunivoco inerente sia alla struttura attraverso la metodica della rappresentazione, sia alla figura (l'immagine) che riguarda l'esito proiettato riferito all'oggetto descritto. Entrambe le relazioni (struttura/immagine) risultano necessarie per rappresentare la realtà. Le immagini a loro volta si dispiegano nel descrivere attraverso le proiezioni ciò che la sistematicità dei codici e delle convenzioni precisa nella relazione



fondativa tra proiezione e sezione. Con Girard Desargues prima e Gaspard Monge successivamente, si codifica la geometria proiettiva e descrittiva ponendo il termine storico relativo alla fase pre-scientifica e definendo, in tal modo, la rappresentazione oggettiva attraverso l'analisi delle cose e dei fatti.

La realtà stessa dotata di caratteristiche materiali e fisiche è lo strumento con cui i cartografi esplorano e descrivono il territorio osservando le qualità sensibili, misurabili, mutevoli e non, tralasciando gli aspetti soggettivi per favorire e considerare le questioni pratiche morfologiche per i fini militari necessarie alla pianificazione relativa al programma di gestione per la "Sapienza di Stato" [Tafari 1980]. Topografi, matematici, geometri, cartografi, storicamente e tecnicamente hanno acquisito antecedentemente dati e valori e di seguito restituito tramite la rappresentazione degli elaborati grafici relativi al rilievo del territorio e del costruito un insieme di esperienze fondamentali per la conoscenza della realtà. I modelli grafici concettuali sono a loro volta l'effettivo spazio per lo studio, per le strategie e per il controllo della macchina territoriale e del disegno.

La Sapienza di Stato coglie nelle ragioni dei "modelli morfologici" quegli aspetti per cui oggettivamente è descritto l'impianto e come è fatto un territorio, ponendo a confronto le riflessioni teoriche ed operative per la gestione delle applicazioni economiche, militari e tecniche relative alla dinamica della stessa macchina territoriale. Tale riferimento che riguarda infatti, il concetto di "macchina territoriale", è da considerarsi un'ampia e preventiva organizzazione pianificata ed ottimizzata per la costante riabilitazione e manutenzione geografica, territoriale e urbana resa a garanzia delle città e dei luoghi nel caso studio specifico dell'habitat del Veneto e del veronese, attraverso l'impiego dell'arte militare e della sapienza istituzionale "nel fare città". La dissertazione del saggio si basa sulla continuità e contiguità in cui si articola l'apparato storico dal punto di vista cartografico inerente ai modelli grafici-geometrici che il sistema territoriale Veneziano ed Asburgico ha ereditato e, in un certo modo rievocato dalla tradizione veneta, specie dalla struttura antica romana e di seguito Scaligera. La sistematicità del territorio da un punto di vista militare si è venuta a configurare attraverso un processo organizzativo che ha visto la conferma dello "stato città", predisponendo le condizioni degli interventi militari, disegnando la città, in particolare Verona, con opere infrastrutturali legate ad un uso per la difesa fortificata necessaria ad una "guerra moderna di posizione", attenta sia negli strumenti che nelle strategie [Bozzetto 1990].

## **1. Modelli grafici e geometrici**

La trattatistica, così come la manualistica, hanno contribuito nei differenti stadi a dare vita ad un modello di conoscenza basato sulla misurazione dei rapporti, sull'aritmetica e sulla geometria. Ad esempio, la struttura intesa quale metodica relativa alla rappresentazione inerente alle restituzioni cartografiche e topografiche militari ha corrisposto alla corretta organizzazione razionale in cui si intrecciano valori simbolici e dispositivi progettuali. Con il termine di valori simbolici si intende considerare un rimando di citazioni e segni che suggeriscono l'appartenenza ad uno Stato, mentre con la definizione dispositivi progettuali [Motta Pizzigoni 2016, 5] si anticipa intellettualmente attraverso la rappresentazione di codici, scale di rapporto numeriche, orientamenti, tratti, campiture e texture ciò che può comportare la scelta e l'ideazione per il "buon governo" dello Stato. Ad esempio, nella descrizione cartografica emerge il valore strategico di alcuni luoghi, considerati sia come campo di studio che spazio di sperimentazione del progetto. Concorre a ciò l'importanza e l'analisi della geografia e dell'orografia nella descrizione non solo formale del territorio e delle città [Valerio 2005].



1: Carta del Pisato, 1440, il Serraglio Scaligero: il contesto cartografico storico è accertato tra l'attuale confine tra le province di Verona e Mantova.

La struttura dei segni con cui è rappresentata la cartografia le cui convenzioni sortiscono l'effetto di "misura del territorio o della città" è l'estrinsecazione del carattere lessicale riferito anche al singolo elemento, di carattere grammaticale inerente all'insieme della costruzione grafica, di carattere sintattico e strutturale la quale forma è data dall'interezza del completamento del modello grafico che è alla base del sistema relativo al modello geometrico. Tali aspetti grafico-geometrici sono fondativi e stabiliscono per analogia musicale il ritmo della costruzione del territorio e della città. Ciò che si determina nell'analisi descrittiva cartografica pensata anche per scopi militari e di governo è la straordinaria efficacia della rappresentazione in cui i modelli grafici e geometrici definiscono con puntualizzazione la forma, ossia l'immagine del sistema che mantiene costantemente il rapporto con il segno grafico; la linea, il tratto, nel senso che la linea stessa diventa "fortuitamente" anche la forma del territorio e della costruzione dell'architettura, dell'ingegneria della città. Infatti, le forme che si esplicitano e si rendono tali sulle linee, sui tratti, nei segni sono oltremodo variabili, esse variano anche in quanto la forma geografica è immagine [Gambi 1995], ossia è figura di configurazioni che appaiono anche dubbie e lasciano poi libera interpretazione a possibili ragioni.

Propriamente il territorio è costituito da un insieme di natura ed artificio e di altri elementi di carattere dissimile e per questo la cartografia, il disegno, il modello grafico-geometrico tengono conto nella descrizione dei modelli fisici. Come dire, che la cartografia, il modello grafico e geometrico in quanto dispositivo progettuale anticipa, precede, un *modus operandi* che uscendo dal pensiero della rappresentazione storica pre-scientifica colloca la "nuova scienza della modellazione morfologica", la quale spezza la concezione paratattica di ciò che assicurava attraverso l'impiego e la *forma mentis* decretata dalla prospettiva, per un'altra osservazione del mondo la quale si accosta al tema del "possesso" razionale del territorio e della città, al criterio delle tecniche. La scienza del "disegno veneziano" del Cinquecento vede in Cristoforo Sorte, attraverso la rappresentazione del territorio, un antesignano della moderna topografia. Egli entra con la pratica della conoscenza censuale dentro le cose, nei

luoghi, nelle città, negli elementi della natura. Tale attività si rende fondamentale per dirimere contrasti nati in seguito a controversie di confine, e per regolamentare l'utilizzazione delle acque nonché per operare bonifiche e prosciugamenti [Cosgrove 2000]. Il disegno in quanto espressione tecnico-scientifica descrive sezioni, svela la natura, contrassegnando un passaggio epocale di una conoscenza adeguata alle variazioni razionali della realtà. In sintesi il passaggio delle forme di rappresentazione da modelli in prospettiva, obliqui e zenitali ha contrassegnato il pensiero e l'azione dell'uomo. Vittore Carpaccio rappresenta, servendosi di un modello in prospettiva, un'azione di pace, nel noto teleri dal titolo: "L'arrivo degli ambasciatori". L'opera aiuta a riflettere sulla fusione dei contenuti in cui scienza del disegno e sapienza di stato danno la comprensione di un programma e al tempo stesso di rifondazione delle relazioni tra sapere e potere, in cui prevale la *virtus* umanistica sulle armi. Il modello obliquo della città di Venezia del Cinquecento rappresentato da Jacopo de Barbari, anticipatore della codificazione dell'assonometria di William Farish, rientra nel proponimento programmatico teso dalla Serenissima Repubblica di Venezia alla *renovatio* della scena urbana. La scena urbana veneziana è il rilancio di un ambizioso programma per il territorio della terraferma e della città, di equilibrio nel costante rapporto città-campagna [Concina 1998].

Anche il disegno con la rappresentazione obliqua è inteso quasi come una specie di catasto, in cui non solo le volumetrie delle fabbriche esibiscono magnificenza e ordine, ma ogni particolare definito dalla suddivisione urbana è di fatto censito, è documentato configurandosi quale modello geometrico "stereografico", ed altresì è anche un piano azzardato di immanenza in cui la città è considerata nel divenire dei suoi rapporti connessi con il territorio, in particolare con gli elementi morfologici che l'attraversano, lungo i quali essa si dispiega e si compone. La rappresentazione zenitale costituisce invece il passaggio avanzato della modellazione morfologica. Essa è il nocciolo della pratica relativa alla modellazione grafico-geometrica per la cartografia militare. I topografi dell'Impero Asburgico hanno redatto in parallelo sia il disegno che il rilievo catastale delle regioni venete occupate ed annesse, elaborando ancora mappe e planimetrie militari utili e necessarie per l'organizzazione e la configurazione dei sistemi fortificati.

Le rappresentazioni tramite piani quotati rivelano una particolare attenzione e sapienza grafico geometrica riferita alla costruzione topografica. Le reti infrastrutturali costituiscono una nuova ed ulteriore informazione e conoscenza di come militarmente è incardinato il territorio veronese. Alcune mappe Asburgiche per meglio precisare ed imprimere anche nella sensibilità la sovranità dell'Impero sono strutturate con l'orientamento da Nord verso Sud. La cartografia dell'Ottocento dei geometri e disegnatori Asburgici si impreciosisce inoltre di tratti e di segni; spesso ricorrendo con l'uso del colore congiunto alle esperienze catastali degli stessi, rese dalle mappe che riportano con fedeltà la descrizione degli spazi, la planimetria del disegno della distribuzione delle fabbriche.

Con altrettanta bellezza i "Rapports plan" descrivono i sistemi difensivi, con profili e dettagli, delineando l'orografia e precisando la costruzione edilizia ed ingegneristica delle opere bastionate [Bozzetto 1993]. Il tratto del pennino elabora e descrive la geografia, le parti in quota risultano ombreggiate dal segno differenziato del raffittimento, l'acquerello celeste campisce le vie d'acqua, il puntinato evidenzia meglio la spaziatura degli appezzamenti riferiti al disegno del suolo. Così come l'uso ancora attento della tinta a china precisa con la campitura di colore rosso le parti sezionate edilizie, mentre con il "rosso baltimora" o "terra di Siena bruciata" si definiscono le parti sezionate del terreno. Con il colore rosa invece si descrive la fabbrica in mappa ed in proiezione ortogonale.





2: Vittore Carpaccio, *L'arrivo degli ambasciatori*, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Olio su tela, 275×589 cm 1495.

Riassumendo, la cartografia, le mappe, i “disegni militari” alla scala edilizia hanno avuto lo scopo di indagare le relazioni, l'insieme dei rapporti e delle concordanze che hanno determinato la costruzione, lo sviluppo, la conoscenza di come è strutturata la forma dell'habitat; così come allo stesso tempo i disegni informavano sulla difesa di un territorio e della città. Gli elaborati grafici-geometrici sono il risultato di un lavoro collettivo, di competenze e capacità e soprattutto di molto impegno anche temporale. Ciò è un preciso rimando all'attenzione e all'importanza del ruolo ricoperto dalla cartografia, dal disegno tecnico, alla sua preziosa conoscenza derivata dalla storia, dalla pratica e dalle applicazioni, così come alla sapienza e alla perizia necessaria per redigere i modelli grafico-geometrici.

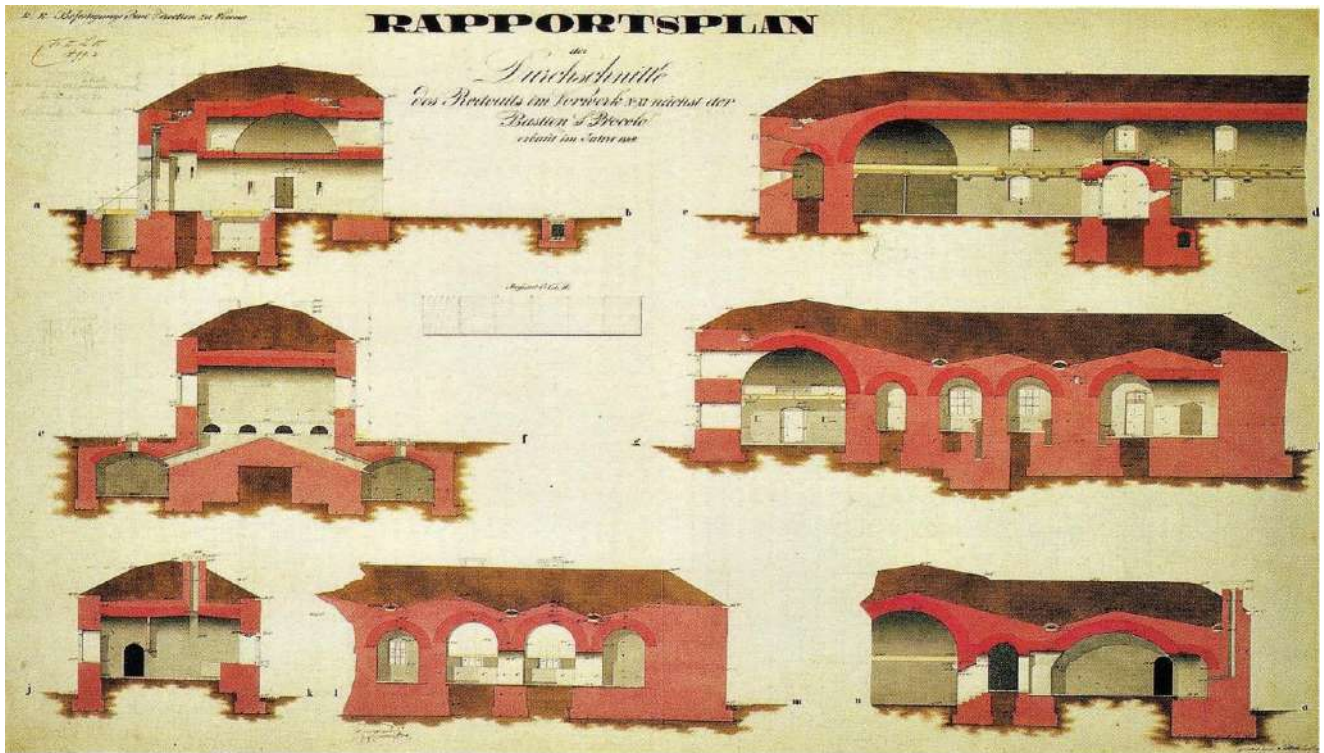
## 2. Macchina del disegno

Con l'espressione “macchina del disegno” si possono contenere una molteplicità di processi di rappresentazione che derivano dalla conoscenza o che appartengono culturalmente, scientificamente e tecnicamente alla geometria descrittiva. Con ciò si dà vita alla pratica e allo sviluppo speculativo compiuto attraverso la capacità di orientare, determinare, intercettare, nonché modellare, così come di controllare le configurazioni combinatorie degli elementi simili, ed uguali, in quanto tali fatti per mezzo della geometria descrittiva determinano l'insieme, l'unità dei processi riconducibili al dato oggettivo. È inevitabile quindi pensare che una specifica conoscenza riferita alla strategia militare storica e non solo sia presente anche nella cartografia, e che il disegno elaborato secondo determinate regole sia il risultato di interessi conoscitivi e coinvolga a sua volta direttamente il sapere, ossia la forma dello spazio insito nella rappresentazione grafico-geometrica.

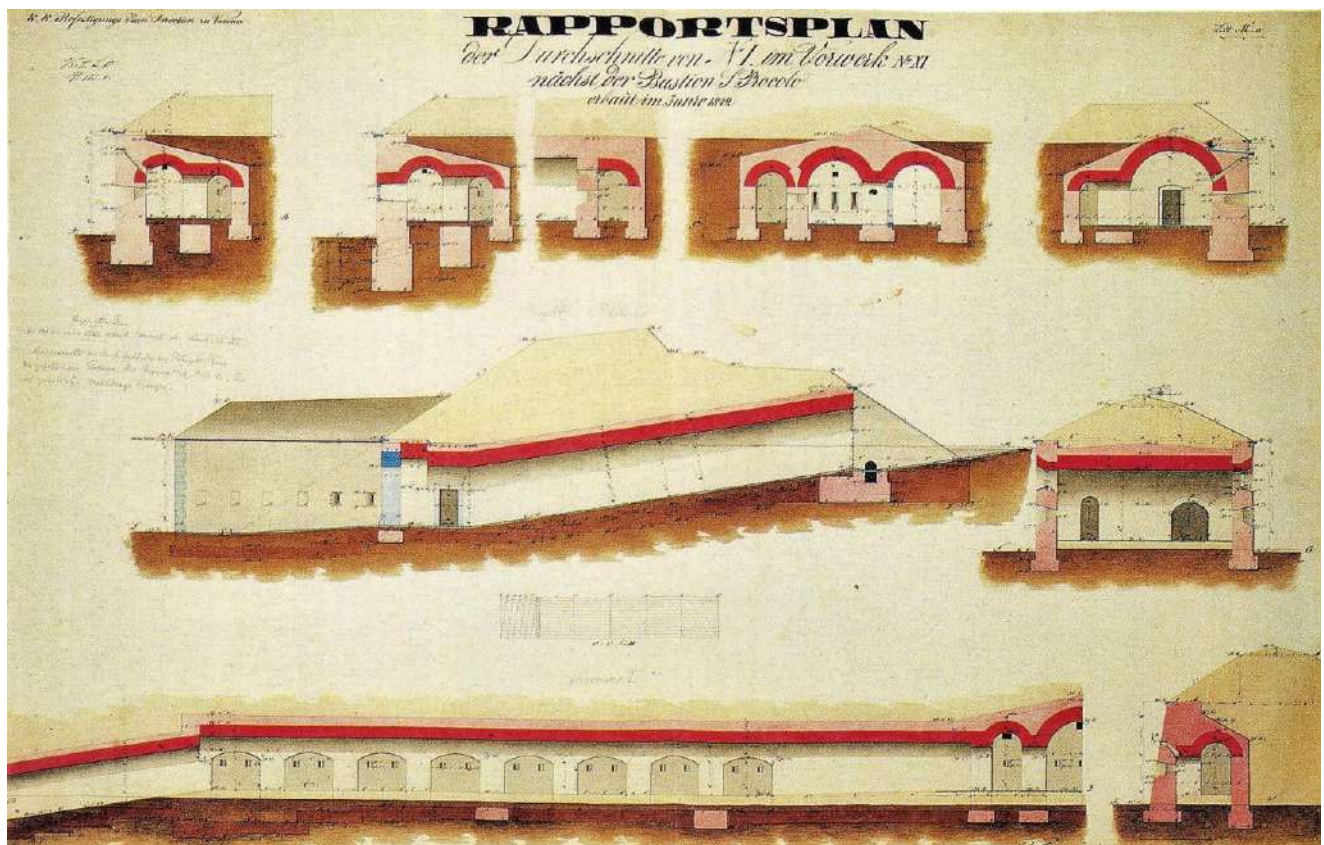
L'esperienza della città dell'Umanesimo di Venezia rappresentata attraverso il disegno obliquo da Jacopo De Barbari si interroga sulla potenzialità che il sito costituisce ed esplora nella ricercata *forma urbis* il passaggio geometrico “militare” per la conoscenza diretta della città da un *perspicere* ad un “misurare”. In tal modo si coglie il fatto della “visione” che non è più sufficiente per rispondere alle questioni pratiche ed alle esigenze civili e soprattutto



ANDREA DONELLI



3: Ingegneri del Genio Asburgico, *Rapportsplan*, Sezioni n. XI del Bastione di San Procolo a Verona, 1842.



4: Ingegneri del Genio Asburgico, *Rapportsplan*, Sezioni n. XI del Bastione di San Procolo a Verona, 1842.

militari. Nell'arco di tempo si determina infatti, in maniera evidente, il paradigma secondo cui c'è la necessità di garantire alla rappresentazione grafico-geometrica obiettività e misurabilità. È il caso di Auguste Choisy che nella pratica rifugge gli effetti pittorici dovuti all'applicazione della prospettiva prediligendo il massimo distanziamento dal centro di proiezione, avvalendosi di un centro improprio. L'impiego della proiezione parallela soddisfa l'applicazione tecnica, resa rapida dall'assonometria e predisponendo in tal modo alcuni vantaggi [Scolari 2005], per cui il modello disegnato nella sua completezza volumetrica consente la possibilità di ottenere misure dirette rapportandosi alla scala grafica, risolvendo anche la questione percettiva assicurando e soddisfacendo una resa immediata dei fatti. D'altro canto Gaspard Monge ignora, o meglio trascura, l'assonometria che, come sappiamo, prescinde dalla doppia proiezione ortogonale.

Di fatto la proiezione ortogonale "applicata" consiste nella messa a punto della proiezione quotata la quale è coerentemente adottata per la rappresentazione territoriale. Essa inoltre si rivelerà, come dimostrato nella geometria descrittiva di Monge, essere indispensabile alla formazione degli ingegneri in Francia così come nell'ambito di alcuni settori strategici militari. Tale relazione mette in luce come anche nel contesto militare fosse necessario un tecnico preparato che andasse oltre all'essere un soldato. Si tratta di formare una figura superiore che si distingua per conoscenza ed arguzia rispetto all'arte della guerra. Infatti, l'etimo della parola ingegnere deriva da "ingegno" intrinseco al significato di macchina. La cartografia, il rilievo ed il disegno anche del territorio, come l'algebra, la geometria, la fisica e l'ottica costituiscono il bagaglio della conoscenza disciplinare del soldato-ingegnere, che acquisendo un ruolo sempre più importante diviene fondamentale al punto che la stessa disciplina riferita alla cartografia verrà a delinearci come un'esperienza di ingegneria civile, ad esempio, nel redigere carte e mappe catastali.

### **3. La costruzione geometrica dell'invisibile**

Charles Augustin Coulomb è l'ingegnere militare a cui si deve una particolare quanto nota speculazione ingegneristica relativa al calcolo della spinta delle terre, vale a dire il fenomeno che influenza e determina l'ambito delle opere del terreno ed in particolare della fondazione. Tale dimostrazione analitica, nonché grafico-geometrica deriva dal criterio empirico che appartiene alla storia antica ed è a tutti gli effetti una sorta di costruzione geometrica dell'invisibile e al tempo stesso si rivela utile e necessaria per quanto riguarda la pratica per le opere murarie ed affini per la costruzione. Anche la conoscenza matematica "codificata" da Lazare Carnot autore di studi sulla geometria (il teorema dei coseni, il calcolo infinitesimale), e di Pierre-Louis George Dubuat studioso della meccanica dei fluidi, ed ancora di Joseph-Louis Lagrange con il calcolo scientifico, ha consentito la divulgazione del sapere matematico e tecnico. In tal modo, l'arte militare si è appropriata con riservatezza e concretezza della conoscenza avanzata della scienza analitica, del disegno e delle esperienze pratiche.

L'uso delle armi da fuoco, ha richiesto che si impiegasse la scienza e la tecnica in modo congruo, ma anche in maniera astuta e sapiente per erigere con maestria le costruzioni di mura, bastioni, rivellini, considerando anche la posizione "strategica" relativa alla difesa muraria determinata dal come e dove erigere. Ciò comporta che la costruzione di quella parte definita come geometria dell'invisibile costituisca due fatti essenziali: il primo è dato da una preparazione militare intesa come atto della guerra di difesa ed offesa, per cui la conoscenza scientifica e tecnica deve rispondere ed ubbidire a regole specifiche per la costruzione dei sistemi fortificati, della mura e dei bastioni e di fossi larghi e profondi; il secondo è dato dagli effetti percettivi e di magnificenza, per cui le elevazioni rivelino e



dimostrino la loro forza così come l'organizzazione e la pianificazione ordinata dei ruoli e dei comandi militari.

Tutto ciò nella pratica della guerra, comporta il dover sottrarsi ad assumere posizioni dovute ad angolazioni disagiati, di defilarsi abbassandosi, di schivare impatti frontali, e di assorbire i colpi nemici. La costruzione della grande e complessa macchina riassume in sé nella dualità delle relazioni, l'unità di altre concezioni di macchine, di prassi scientifiche quali, la geometria, il disegno, la matematica e l'ottica. La divulgazione dell'esperienza scientifica di Niccolò Tartaglia riferita alle curve balistiche costituisce il principio apodittico dell'ingegneria militare che utilizza armi da fuoco [Freguglia 1987]. Tale riscontro geometrico descrittivo-matematico è rintracciabile nella documentazione cartografica in cui, dalle mappe e dai disegni territoriali, è comprensibile e si evince come nel succedersi della storia della difesa dello Stato Veneto sia all'interno della Serenissima Repubblica di Venezia, sia con il dominio degli Asburgo emergano concordanze nella conoscenza applicata alla pratica militare. In questo modo si stabilisce nel disegno della città e del suo territorio, attraverso la logica e la coerenza delle operazioni in cui si fondano i fatti e le cose, il senso ed il significato del progetto della macchina territoriale secondo la priorità avallata dalla Sapienza di uno Stato, dalle regole e dalle leggi che ad esso sottendono.

Le porte e le mura veneziane, costruite nella città di Verona, esibivano la *ratio* di una organizzazione della Serenissima per cui esse non dovevano dimostrare vulnerabilità, ma robustezza, incutere insicurezza verso il nemico e magnificenza militare. Ciò è dimostrato anche dal periodo di maggiore attività nelle città di Verona e Legnago da parte di Michele Sanmicheli, architetto incaricato dalla Serenissima tra il 1529 e il 1534, il quale doveva intervenire e sovrintendere alle richieste della Repubblica Veneziana nei confronti dei siti ritenuti da rafforzare. Sotto l'egida della programmazione di Francesco Maria Della Rovere la Serenissima si occupa di controllare e di governare inoltre i sistemi orografici formati dalla geografia in quanto potrebbero a loro volta presentare degli aspetti sensibili per la difesa di alcune città e per l'intero territorio [Concina 1983]. Sanmicheli riconosce per la città di Chioggia una adeguata protezione ed un intervento di "modernizzazione" delle fortificazioni, come per il caso di Malamocco, il principale punto e porto di ingresso alla laguna. Nello specifico si è trattato di operare un adeguato e puntuale intervento alla difesa osservando con perizia il problema idraulico dovuto al moto ondoso.

Con lo stesso principio, tre secoli dopo, l'Impero Asburgico interviene sulle città del quadrilatero. Verona, come referente principale, e Legnago per l'area geografica a sud sono oggetto di interventi finalizzati al restauro delle opere veneziane di intervento sanmicheliano. Tali aspetti confluiscono in un rapporto comparativo inerente ai fatti in cui si sono dispiegati e svelati. La prova fornita dalla "continuità" e "contiguità" del saper fare tra l'operare della Serenissima Repubblica di Venezia e l'impero Asburgico risulta duale, nonostante i tre secoli che separano gli interventi militari sulla città e sull'intero territorio. La misura in cui la guerra, le conoscenze strategiche militari, le forme ed il modo anche materiale che dividono le due esperienze storiche sollecitano ad un confronto negli aspetti secondo i quali, in questa vasta cultura, sono sempre le affinità a prevalere sulle differenze. Gli Austriaci sulla città di Verona hanno lavorato ad un restauro, una forma di riabilitazione delle mura e delle porte confermando in tal modo l'esistente veneziano. Il nuovo intervento militare degli Asburgo ha riguardato il rafforzamento con l'elevazione e la realizzazione di forti attraverso un articolato e metodico sistema di collegamento che la Serenissima invece aveva nei secoli precedenti ottimizzato con la messa a punto dell'orografia costituita dalla natura geografica dei siti e dei luoghi *extra moenia*. Tale raffronto è constatabile dalla mappa cartografica, documento

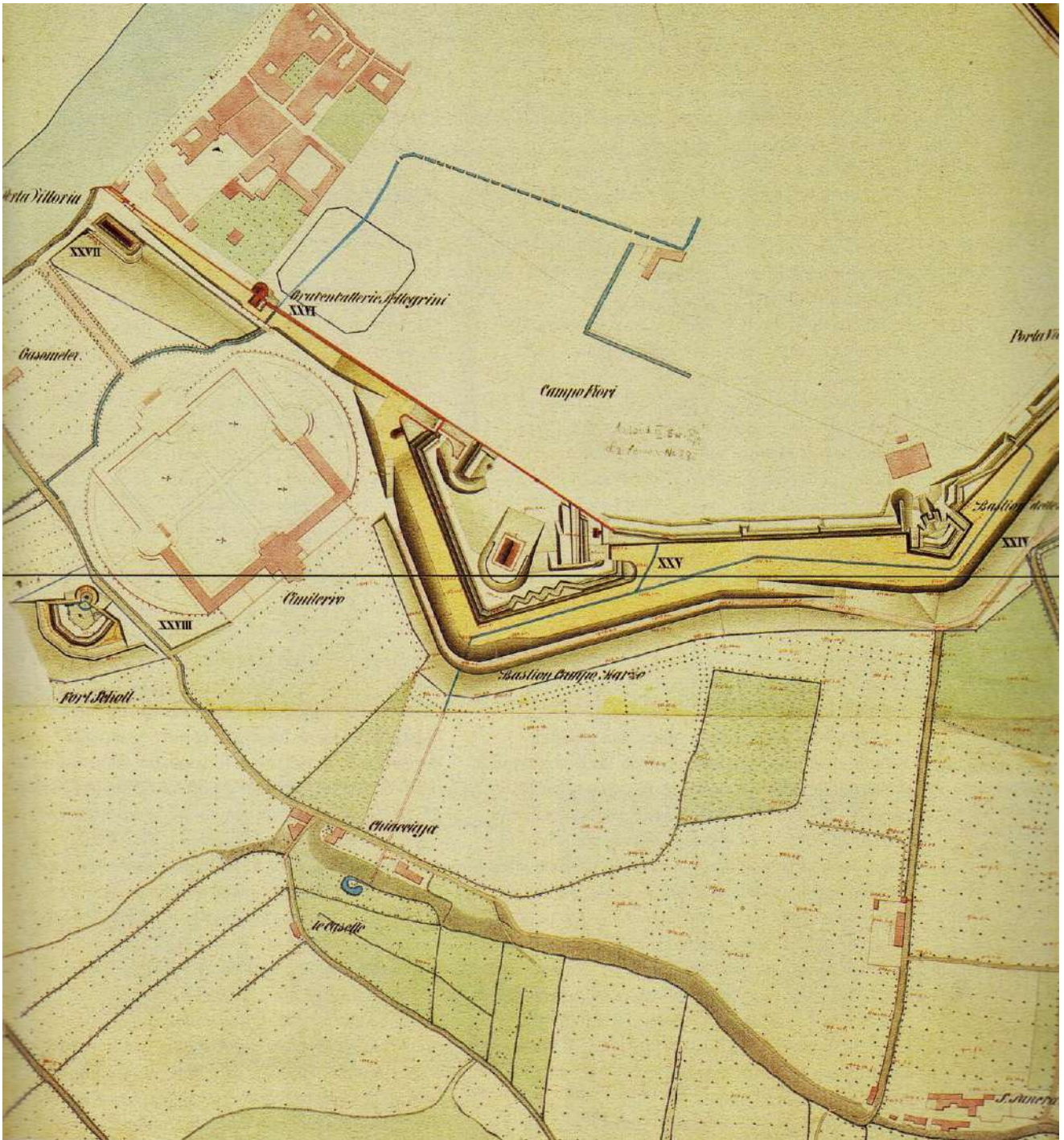
fondamentale ed ineccepibile per leggere e comprendere la *mutatis mutandis* dei fatti documentati.

Con ciò ci si dispone a comprendere una specie di «*adaequatio rei et intellectus*» relativa alle opere, ai presidi, alle costruzioni militari che formano a loro volta un tutt'uno con il disegno morfologico della città e del suo territorio. Si desume in ciò ancora un'ulteriore prova in cui si supera la concezione paratattica, e si realizza l'unità dei pensieri e dei fatti. Il possesso al "razionale" del territorio, la comprensione razionale degli ambienti politici, militari e scientifici rafforza lo stesso enunciato di unità reso tangibile dalla cartografia inerente al progetto realizzato dal sistema dei forti, il restauro delle mura, l'elevazione di nuovi bastioni, di rivellini e di altre opere a servizio militare. La cartografia, il disegno delle fabbriche militari, dei bastioni, del sistema fortilizio, nel documento grafico-geometrico della doppia proiezione mongiana spiega e precisa bene la rappresentazione dell'unità tra i metodi che presiedono l'articolarsi anche nella distanza temporale riferiti alle tecniche del sapere che hanno come fondamento le discipline scientifiche. Infatti, tali esperienze si concretizzano nella concezione "geometrica dell'invisibile" rivelazione che si esprime principalmente nella *Sapienza di Stato* che si esplicita e si realizza prima nella Serenissima Repubblica di Venezia, nei nessi in cui lo spirito della "virtus", riguarda la *ratio* rivolta all'antico e al modo di costituirsi nella lingua "moderna" [Tafuri 1985], e poi anche nella pianificazione dell'Impero Asburgico. Ciò ha implicato ulteriori questioni di Stato, le quali hanno inteso mettere in atto ciò che si definisce come "la sapienza di governo" che si è determinata elaborando un complesso intreccio degli affari veneziani per la direzione delle città. Così come per l'Impero Asburgico, esso si collega con il principio dell'immagine della "macchina spaziale" in cui l'intera organizzazione forma un'insula funzionale ed operante in grado di svolgere e rispondere a compiti complessi di ampia dimensione e portata.



5: Ingegneri del Genio Asburgico, Stadt Verona, sistema dell'organizzazione dei forti militari e dei bastioni, 1818-1829.





6: Ingegneri del Genio Asburgico, Stadt Verona, Piano Generale della cinta magistrale a sx Adige, 1838 circa.

## Conclusioni

Lo studio ha inteso cogliere ipotesi, formulare congetture, trarre comparazioni, osservando l'esistenza di importanti connessioni acquisibili dalle rappresentazioni, dall'esperienza storica, dalla scienza e dalla letteratura del disegno e del territorio le quali descrivono attraverso le opere ed i presidi difensivi la città militare, negli ambiti storico culturali del

dominio che ha riguardato due importanti e tra essi concordanti programmi di Stato: il tempo della Serenissima Repubblica di Venezia ed il periodo dell'Impero degli Asburgo nel Veneto e nella città di Verona. L'esperienza a differenti livelli e stadi dovuta all'evoluzione tecnico-scientifica del disegno e dell'impiego della cartografia ha evidenziato tra le due dominazioni punti simili, che hanno riguardato la comprensione e la conoscenza dell'organizzazione della città e dell'assetto del territorio. Tale eloquente dimostrazione è risultata importante nel rimarcare quanto nell'arco temporale gli stessi concetti e criteri sulla difesa della città e del suo territorio siano risultati analoghi e per alcuni aspetti omologhi. L'elaborazione della cartografia, ad esempio, vede in Cristoforo Sorte una delle figure più intraprendenti e capaci a servizio della Serenissima, in qualità di topografo e di cartografo. Questa collaborazione che, diremo nel gergo moderno, "professionale" costituisce un preciso riferimento per comprendere correttamente la relazione che si instaura all'interno di un comune e consolidato sapere, quello che intercorre tra il disegno del suolo del territorio veneto e il disegno restituito nella sua specifica struttura morfologica. Il disegno tecnico in proiezione mongiana caratterizza invece la rappresentazione e la dimostrazione in uso militare per gli ingegneri dell'Impero Asburgico. Si comprende in questa particolare esperienza il grado di precisione e di perizia relativa alla scienza di rappresentare lo spazio. Gli elaborati, nel loro sviluppo tecnico e scientifico, costituivano la garanzia per il controllo, la riuscita e la manutenzione dell'opera anche per l'uso razionale delle risorse e per la conoscenza di come essa era composta e costituita, aspetto quest'ultimo non certo secondario. Scienza del disegno e Sapienza di Stato intercettano e trovano all'interno della questione della rappresentazione il punto di elevazione e di armonia su come operare la governabilità, azione che conduceva necessariamente alla precisazione di misure e di forme.

### Bibliografia

- BOZZETTO, L.V. (1993). *Verona la cinta magistrale Asburgica*, Venezia, Edizioni Arsenale.
- BOZZETTO, L.V. (1990). *L'architettura militare asburgica a Verona*, in *Il Veneto e l'Austria*, a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano, Electa, pp. 396-407.
- CONCINA, E. (1983). *La macchina territoriale. La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Roma-Bari, Laterza.
- CONCINA, E. (1998). *Storia dell'architettura di Venezia*, Milano, Electa.
- COSGROVE, D. (2000), *Il paesaggio palladiano*, a cura di F. Vallerani, Verona-Vicenza, Edizioni Cierre-CISA.
- FREGUGLIA, P. (1987). *Niccolò Tartaglia e il rinnovamento delle matematiche nel Cinquecento*, in *Cultura, scienze e tecniche nella Venezia del Cinquecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, pp. 203-216.
- GAMBI, L. (1995). *Lo spazio disegnato*, in *L'Archivio di Stato di Bologna*, Bologna, Edizioni Nardini, pp. 173-182.
- MOTTA, G.C., PIZZIGONI, A. (2016). *Tracciare piani, disegnare carte. Spazi e linee della cartografia nel progetto di architettura*, Torino, Accademia University Press.
- SCOLARI, M. (2005). *Il disegno obliquo*, Venezia, Marsilio.
- TAFURI, M. (1985). *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- TAFURI, M. (1980). *Sapienza di stato e atti mancati: architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500*, Venezia-Milano, Electa, pp. 16-39.
- VALERIO, V. (2005). *La cartografia storica nell'analisi territoriale. Esame e considerazioni storiche sulla Fagianeria annessa al Real Palazzo di Portici*, in «L'Universo», LXXXV, 1, pp. 108-129.

### Fonti archivistiche

Vienna. Österreichisches Staatsarchiv, Abteilung. Bundeskanzleramt Dienststelle, Österreichisches Staatsarchiv.

### Sitografia

<https://www.venetoeconomia.it/2019/02/mapire-citta-venete-800-mappe-asburgiche/> (dicembre 2023)



## *La “prima chiave del Regno”: sistema difensivo ed esercizio delle armi nella Napoli del Quattrocento*

*The “first key of the Kingdom”: defensive system and military practice in the Fifteenth-century Naples*

**ALESSIO RUSSO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Questo studio analizza la capitale del regno di Napoli in quanto “strumento di guerra”, con un ruolo di primo piano nell’elaborazione delle strategie militari e negli esiti dei conflitti avvenuti nel XV secolo. Si prenderà dunque in esame, per la prima volta nel suo complesso, il sistema delle strutture difensive e produttive della città, così come il bacino sociale di reclutamento per le forze armate, mettendo in luce le specifiche politiche della monarchia (in particolar modo nel periodo aragonese) e le loro conseguenze.*

*This study analyzes the capital of the kingdom of Naples as an “instrument of war”, with a leading role in the elaboration of military strategies and in the outcomes of the conflicts occurred in the fifteenth century. For the first time as a whole, the system of defensive and productive structures of the city will be examined, as well as the social basin of recruitment for the army, highlighting the specific policies of the monarchy (especially in the Aragonese period) and their consequences.*

### **Keywords**

Napoli nel Quattrocento, fortificazioni, guerra.  
Fifteenth-century Naples, fortifications, war.

### **Introduzione**

Vittorio Spinazzola, in uno studio sulla Tavola Strozzi (Fig. 1), notava come Napoli vi fosse «rappresentata da Castel dell’Ovo al Carmine [...] tutta chiusa da fortezze merlate [...]. Una Napoli delle battaglie. Sulla terra, il sistema dei forti la fa apparire, com’era di fatto, quasi imprendibile, un vero strumento chiuso di guerra» [Spinazzola 1919].

In questa sede, la “prima chiave del Regno”, com’è spesso stata definita la sua capitale, sarà esaminata proprio in quanto “strumento di guerra”, con un ruolo di primo piano nell’elaborazione delle strategie militari e negli esiti dei conflitti del XV secolo. In primo luogo, si farà riferimento alle sue numerose strutture difensive permanenti: mura, torri e porte della città [Rusciano 2002; Santoro 1984; Colletta 2006; Hersey 1969; della Rocca 1978; De la Ville sur Yllon 1903; Galdieri 1953; Russo 1985; Sepe 1942]. Molti di questi edifici sono certo stati oggetto di studi approfonditi, ma ancora non interpretati nel loro insieme, in quanto parti di un articolato sistema di controllo e protezione della città, che ne definiva le interazioni e le specifiche funzioni. Saranno tuttavia evidenziati anche altri elementi strutturali, che rendevano invece la capitale uno “strumento di guerra” proiettato all’esterno delle sue mura, capace di contribuire ampiamente all’approvvigionamento militare del Regno. Infine, sulla base dei più recenti studi riguardanti l’esercito aragonese, così come le forme e le manifestazioni della cultura cavalleresca napoletana, si terrà conto del florido bacino sociale



ALESSIO RUSSO



1: Tavola Strozzi: la città è rappresentata prima della costruzione delle nuove mura aragonesi e risultano assenti le torri del Molo Grande [Napoli, Museo di San Martino].

che alimentava il sistema militare urbano e regnicolo, e che fu peraltro, a tale scopo, oggetto di una precisa azione di rafforzamento, condotta dai sovrani di Napoli.

### 1. Una capitale militarizzata: Napoli fortezza e “fabbrica” di guerra

Al momento della conquista aragonese della città, nel 1442, Napoli risultava protetta da quattro castelli (Fig. 2), di cui tre siti nella parte occidentale, ossia il Castel Nuovo (seconda metà del XIII secolo), Castel Sant’Elmo (1329) e Castel dell’Ovo (1140); e uno in quella orientale, cioè Castel Capuano (seconda metà del XII secolo). Castel Nuovo [de Divitiis 2013; Mormone 1967; Santoro 1982; Stella 1928; Filangieri 1934b; Di Battista 1998], prima residenza reale sin dall’età angioina, si trovava in una posizione di grande importanza strategica, che ne determinò quasi obbligatoriamente un ruolo di spicco anche sotto gli Aragonesi: era infatti collocato poco oltre le mura occidentali, che proteggeva come un avamposto da sud, e non troppo distante dal cuore della città, che si trovava così non solo difesa dalla fortezza, ma anche particolarmente esposta al suo tiro. Scagliando una pioggia di proiettili di pietra, ad esempio, nel febbraio del 1495 gli artiglieri aragonesi della reggia riuscirono a infliggere gravi danni e a tenere la città, come scrisse il Sanudo, in grande *terribilità*: «per la terra non si andava», e persino il re de Francia «stava con molta paura per le continue bombarde et mortari venivano trati». La mattina del 21 agosto, poi, a parti invertite, lo stesso Sanudo riporta come i francesi «dil castello trete una bombarda, la qual dette nel tetto di la chiesa di San Domenico» e seminò il panico [Sanudo 1873, 242, 531]. Il castello si affacciava, inoltre, direttamente sul mare. Come riporta l’autore della celebre *Descrizione della città di Napoli e statistica del Regno nel 1444*, gli batteva «el mare ale mure», e gli si era «conzegnado el porto», così «che la maiestà del re» poteva «montare e dismontare nel mare stando dentro dal Castello Novo» [Dispacci sforzeschi 1997, doc. 1]. Dunque, esso si configurava anche come il fondamentale polo difensivo del fronte costiero occidentale, da cui tenere sotto controllo soprattutto l’attiguo Molo Grande della città, sua principale zona d’accesso marittima. Questo ruolo emerge molto chiaramente nello scontro, riportato sempre dal Sanudo, tra le truppe di Ferrandino (settembre 1495) e i francesi, determinati a riconquistare il molo, in cui il possesso del castello da parte dei nemici diede ai difensori uno svantaggio decisivo [Sanudo 1873, 594]. Lo stesso Molo Grande (Fig. 4), rinforzato e ampliato sotto il Magnanimo e Ferrante I, non era comunque sprovvisto di difese, ma si configurava come una postazione fortificata autonoma, in quanto protetto da mura con



parapetti, e soprattutto, negli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento, da un efficace sistema di torri: la grossa torre della Porta del Molo, la torre-lanterna, e una torretta più bassa, posta all'estremità del braccio traverso. Già nel 1455 l'ambasciatore sforzesco Alberico Maletta scriveva però che re Alfonso aveva deciso di rafforzare il luogo, facendo erigere due «torri superbe et forti, l'una in capo di ditto muolo, l'altra ex oposito verso le mura de la terra, sicché tra quelle e la bucha del ditto muolo sempre se possa difender»<sup>1</sup>. Anche la zona tra il Molo Grande e il Molo Piccolo d'età angioina, nella quale erano presenti l'arsenale regio, i magazzini e un molo di mezzo, sotto gli Aragonesi era di fatto un nucleo fortificato e chiuso, capace di offrire una buona posizione difensiva: vi si asserragliarono infatti le truppe aragonesi nel 1495, durante gli scontri per la conquista del Molo Grande, riuscendo a bloccare l'attacco dei francesi [Colletta 2006, 263-264; Sanudo 1873, 594].

Ad ogni modo, tornando al Castel Nuovo, si può affermare che questo, con una guarnigione stabile di 50 soldati, ma capace di ospitarne almeno un migliaio, nonché protetto da ampi fossati e dalla cosiddetta *cittadella*, nel corso della dominazione aragonese non perse mai la sua efficacia militare, anzi la incrementò notevolmente a partire già da Alfonso il Magnanimo, tanto da essere considerato fra le più imprevedibili fortezze italiane: come ha notato Pepper, d'altronde, le possenti fortificazioni del castello, ulteriormente migliorate da Alfonso II, si dimostrarono più che adeguate a fronteggiare persino la temibile artiglieria francese, nel 1495, e la sua resa fu dovuta piuttosto al crollo della disciplina della guarnigione. Gli stessi francesi, una volta occupata la fortezza, riuscirono poi a realizzarvi «una delle difese più lunghe del tardo XV secolo», terminata solo a causa dell'esplosione della «prima mina di polvere da sparo nella storia della guerra moderna» [Pepper 2005, 249-253]. A protezione e supporto, tanto del castello, al fianco del quale sorgeva come avamposto difensivo, quanto del Molo Grande, vi era la Torre di San Vincenzo, interamente circondata dal mare, che già l'autore della *Descrizione della città di Napoli* riteneva «forteza inexpugnabile». In effetti, nel 1495, nonostante il massiccio attacco francese dalla terra e dal mare, questa fu costretta alla resa soltanto alcuni giorni dopo la conquista di Castel Nuovo (12 marzo). Il destino della torre era ovviamente legato a quello della reggia, dalla quale poteva essere efficacemente bombardata (così fece re Ferrandino, nel novembre del 1495). San Vincenzo riusciva inoltre a tenere sotto tiro, data la posizione favorevole, anche un'ampia area ad est di Castel Nuovo, e poteva fungere da capo occidentale per tendere in mare una catena di sbarramento contro le imbarcazioni nemiche [Notar Giacomo 1845, 188, 194-195, 199; Pepper 2005, 249; di Costanzo 1839, 203]. Il Castel dell'Ovo [Filangieri 1934a; Gubitosi 1967-68; Mazzoleni 1970; Mormone 1967; Santoro 1982], sito all'estremo occidentale della baia che, partendo dal Molo Grande, aveva al centro proprio la Torre di San Vincenzo, sorgeva invece su di un isolotto unito alla terraferma solo da un pontile. Dotato di una guarnigione ordinaria di 20 soldati, e di un piccolo molo autonomo capace di ospitare diverse galee, esso ebbe anche la funzione di «anticamera» della città, di luogo sospeso fra l'interno e l'esterno, da utilizzare nei momenti più delicati per la Corona, fra cui la successione da un sovrano ad un altro [*I registri Privilegiorum* 2018, 67-68; Sanudo 1873, 229; Vitale 2006, 89-94].

Se il castello si configurava indubbiamente come un temibile caposaldo, era tuttavia tenuto sotto scacco, in quanto sovrastato a poca distanza dall'importante rocca di Pizzofalcone, sita sullo spuntone roccioso del monte Echia (Fig. 5), noto anche con il toponimo arturiano di *Siti Perillos*. La rocca, sorta a partire da un campo fortificato (*bastia*) eretto da Alfonso il Magnanimo durante l'assedio di Napoli [Minieri Riccio 1881, 29-32], e custodita in tempo di

<sup>1</sup> Milano, Archivio di Stato, *Archivio Sforzesco, Potenze Estere, Napoli*, B. 195, f. 122.

ALESSIO RUSSO

pace da almeno 10 soldati, non solo dominava il Castel dell'Ovo, ma poteva «infestare il Castello Novo e teneva stretta la città da quella parte, impedendo i viveri e gli altri soccorsi che potessero pervenirle per le due vie, l'una della marina, l'altra della gola fra i due colli [il Vomero e l'Echia]» [Santoro 1984, 65]. Il Sanudo riporta dettagliatamente il sanguinoso e lungo assedio di Pizzofalcone, tenuto dalle truppe aragonesi nel 1495, che furono costrette a costruire un grande ponte di legno e a concentrarvi una parte consistente delle artiglierie a loro disposizione, fino a devastarne talmente tanto le mura, che «pareva mai non fusse stato castello»; eppure, data la posizione favorevole, i nemici continuarono a opporre una «grandissima difesa», facendo ripari e fossati [Sanudo 1873, 593].

Non lontano da Pizzofalcone, nella zona prossima alla riva fra questo e il Castel Nuovo, stava poi il convento di Santa Croce, il quale è visibile anche nella Tavola Strozzi (Fig. 5). Più «una fortezza che un monastero», in quanto circondato da robuste mura, se occupato da una guarnigione, e opportunamente rafforzato, poteva garantire un'efficace postazione difensiva, come dimostrarono ancora una volta i francesi nel 1495: dal luglio di quest'anno, infatti, Santa Croce fece parte della linea di difesa costiera su cui si attestarono le truppe d'Oltralpe, e resistette a lungo agli assalti nemici, tanto che re Ferrandino dovette, anche in questo caso, concentrarvi buona parte delle sue artiglierie [Sanudo 1873, 595]. Il maestoso colle del Vomero, dall'altro capo del fronte occidentale, era invece dominato da Castel Sant'Elmo [Gubitosi 1973; Mormone 1967; Santoro 1982], anch'esso esterno alla cinta muraria, e nel 1442 presidiato da diciotto soldati [*I registri Privilegiorum* 2018, 67-68]. Questo era ovviamente in posizione sopraelevata rispetto alle altre fortezze e alla città, e la sua costruzione, come è riportato anche nella relazione di un ambasciatore veneziano di fine XVI secolo [*Le Relazioni* 1863, 307], era stata voluta da Roberto d'Angiò soprattutto per assicurare la città da sommosse popolari. L'importanza strategica di Castel Sant'Elmo, per il controllo dell'ampia area sottostante, è sottolineata ad esempio dal di Costanzo, in relazione agli scontri fra re Renato e re Alfonso nel 1439: da qui, infatti, il campo aragonese sul monte Echia fu infestato giorno e notte con micidiali tiri di mortaio, tanto che le truppe del Magnanimo ritenevano d'essere «bersaglio alla morte». La fortezza, che aveva oltretutto subito gravi danni a causa del terremoto del 1456, nel gennaio del 1495 non sembrava tuttavia più adeguata a tenere sotto scacco la città, tanto che Alfonso II vi ordinò una radicale ristrutturazione, con l'intento di trasformarla, come riporta il Ferraiolo, nel castello più bello d'Italia. Lo stesso cronista scrive poi che i francesi, che vi si erano asserragliati quello stesso anno, appena la città si ribellò a favore di re Ferrandino furono costretti a lasciare Sant'Elmo e rifugiarsi nelle fortezze presso la costa, poiché erano appunto consci di non poter resistere da quella posizione isolata [di Costanzo 1839, 305; *Il Terremoto* 1989; *Una cronaca napoletana* 1956, 112-113, 154; Sanudo 1873, 238].

Come si è mostrato, la zona occidentale della capitale regnicola, e in particolar modo il suo fronte meridionale, era dunque efficacemente dominata da un articolato sistema di fortezze e postazioni controllate dai castellani e dalle guarnigioni del re, in quanto di diretta pertinenza della Corona, che rendevano secondario il sostegno della popolazione e l'apporto delle mura cittadine, le quali restarono sostanzialmente (così come nel tratto nord-orientale, a cominciare dalla torre San Giovanni) quelle d'età angioina per gran parte del regno aragonese. A partire da Alfonso II (1494-95), però, si diede l'avvio a un progetto ambizioso, che prevedeva di far avanzare la cinta occidentale sino a congiungerla con i due poli di Castel Nuovo e Castel Sant'Elmo, i quali ne sarebbero usciti ulteriormente rafforzati, insieme alla percezione della sicurezza, e quindi alla generale tenuta psicologica dei napoletani in caso di guerra. Ad oggi non è stato ancora delineato con precisione l'andamento della cortina

occidentale (Fig. 3), né tantomeno il suo aspetto architettonico, ma è certo comunque che non era completa al momento dell'invasione di Carlo VIII, e che i lavori, almeno per quanto riguarda il tratto da Porta Reale a Castel Nuovo, ripresero sotto Federico d'Aragona tra il 1499 e il 1501; troppo tardi, dato che lo stesso sovrano commentò come Napoli fosse in agitazione, in quanto non si trovava fortificata da mura «di quelle se avesse potuto stare con lo animo queto, se li inimici la avessero arrampata» [Volpicella 1908]. Spostandoci nell'area orientale della città, troviamo una situazione molto differente. L'unica vera e propria fortezza regia, cioè con un castellano nominato dal sovrano e una guarnigione stabile di 20 soldati, nel 1442 era quella di Castel Capuano [de Divitiis 2013; *Castelcapuano* 2011; De Filippis 1956; Di Lernia, Barrella 1993; Garrucci 1871; Nunziante 1983; Mormone 1967; Santoro 1982], che si trovava lontano dalla costa e a cavallo delle mura angioine (Fig. 3, 5), delle quali costituiva dunque un imponente avamposto difensivo, peraltro in posizione strategica rispetto alla principale via di comunicazione verso Napoli dall'hinterland. Questo fu, com'è noto, dapprima residenza di re Alfonso, mentre si svolgevano i lavori a Castel Nuovo, e in seguito adibito specificamente a dimora dell'erede al trono, duca di Calabria (Ferrante prima, e poi Alfonso II). L'angolo meridionale della cinta muraria cittadina era inoltre rafforzato dalla presenza del complesso del Carmine [De la Ville Sur Yllon 1893; Longobardi 2007; Rusciano 2008], con un torrione sporgente detto *Sperone*, che forniva un'ulteriore difesa dagli attacchi dal mare e dalla terra. Dal monastero del Carmine, con le artiglierie minute, i genovesi di guardia per Renato d'Angiò riuscirono ad esempio ad uccidere il prode Pietro d'Aragona, fratello del Magnanimo, mentre questo tentava l'assalto delle mura [di Costanzo 1839, 302]. Dall'estate del 1484, in considerazione di un contesto politico denso di minacce, l'impianto strategico aragonese cambiò radicalmente, con l'inizio della costruzione di una nuova cinta muraria orientale (Fig. 3), più avanzata rispetto a quella angioina, e rispondente tanto agli sviluppi del tessuto urbano nell'area, quanto alle nuove esigenze difensive dovute all'evoluzione delle più moderne armi da fuoco.

L'opera, già completa alla vigilia dell'invasione francese, comprendeva anche un rafforzamento del suddetto angolo sud-orientale della cortina. L'avanzamento delle mura orientali portò con sé, tuttavia, l'abbandono del ruolo difensivo del *munitissimo* Castel Capuano, il quale risultò collocato dentro la cinta e assunse invece, attraverso radicali interventi del 1488, i tratti specifici di una dimora principesca. Stando al Sanudo, durante l'invasione francese re Ferrandino rinunciò persino a rafforzarne la guarnigione, poiché era ormai da considerarsi, appunto, «uno palazzo». E ancor più fecero i francesi, lasciandolo senza «garde et non custodito» [Sanudo 1873, 229, 501]. Come ha mostrato efficacemente Bianca de Divitiis, esso divenne in altri termini «un oggetto di attrazione e ammirazione», in quanto centro di una rete di residenze reali, che costituiva insieme alle due magnifiche ville ducali di Poggioreale e della Duchesca [de Divitiis 2013, 469]. La difesa della capitale ad est, in modo diametralmente opposto alla situazione del fronte occidentale, fu dunque affidata esclusivamente alla nuova cinta muraria, ossia, di fatto, alla città stessa, alla sua *universitas*, con i propri ufficiali e le proprie guardie, senza il supporto della quale la Corona non poteva più in alcun modo mantenere il controllo dell'area. Questa scelta, basata sulla fiducia della monarchia nei confronti dei nobili e del popolo della sua capitale, dal punto di vista militare comportò in sostanza una netta frattura nella «prima chiave del Regno», con il configurarsi di una zona occidentale di predominio regio opposta ad una *pars civitatis* orientale, e risultò non priva di gravi conseguenze: tradito dai napoletani, che, terrorizzati dai francesi dopo la rovinosa ritirata del suo esercito, gli si rivoltarono contro, saccheggiando oltretutto Castel Capuano, re Ferrandino perse inevitabilmente il fronte orientale a favore dei nemici, i quali

ALESSIO RUSSO

penetrarono in città da quella parte (attraverso Porta Capuana). Lo stesso capitò, alcuni mesi dopo, anche agli invasori d'Oltralpe. Com'è stato accennato, la capitale ospitava al suo interno anche elementi tali da configurarla come uno "strumento di guerra" attivo, cioè in grado di contribuire in buona misura ai bisogni militari del Regno. Il primo fra questi era naturalmente il grande arsenale regio, che provvedeva alla costruzione e alla manutenzione delle imbarcazioni (così come di armi da fuoco di calibro medio o piccolo), oltre che alla custodia dei materiali bellici [Ansani 2019, 154].

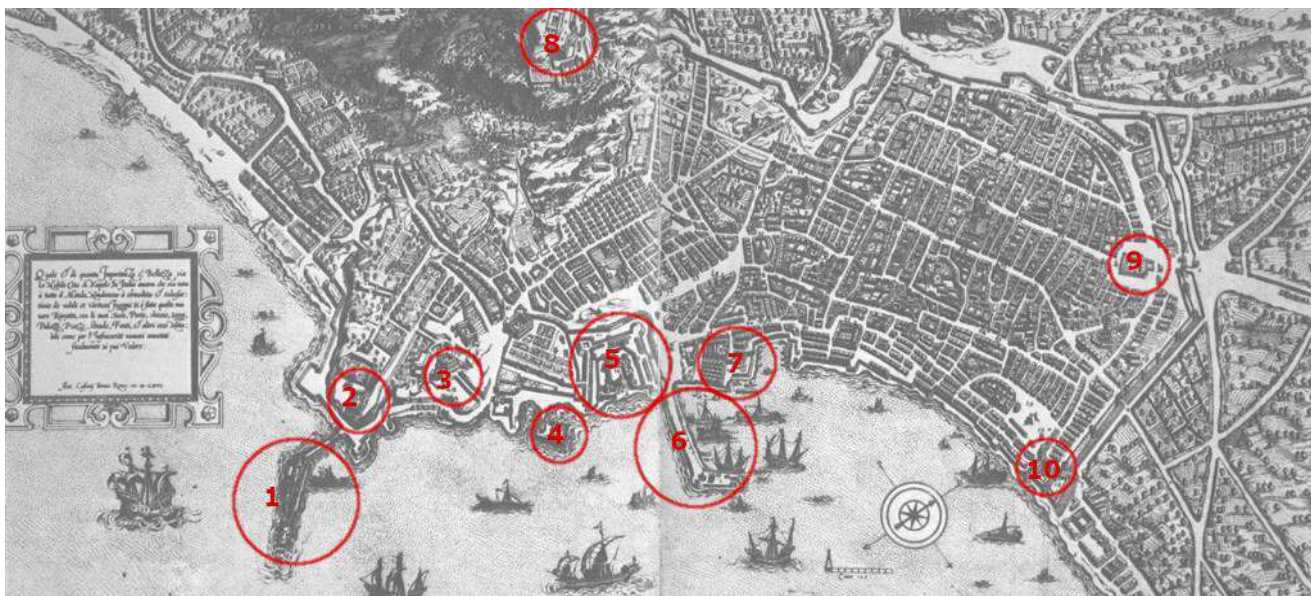
Sappiamo che, un decennio dopo i lavori di ristrutturazione e ampliamento voluti da Alfonso il Magnanimo nel 1455, Ferrante I, conscio della necessità di tenere costantemente armato un nutrito corpo di galee per la difesa del Regno, decise d'incrementare ulteriormente l'impianto, dotandolo di nuove strutture per accoglierle [Colletta 2006, 262, 280]. La centralità dell'arsenale napoletano, nel sistema della difesa navale regnicola, è oltretutto testimoniata dal fatto che il suo incendio, voluto da re Ferrandino per sottrarlo ai conquistatori francesi, contribuì in larga parte, come scrisse Irma Schiappoli, all'irrimediabile crollo dell'efficienza della marina aragonese [Schiappoli 1940, 184]. Negli anni Ottanta, a Napoli esisteva inoltre una struttura deputata specificamente alla costruzione delle artiglierie, detta la *bombardera*, che spesso veniva visitata anche dai membri della famiglia reale, come il duca di Calabria Alfonso II e la regina Giovanna, i quali vi si recavano proprio per ammirare i maestri mentre fondevano le bombarde, emblemi di progresso tecnico e vigore militare. D'altro canto, è stato dimostrato che, dagli anni Ottanta del Quattrocento, al pari della *regia curia*, anche «la municipalità di Napoli gestiva un più che cospicuo numero di bocche da fuoco, il quale, in uno con la dotazione dei castelli, costituiva il più grande parco di artiglieria in possesso delle potenze italiane» [Storti 2016, 69]. Bartolomeo Capasso propose un'interpretazione che sembra condivisibile, secondo cui l'*universitas* napoletana aveva ottenuto di poter fabbricare e gestire artiglierie, armi e munizioni proprie, in corrispondenza dell'edificazione delle nuove mura di cinta orientali, la cui difesa era, come si è detto, di sua competenza. Esse erano custodite probabilmente presso il convento di San Lorenzo, e alla loro gestione erano preposti ufficiali municipali detti appunto *deputati delle artiglierie e delle fortificazioni* [Capasso 1899, 26-28]. Va poi almeno ricordata la presenza, a Napoli, delle nutrite cavallerie regie (saccheggiate dalla popolazione in tumulto contro re Ferrandino, alla vigilia della conquista francese), dalle quali, insieme alle altre di Terra di Lavoro e del Regno, la Corona attingeva cavalcature fondamentali per tenere in assetto da guerra i propri uomini d'arme, ricavandone peraltro un certo vantaggio economico. Come ha dimostrato Francesco Storti, negli anni Novanta del Quattrocento la massa di lancieri demaniali risulta interamente rifornita con cavalli regi. Le botteghe artigianali, disseminate nelle specifiche vie e quartieri della città, e rinomate per la qualità dei loro prodotti, erano infine un primario bacino di approvvigionamento per le armi (in particolare lance e corazze), le selle, ed altri oggetti d'uso militare, come i padiglioni e i pennacchi, indispensabili all'equipaggiamento dei soldati del re. D'altronde, data la presenza nettamente maggioritaria di artigiani napoletani in trasferta negli accampamenti aragonesi, s'ipotizza addirittura che la Corona, sotto Ferrante I, avesse stipulato una vera e propria convenzione con le corporazioni artigiane della capitale [Storti 2020, 12-16].

## 2. Una città in armi: il "bacino sociale" della guerra

La guerra, ancor prima di coinvolgere direttamente la città, a fine Quattrocento, accompagnata dal suono delle bombarde francesi, innervava dunque profondamente, con le sue esigenze e le sue opportunità, la trama urbana, ma anche il tessuto economico e sociale della Napoli



## Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



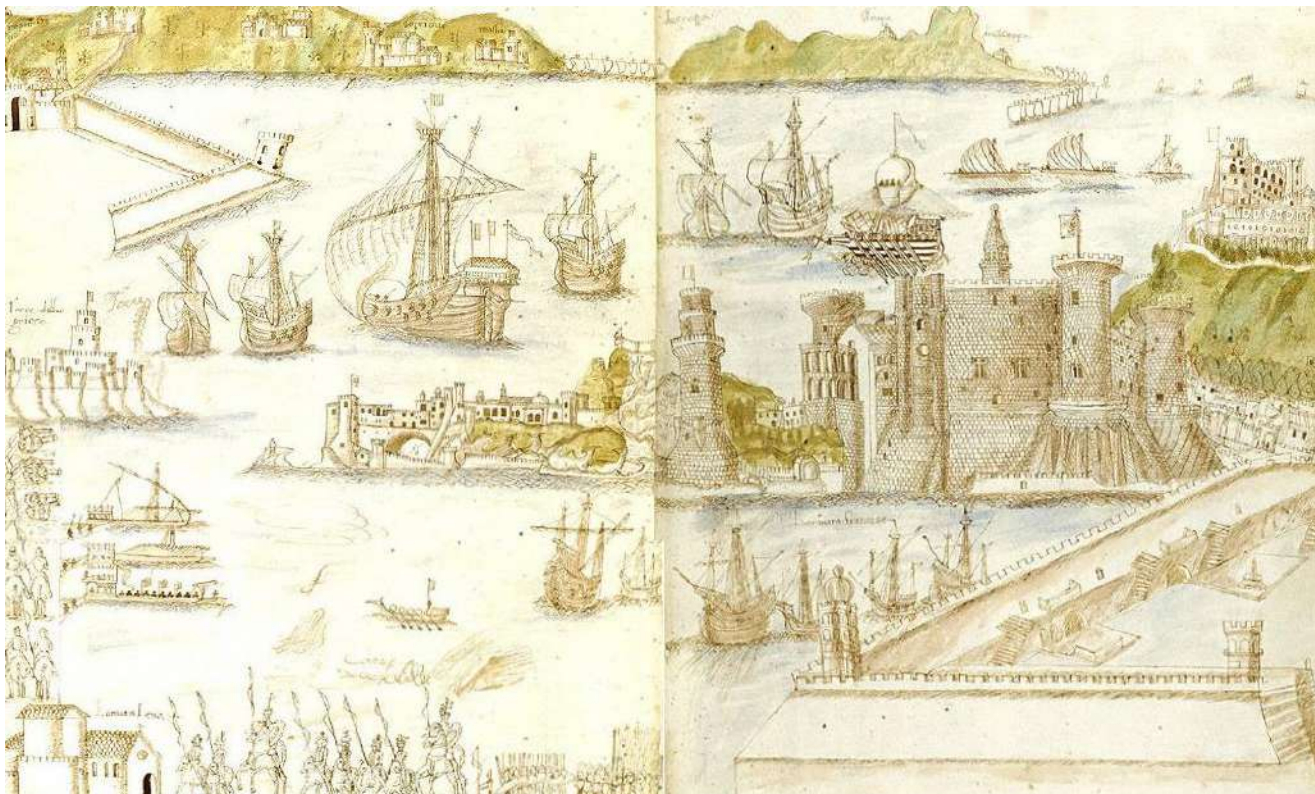
2: particolare della veduta di Antonio Lafréry, *Ritratto della Nobile Città di Napoli...*, Roma 1566. La cinta muraria raffigurata è quella di epoca vicereale: 1) Castel dell'Ovo; 2) Pizzofalcone; 3) S. Croce; 4) Torre di S. Vincenzo; 5) Castel Nuovo; 6) Molo Grande; 7) Arsenale; 8) Castel Sant'Elmo; 9) Castel Capuano; 10) Carmine.



3: L'ampliamento aragonese delle mura occidentali e orientali secondo la ricostruzione di Claudia Rusciano [Rusciano 2002, 17].



ALESSIO RUSSO



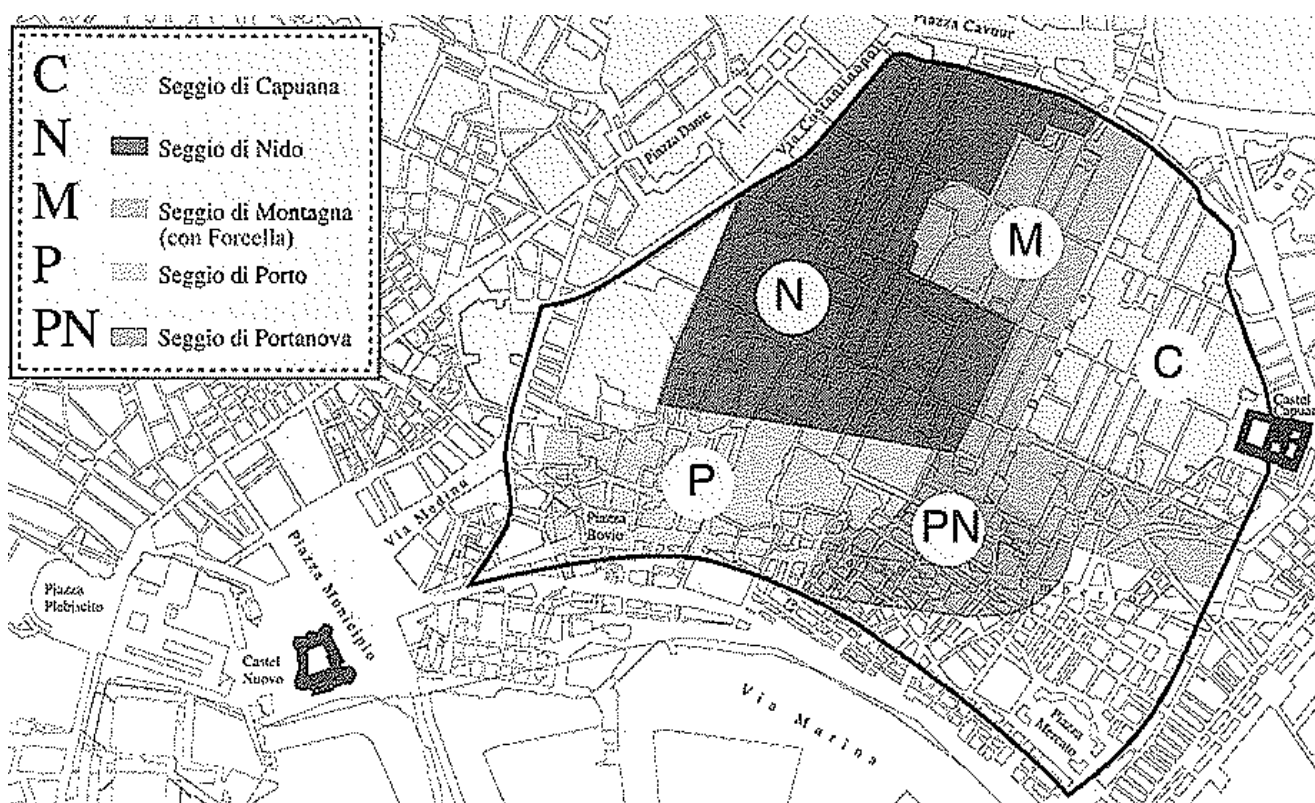
4: Napoli e il Golfo nel 1495, raffigurate nella Cronaca di Ferraiolo. A sinistra si notano in particolare Torre del Greco e il Castel dell'Ovo. A destra il Molo Grande (con le sue torri), Castel Nuovo, la torre di San Vincenzo e Castel Sant'Elmo [Una cronaca napoletana 1956].

aragonese. La nobiltà di seggio della capitale, d'altro canto, poteva vantare, sin dall'età angioina, notevole vocazione e perizia marziale. Aveva dovuto farci i conti lo stesso Alfonso d'Aragona, quando ad esempio, nel 1423, forte del possesso di Castel Nuovo, aveva fatto sbarcare le sue truppe innanzi alla città, e queste erano state costrette alla difensiva dagli audaci assalti dei giovani cavalieri napoletani. Angelo di Costanzo, riferendosi al tempo della reggenza di Margherita di Durazzo, ricordava inoltre che, a Napoli, i nobili vivevano «non attendendo ad altro che a star bene a cavallo e bene in arme» [di Costanzo 1839, 304, 410]. Va tuttavia specificato come, ad essere di gran lunga più attive nell'esercizio delle armi, fossero le famiglie afferenti ai *seggi* più influenti della città (Fig. 6), Capuana e Nido, dalle quali, sotto Carlo di Durazzo, proveniva non a caso la maggioranza dei cavalieri napoletani impiegati nelle milizie del re. Un riequilibrio, certo, aveva provato a sollecitarlo Ladislao d'Angiò, puntando sui seggi di Porto e Portanuova, ma la situazione restò di fatto tale anche in età aragonese; anzi, come evidenzia Francesco Storti, l'evoluzione, condizionata dalle dinamiche interne della capitale, che surclassarono dunque la capacità d'intervento



5: Tavola Strozzi, particolare: alle spalle della Torre di San Vincenzo si notano Pizzofalcone, che domina il Castel dell'Ovo, e Santa Croce.





6: I territori dei cinque seggi di Napoli [Di Meglio 2012, 36, fig. 1].

della Corona, fu piuttosto quella della chiusura oligarchica e del netto predominio, fra i ranghi dell'esercito, di due famiglie: i Caracciolo di Capuana e i Carafa di Nido [Storti 2007, 85-86; Storti 2015a, 81].

Ad ogni modo, alla domanda di armigeri da parte della Corona, che dal 1464 tese al monopolio delle armi e ridusse l'elemento mercenario con la creazione di un "esercito demaniale", Napoli, nel suo complesso, rispose esprimendo circa il 30% delle forze di cavalleria pesante del Regno. Essa fu dunque, anche in questo senso, «capitale militare», oltre che politica. Il potenziamento ulteriore della predisposizione bellica dei nobili napoletani, avvenuto sotto i sovrani aragonesi e in relazione alle loro rinnovate istituzioni militari, è altresì testimoniato dall'impianto concettuale espresso da Tristano Caracciolo nella sua celebre *Defensio nobilitatis neapolitanae*: ponendosi dal punto di vista del più illustre patriziato cittadino, l'autore identifica appunto nella milizia, e specificamente nel *servitium* fra i ranghi del regio esercito, il parametro costitutivo del nobile napoletano [Tufano 2013]. Va sottolineato, inoltre, il fatto che Ferrante d'Aragona scelse di essere rappresentato, su due delle principali porte della nuova cinta muraria orientale (Porta Nolana e del Carmine), nei tratti, fatta eccezione per la corona come unico segno distintivo, di un semplice cavaliere e uomo d'arme: con la spada sguainata, supremo difensore della soglia della città (e del Regno), egli esaltava dunque un ideale, e una funzione, condivisi con coloro a cui per primi era affidata, come si è detto, la custodia di quella parte della capitale [Storti 2018, 1476]. L'ambito dove le rappresentazioni della Corona in armi, così come i suoi interessi politico-militari, si fondevano nel modo più vivido ed evocativo con i costumi del patriziato napoletano, era però, di certo, quello delle manifestazioni ludiche cavalleresche, ossia delle giostre e dei tornei organizzati nella città. Quando il Magnanimo s'impadronì di Napoli, la

ALESSIO RUSSO

capitale vantava già una consolidata tradizione, e una notevole diffusione di tali competizioni. In epoca angioina la nobiltà era stata infatti attivissima nelle pratiche del giostrare e del duellare, tanto che ogni seggio, nella propria zona d'influenza, aveva aree deputate a questo scopo. Dal canto loro, i sovrani di casa d'Angiò e in specie i Durazzo, consci del valore politico dei giochi cavallereschi, li avevano regolarmente utilizzati «come importanti occasioni per uscire dal castello e imprimere [...] la propria autorità all'interno dei seggi o nei luoghi dove i nobili a essi ascritti facevano sfoggio del proprio valore. Ma non soltanto: offrendo la loro presenza, cui era legato anche il conferimento di onori e riconoscimenti sul campo ai giostratori più abili, i re stimolavano la competizione fra i seggi, al fine di poter contare militarmente su elevati numeri di giovani cavalieri avvezzi all'uso delle armi» [Russo 2017, 70].

Angelo di Costanzo riporta ad esempio che Ladislao d'Angiò «veniva ad otto e a dieci dì ad alloggiare» presso il Palazzo Bonifacio a Portanova, per «vedere la gioventù che si esercitava in quella strada in continue giostre» [di Costanzo 1839, 281-282]. L'assidua frequentazione della *tela*, da parte del sovrano, spronava dunque il tessuto sociale storicamente meno legato alle attività marziali. Alfonso il Magnanimo, come sappiamo, andò oltre, ristrutturando e ampliando la strada della Sellaria, che fu dunque trasformata in una nuova, grande area destinata ad ospitare spettacolari manifestazioni cavalleresche, e sita all'interno delle mura. Roxane Chilà ha giustamente sottolineato come «la ricollocazione volontaria delle giostre in pieno cuore della città» risulti «piuttosto eloquente in merito alla volontà del re di rendere questi eventi spettacoli urbani a pieno titolo» [Chilà 2014, 440]; e, andrebbe aggiunto, di eccitare ancor più, in tal modo, con il patrocinio della Corona, i costumi marziali della sua nuova capitale. Anche dopo la disfatta degli aragonesi, con l'ingresso in città del re di Francia, i *gentilhomini* napoletani non rinunciarono a rimarcare il proprio valore militare, innanzi al nuovo sovrano e ai conquistatori, attraverso le competizioni cavalleresche, accettando la sfida dei nobili francesi in un grande torneo all'Incoronata, e organizzando a loro volta, insieme ad altri signori del Regno, una giostra nella via prospiciente a San Giovanni a Carbonara, luogo tradizionalmente destinato alle tenzoni equestri della nobiltà più bellicosa della capitale [Russo 2019].

Finora si è parlato di forze di cavalleria, ma cosa dire del ruolo dei fanti e dei marinai napoletani nell'esercito e nelle forze marittime? Riguardo alle flotte, la ricerca è ancora in sostanza ferma allo studio di Irma Schiappoli sulla marina aragonese (1940), dove tuttavia il tema non è particolarmente approfondito. Le fanterie regnicole sono invece state recentemente oggetto dell'analisi di Francesco Storti, che ha rilevato come Napoli, nei momenti di maggiore bisogno della monarchia, si dimostrasse un fondamentale serbatoio di volontari. Tra il 1459 e il 1460, l'oratore sforzesco Antonio da Trezzo scriveva infatti: «da Napoli a Capua non se vede altro che andare fanti» senza *soldo* (i quali raggiusero addirittura le 3000 unità). Erano combattenti, inoltre, professionalmente qualificati e ben armati. Si pensi che dalla capitale, nel novembre del 1460, uscirono ben 400 fanti e altrettanti balestrieri, tutti equipaggiati con corazzine [Storti 2015b, 9]. La pratica del tiro con la balestra, d'altronde, fu efficacemente incentivata dai sovrani aragonesi, sin dal tempo del Magnanimo, il quale concesse appunto ai napoletani di «esprimersi, anche in tempo di pace, nella gara annuale al tiro a segno [...] tenuta a Napoli [...] per commemorare la presa della città» [Storti 2016, 63; Senatore 2010]. Anche Diomede Carafa, più tardi, consigliava nei suoi *Memoriali* di favorire l'armamento e l'esercizio militare dei sudditi, «dico almeno de le balestre et altre cose a loro facile da tenere», dal momento che «non have comparacione ad havere li soy armati ali bisogno et anco acte ad defendere». La Corona, dunque, come sostiene Storti,

confidava, e non solo a Napoli, su di una “cittadinanza attiva” in guerra [Storti 2016, 63-64]. Questa fu certo determinante per re Ferrandino, nel 1495, in quanto, durante la sua riconquista della città, fu favorito dal notevole supporto armato dei napoletani, così come della popolazione dei casali, terre e castelli siti attorno alla capitale. Paolo Giovio fornisce ad esempio dettagli molto interessanti sulla violenta quanto ben organizzata guerriglia di strada attuata dalla popolazione, che, annidata nelle abitazioni, e favorita dalle strette vie urbane, costrinse con *furore* i soldati francesi alla ritirata [Giovio 1555, 121-122]; ma numerosi altri episodi testimonianti, in varie forme, la “cittadinanza attiva” della capitale, emergono dalla lettura delle cronache, delle storie o delle fonti diplomatiche del tempo.

## Conclusioni

Al netto di una ricostruzione che necessita ancora di molti approfondimenti, il quadro che si può delineare con certezza è quello di una Napoli tardomedievale configurata come un poderoso dispositivo di guerra, con numerose strutture militari e risorse sociali, il cui funzionamento in chiave di difesa fu però condizionato, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, oltre che da fattori di natura specificamente politica, dal depotenziamento del presidio regio nell'area orientale e dall'inadeguatezza complessiva della cinta muraria, su cui (con l'eccezione della cortina ad est) s'interveniva troppo tardi e troppo lentamente perché l'*universitas* potesse affrontare la minaccia di un assedio con «lo animo queto». D'altro canto, pur consegnatasi senza combattere, questa dimostrò, come si è visto, di possedere comunque gli anticorpi sufficienti per incidere dall'interno sugli esiti del conflitto franco-aragonese.

## Bibliografia

- Castelcapuano: da reggia a tribunale. Architettura e arte nei luoghi della giustizia* (2011), a cura di F. Mangone, Napoli, Massa.
- Dispacci sforzeschi da Napoli*, vol. I (1997), a cura di F. Senatore, Salerno, Carlone.
- I registri Privilegiorum di Alfonso II Magnanimo della serie Neapolis dell'Archivio della Corona d'Aragona* (2018), a cura di S. Palmieri, C.L. Rodríguez, Napoli, Accademia Pontaniana.
- Il Terremoto del 1456* (1989), a cura di B. Figliuolo, vol. II, Altavilla Silentina, Studi storici meridionali.
- Le Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimosesto* (1863), a cura di E. Albéri, vol. XV (appendice), Firenze, Società editrice fiorentina.
- Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento* (1956), a cura di R. Filangieri, Napoli, L'arte tipografica.
- ANSANI, F. (2019). *L'immagine della forza. Il “libro degli armamenti” di Ferrante d'Aragona*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 137, pp. 147-182.
- CAPASSO, B. (1899). *Catalogo ragionato dei libri registri e scritture esistenti nella sezione antica o prima serie dell'Archivio Municipale di Napoli*, vol. II, Napoli, Francesco Giannini e Figli.
- CHILÀ, R. (2014). *Une cour à l'épreuve de la conquête: la société curiale et Naples, capitale d'Alphonse le Magnanime (1416-1458)*, Tesi di dottorato, Université Paul Valéry-Montpellier III e Università di Napoli Federico II.
- COLLETTA, T. (2006). *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto e il mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma, Kappa.
- DE DIVITIIS, B. (2013). *Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples: the transformation of two medieval castles into «all'antica residences» for the Aragonese royals*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 76, pp. 441-474.
- DE FILIPPIS, F. (1956). *Castelcapuano*, Napoli, L'arte tipografica.
- DE LA VILLE SUR YLLON, L. (1893). *Il Castello del Carmine*, in «Napoli Nobilissima», 2, pp. 186-189.
- DE LA VILLE SUR YLLON, L. (1903). *Le mura e le porte di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», 12, pp. 49-56.
- DELLA ROCCA, A. (1978). *Le mura di Napoli, porta Capuana e la loro vicenda storica*, Napoli, Istituto italiano dei castelli, Sezione Campania.
- DI BATTISTA, R. (1998). *Il cantiere di Castelnuovo a Napoli fra il 1443 ed il 1473*, Tesi di Dottorato, Università IUAV di Venezia.
- DI COSTANZO, A. (1839). *Historia del Regno di Napoli*, Napoli, Borel e Bompard.

ALESSIO RUSSO

- DI LERNIA, L., BARRELLA, V. (1993). *Castel Capuano: memoria storica di un monumento da fortilizio a tribunale*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- DI MEGLIO, R. (2012). *Nobiltà di seggio e istituzioni ecclesiastiche nella Napoli dei secoli XIV-XV*, in *Ordnungen des sozialen Raumes. Die Quartieri, Sestieri und Seggi in den fruehneuzeitlichen Staedten Italiens*, a cura di G. Heidemann, T. Michalsky, Berlino, Reimer.
- FILANGIERI, R. (1934a). *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni (1352-1465)*, Napoli, Miccoli.
- FILANGIERI, R. (1934b). *Castelnuovo reggia angioina e aragonese di Napoli*, Napoli, Editrice Politecnica.
- GALDIERI, R. (1953). *Mura, porte e torri di Napoli, dal VII secolo a. C. alla prima metà del 1700*, in «Bollettino dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio», 43-44, pp. 1-37.
- GARRUCCI, G. (1871). *Il Castel Capuano e le sue storiche vicende*, Napoli, Stamperia della Regia Università.
- GIOVIO, P. (1555). *La prima parte dell'Historie del suo tempo*, tradotte da L. Domenichi, Venezia, de Farri.
- GUBITOSI, C. (1967-1968). *Castel dell'Ovo nella storia: il rilievo, il restauro, la ristrutturazione*, in «Atti della Accademia Pontaniana», 17, pp. 83-95.
- GUBITOSI, C. (1973). *Analisi e lettura architettonica di Castel Sant'Elmo in Napoli*, in «Atti della Accademia Pontaniana», 22, pp. 39-70.
- HERSEY, G.L. (1969). *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven, Yale University Press.
- LONGOBARDI, L. (2007). *Una fortificación anomala: el Castillo del Carmen*, in «Castillos de España», 145, pp. 37-46.
- MAZZOLENI, J. (1970). *Lavori a Castel dell'Ovo nell'epoca aragonese*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 85-86, pp. 377-382.
- MINIERI RICCIO, C. (1881). *Alcuni fatti di Alfonso d'Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 di maggio 1458*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», VI, pp. 29-32.
- MORMONE, R. (1967). *I castelli di Napoli*, Napoli, Istituto italiano dei castelli, Sezione Campania.
- NOTAR GIACOMO (1845). *Cronica di Napoli*, a cura di P. Garzilli, Napoli, Stamperia Reale.
- NUNZIANTE, F. (1893). *Castel Capuano sede dei Tribunali*, in «Napoli Nobilissima», 2, pp. 113-118.
- PEPPER, S. (2005). *Castelli e cannoni nella campagna del 1494-95*, in *La discesa di Carlo VIII in Italia (1494-95). Premesse e conseguenze*, a cura di D. Abulafia, Napoli, Scienze e Lettere, pp. 239-260.
- RUSCIANO, C. (2002). *Napoli 1484-1501. La città e le mura aragonesi*, Roma, Bonsignori.
- RUSCIANO, C. (2008). *Il castello dimenticato: nascita, declino e scomparsa del Forte del Carmine, in Territorio, fortificazioni, città. Difese del Regno di Napoli e della sua capitale borbonica*, a cura di G. Amirante, M.R. Pessolano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 91-104.
- RUSSO, F. (1985). *La murazione aragonese di Napoli: il limite di un'era*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 103, pp. 87-120.
- RUSSO, A. (2017). *Giostre e tornei nella Napoli aragonese (1443-1494)*, in *L'esercizio della guerra, i duelli e i giochi cavallereschi. Le premesse della Disfida di Barletta e la tradizione militare dei Fieramosca*, a cura di F. Delle Donne, Barletta, Cafagna, pp. 67-108.
- RUSSO, A. (2019). *Identità e cultura cavalleresca prima della Disfida di Barletta: le giostre e i tornei napoletani del 1495*, in *La Disfida di Barletta e la fine del Regno. Coscienza del presente e percezione del mutamento tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento*, a cura di F. Delle Donne, V. Rivera Magos, Roma, Viella, pp. 93-110.
- SANTORO, L. (1982). *Castelli angioini e aragonesi nel Regno di Napoli*, Napoli, Rusconi Immagini.
- SANTORO, L. (1984). *Le mura di Napoli*, Roma, Istituto italiano dei castelli.
- SANUDO, M. (1873). *La spedizione di Carlo VIII in Italia*, a cura di R. Fulin, Venezia, Visentini.
- SCHIAPPOLI, I. (1940). *La marina degli aragonesi di Napoli*, Napoli, Miccoli.
- SENATORE, F. (2010). *La processione del 2 giugno nella Napoli aragonese e la cappella di S. Maria della Pace in Campovecchio*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», 16, pp. 343-361.
- SEPE, M. (1942). *La murazione aragonese di Napoli. Studio di restituzione*, Napoli, Artigianelli.
- SPINAZZOLA, V. (1919). *Di Napoli antica e della sua topografia in una tavola del XV secolo rappresentante il trionfo navale di Ferrante d'Aragona dopo la battaglia d'Ischia*, in «Bollettino d'arte», IV, pp. 125-143.
- STELLA, A. (1928). *Castelnuovo di Napoli alla luce dei documenti e della storia*, Napoli, Jovene.
- STORTI, F. (2007). *L'esercito napoletano nella seconda metà del Quattrocento*, Salerno, Laveglia.
- STORTI, F. (2010). «*Se non haveremo lo modo vincerla con lancie et spate, la vinceremo con zappe et pale*». *Note sulle tecniche ossidionali del secolo XV*, in Atti del Convegno su "L'assedio di Diano del 1497" (Teggiano, 8-9 settembre 2007), a cura di C. Carlone, Battipaglia, Laveglia & Carlone, pp. 235-276.
- STORTI, F. (2015a). *I lancieri del re. Esercito e comunità cittadine nel Mezzogiorno aragonese*, Battipaglia, Laveglia & Carlone.

- STORTI, F. (2015b). *Fanteria e cavalleria leggera nel Regno di Napoli (XV secolo)*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 133, pp. 1-47.
- STORTI, F. (2016). *Fideles, partiales, compagni nocturni. Difesa, lotta politica e ordine pubblico nelle città regnicole del Basso Medioevo*, in *Città, spazi pubblici e servizi sociali nel Mezzogiorno medievale*, a cura di G. Vitolo, Battipaglia, Laveglia & Carlone, pp. 61-94.
- STORTI, F. (2018). *Ideali cavallereschi e disciplinamento sociale nella Napoli aragonese*, in *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo*, III, a cura di B. Figliuolo, R. Di Meglio, A. Ambrosio, Battipaglia, Laveglia & Carlone, pp. 1485-1502.
- STORTI, F. (2020). *Medici, artigiani, cavalli. Assistenza e servizi per i soldati demaniali regnicoli nel XV secolo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 138, pp. 7-17.
- TUFANO, L. (2013). *Tristano Caracciolo e il suo "discorso" sulla nobiltà. Il regis servitium nel Quattrocento napoletano*, in «Reti Medievali», 14, 1, pp. 1-51.
- VITALE, G. (2006). *Ritualità monarchica, cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno, Laveglia.
- VOLPICELLA, L. (1908). *Federico d'Aragona e la fine del Regno di Napoli nel MCI*, Napoli, Ricciardi.

**Fonti archivistiche**

Milano, Archivio di Stato, *Archivio Sforzesco, Potenze Estere, Napoli*, B. 195, f. 122.





## *La rappresentazione della città nelle scene di guerra in Palazzo Vecchio a Firenze* *The representation of the city in the battle scenes in Palazzo Vecchio in Florence*

**DANIELA STROFFOLINO**

Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto di Scienze dell'Alimentazione

### **Abstract**

*L'intervento vuole soffermarsi sull'analisi delle tipologie iconografiche utilizzate nella rappresentazione della città nelle scene di guerra affrescate fra il XVI e il XVII secolo. La città e il paesaggio che la circonda è insieme protagonista e sfondo in scene di battaglie e assedi. Spesso vengono rappresentati solo tratti di mura o bastioni intorno ai quali impazza la battaglia, altre volte vedute prospettiche da punti di vista più alti che riprendono l'intero tessuto urbano.*

*The intervention intends to dwell on the analysis of the iconographic typologies used in the representation of the city in the frescoed battle scenes between the 16th and 17th centuries. The city and the landscape that surrounds it are both protagonist and background in scenes of battles and sieges. Often are represented only sections of walls or ramparts around which the battle rages, other times perspective views from higher points of view that take up the entire urban fabric.*

### **Keywords**

Rappresentazione urbana, scene di battaglia, Palazzo Vecchio a Firenze.

Urban representation, battle scenes, Palazzo Vecchio in Florence.

### **Introduzione**

Volendo ragionare sulla rappresentazione delle città nelle tante scene di guerra affrescate nei palazzi del potere fra il XVI e il XVII secolo si è voluto partire dagli esempi rinvenibili nelle stanze di Palazzo Vecchio a Firenze affrescate dal Vasari e dai suoi aiuti – in particolare Giovanni Stradano, Battista Naldini e Iacopo Zucchi – a partire dal 1555. L'eminenza del caso non preclude l'opportunità di un'ulteriore analisi, tesa a comprendere i tipi e le modalità di rappresentazione delle città all'interno di immagini che raccontano battaglie, assedi, assalti di cui le stesse sono coprotagoniste.

In questa storia per immagini della famiglia Medici, l'elemento geografico, territoriale e urbano, secondo il preciso volere di Cosimo I ha un posto rilevante: lì dove inizialmente era stata prevista la sola allegoria, il Duca aveva infatti preteso di inserire la veduta realistica della città, creando un vero e proprio atlante dei territori toscani assoggettati, delle fortezze, piazzeforti, porti, migliorati nei loro impianti difensivi per proteggere il Granducato e per esaltarne e sottolinearne la potenza [De Seta 2011, 103].

### **1. Tipi di rappresentazione urbana negli affreschi di Palazzo Vecchio a Firenze**

Quando, nel 1556, Vasari inizia la sua impresa, il tema dell'iconografia urbana era agli esordi [Kliemann 1993, 69-77]. Sicuramente erano già stati prodotti i grandi prototipi della fine del XV e l'inizio del XVI secolo: la *Tavola Strozzi* (1472) di Napoli, la *Veduta della Catena* (1472 ca.) di Firenze, la veduta di Roma (1478-90), tutte attribuite a Francesco Rosselli, l'eccezionale

DANIELA STROFFOLINO

quanto rivoluzionaria xilografia *Venetie MD* opera di Jacopo de' Barbari (1500), la pianta di Imola di Leonardo da Vinci (1502), ma sussisteva una certa confusione sulla terminologia da usare per individuare le differenti tipologie [Stroffolino 1999]. Nei *Ragionamenti* Vasari usa la dicitura «ritratto al naturale», che sta ad indicare un'immagine di tipo prospettico o *skyline*, in ogni modo un'immagine ottenuta da punti di vista fisicamente individuabili, da cui ritrarre la città «a occhiate». Il punto di vista si alza solo per rappresentare nuove fortezze o città in cui Cosimo aveva migliorato e modificato l'impianto difensivo e che si trovano tutte rappresentate nella sala a lui dedicata: è il caso di Piombino e Livorno. Questo secondo ritratto rappresenta la città dal mare mostrando la conformazione assunta in seguito ai lavori di intervento sulle fortificazioni voluti da Cosimo e realizzati dai suoi ingegneri in conseguenza della decisione di fare di Livorno il nuovo porto commerciale e militare del Granducato. In primo piano la fortezza realizzata da Antonio e Giuliano da Sangallo con la sua pianta irregolare a losanga, i tre bastioni asimmetrici e il mastio duecentesco, la darsena alle cui spalle, su un ampio piazzale si apre la Porta a Mare che consente l'ingresso alla città. Il tessuto urbano composto da una edilizia minuta senza alcuna emergenza è tagliato longitudinalmente dalla "strada maestra" che termina sulla Porta a Terra, ai cui lati si intravedono i due nuovi bastioni. Più leggibile il terzo che fa da contrappunto alla fortezza sul versante occidentale delle mura. Vasari usa un campo largo – che sarà mantenuto anche nelle vedute successive della città – in modo da inglobare nell'affresco anche la torre del Marzocco, il Fanale, le torri dell'antico porto pisano, fino alla città di Pisa [Matteoni 1985, 5]. Unica vista a "volo d'uccello" è quella di Portoferraio, motivata dalla volontà di rappresentare una città nuova, rifondata con il nome di Cosmopoli della quale viene in realtà mostrato il progetto del sistema difensivo senza dare alcun risalto all'impianto urbano se non attraverso la rappresentazione di una rete viaria impostata su assi ortogonali.

## 2. La veduta dell'assedio di Firenze

Per la sola veduta dell'assedio di Firenze (1529-1530) Vasari sente il bisogno di precisare il diverso e complesso metodo utilizzato, reso necessario soprattutto per poter raffigurare il posizionamento delle truppe su un territorio vasto e orograficamente articolato. «Per far questa appunto, ritrarre Firenze in questa maniera, che per veder l'esercito come s'accampò allora in pian di Giullari, su'monti, ed intorno a'monti, ed a Giramonte, mi posi a disegnarela nel più alto luogo potetti, ed anco in sul tetto di una casa per scoprire, oltra i luoghi vicini, anco quelli e di S. Giorgio, e di S. Miniato, e di S. Gaggio, e di Monte Oliveto. Ma Vostra Eccellenza sappia, ancorchè io fussi sì alto, io non poteva vedere tutta Firenze perchè il Monte del Gallo e del Giramonte mi toglievano il veder la porta di S. Miniato e quella di S. Niccolò ed il ponte Rubaconte, e molti altri luoghi della città, tanto son sotto i monti. Dove per far che il mio disegno venisse più appunto, e comprendesse tutto quello che era in quel paese, tenni questo modo per aiutare con l'arte dove ancora mi mancava la natura; presi la bussola e la fermai sul tetto di quella casa, e traguardai con una linea per il dritto a tramontana, che di quivi aveva cominciato a disegnare, i monti e le case, e i luoghi più vicini, e la facevo battere di mano in mano nella sommità di que' luoghi per la maggior veduta; e mi aiutò assai che avendo levato la pianta d'intorno a Firenze un miglio, accompagnandola con la veduta delle case per quella linea di tramontana, ho ridotto quel che tiene venti miglia di paese in sei braccia di luogo misurato (...) fatto questo, mi fu poi facile di là della città ritrarre i luoghi lontani dei monti di Fiesole, dell'Uccellatoio, così la spiaggia di Settignano, col piano di S. Salvi, e finalmente tutto il pian di Prato, con la costiera dei monti fino a Pistoia» [Milanesi 1882, VIII, 174-175].

Dalla spiegazione dell'autore si ricava un metodo basato sulla misurazione indiretta effettuata con la bussola per ottenere la corretta posizione dei punti traguadati, così come rivela lo schizzo di mano del Vasari conservato presso la sua casa di Arezzo. Nonostante la dovizia di particolari con cui il pittore descrive l'esecuzione della sua veduta e la fiducia circa il risultato ottenuto, da una verifica effettuata sul dipinto per controllarne la correttezza prospettica, sono risultate – al contrario – delle forti deformazioni attuate dall'artista per rendere l'immagine più godibile ed equilibrata nell'insieme [Iaccharino 2000, 278]. Nel realizzarla Vasari sicuramente tenne presente la richiesta espressa dal Duca, in una lettera scritta il 7 gennaio 1556 dal segretario Bartolomeo Concini, di realizzare una pianta in prospettiva di Firenze, alla quale risponde prontamente: «Nessuna pianta si lieva in prospettiva se già sopra la pianta non si lieva lo edificio di tutto quel che contiene la pianta; imperò fatevi dichiarare se s'ha a levar la pianta di Fiorenza o se a ritrar Fiorenza come ella sta, e se bisogna far il cerchio delle mura di fuori, o se s'ha a far dentro le strade con gli edifici; che in ogni cosa va tempo a misurarla e farla che stia bene» [Milanesi 1882, VIII, 320].

La richiesta di una "pianta in prospettiva" fa sicuramente riferimento ad un'immagine in cui fossero visibili tutte le strade e gli edifici dall'alto, una veduta "a volo d'uccello" come quella di Venezia, che per Firenze sarà realizzata solo nel 1584 da Stefano Bonsignori con la *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*. Vasari conosceva bene l'impegno che avrebbe richiesto la costruzione di un'immagine del genere, per la quale sarebbe stato indispensabile provvedere a rilevare interamente la città sia in pianta che in alzato.

### 3. Le vedute delle battaglie di Pisa, Siena, Milano

La veduta dell'assedio nella sua impostazione generale appare molto diversa da tutte le altre immagini di battaglie affrescate nel palazzo. In questa sede faremo riferimento solo ad alcune città di maggior rilievo, rappresentate nella loro totalità (Siena, Pisa, Milano), anche se da punti di vista che ne escludono una visione integrale. L'organizzazione generale della scena è identica per tutte e prevede la rappresentazione dell'assalto in primissimo piano descritto con un turbinio di gesti ed emozioni animati dal furore della battaglia, subito dopo il luogo dell'assalto apre lo sguardo sulla città. Come si è detto, il tessuto urbano non si dispiega e non può essere indagato nelle sue parti, lascia intravedere solo torri e campanili spesso non facilmente individuabili.

Vasari deve affrontare anche un'altra difficoltà: così come Firenze è rappresentata in un momento storico precedente a quello dell'esecuzione dell'affresco, mostrando una situazione difensiva che, per quanto tempestivamente adeguata da Michelangelo alle nuove tecniche belliche, rimaneva di fatto medievale, altre città vengono mostrate nell'assetto che presentavano nel momento dell'episodio bellico rappresentato e pertanto diventava necessaria una ricostruzione storica del tessuto urbano, difensivo e architettonico.

A tal proposito di grande interesse risulta essere una lettera scritta da Vasari il 28 aprile del 1567 a Giovanni Caccini in cui lo avvisa dell'arrivo imminente a Pisa di Battista Naldini, suo stretto collaboratore, per rilevare e disegnare il sito fuori dalla porta di Stampace con il tratto di mura da Porta San Marco fino alla porta della cittadella vecchia, e riportare in pianta la precisa ubicazione che avevano gli accampamenti fiorentini durante la battaglia e poi l'assedio del 1499, e le trincee pisane facendo affidamento sui ricordi di possibili testimoni. Era necessario risalire anche all'aspetto originario della torre di Stampace, distrutta dalla furia della guerra, sempre attraverso testimonianze e vecchie rappresentazioni. Inoltre Vasari scrive «Poi si faccia, che Batista pigli un'altra vista sopra il Torione di Stanpacie e ritragga di

DANIELA STROFFOLINO

dentro tutta Pisa, quella parte che si vede» [Nutti 2006, 351]. La lettera innanzitutto chiarisce un dato fondamentale per chi studia l'iconografia urbana e cioè che la definizione "ritratto dal vero" non viene usata solo come un modo di dire per attestare la veridicità del disegno, ma fa riferimento ad un reale sopralluogo ad opera di un tecnico; inoltre chiarisce la grande attenzione riposta alla ricostruzione storica dell'evento. Gli esiti di questo viaggio sono visibili innanzitutto nel disegno preparatorio, conservato presso l'Istituto Centrale della Grafica di Roma, che dimostra l'uso dello sportello per controllare l'immagine prospettica, ma chiarisce anche la volontà di dare grande visibilità e precisione al versante meridionale e occidentale del sistema difensivo dove si era concentrata la battaglia, e trattare invece la totalità del tessuto urbano con tratti veloci e non definiti in modo da rendere difficile il riconoscimento degli edifici. La trasposizione di questi dati nel grande affresco del lato sinistro del Salone dei Cinquecento dimostra l'operazione di rilevamento del tratto di mura dalla torre di S. Marco alla Porta a Mare, e il disegno dal vivo effettuato dal Naldini portandosi sul bastione Stampace. Guardiamo la città da questa posizione: essa si dispiega ad arco a nord e a sud del letto dell'Arno, per tutta la sua lunghezza rappresentata con una vista prospettica bassa che non lascia intravedere alcuna strada se non le piazze che si aprono lungo la sponda settentrionale. Procedendo da sinistra verso destra nella sezione settentrionale riconosciamo il Ponte a Mare o della Degazia correttamente rappresentato con quattro archi [Berretta 2012, 73], l'arsenale, il blocco della Cittadella con la torre Guelfa, il gruppo monumentale del Duomo, la torre e il battistero ben riconoscibile per il bianco dei marmi che lo differenzia dal resto, pur se in parte nascosto dalle armi in primo piano, il campanile della chiesa di S. Matteo a ridosso di quello che diventerà a partire dal 1583 su progetto di Bernardo Buontalenti il nuovo palazzo ducale. Ben visibile oltre la Porta a Lucca il campanile di Santa Caterina e, solo molto più in là, quello di S. Francesco in linea con il ponte di mezzo, ma in posizione troppo distante dal primo blocco di edifici, non giustificabile a livello prospettico se non per motivi puramente rappresentativi. A queste leggi risponde anche tutta l'area urbana conosciuta con il nome di Chinzica, in cui si può solo supporre di vedere rappresentati il campanile del Carmine e quello di S. Martino, l'alta torre della chiesa dello Spirito Santo. Inoltre rimane senza riscontro o meglio con un riscontro sulla posizione ma non sul disegno di facciata, l'edificio dettagliatamente descritto lungo le mura meridionali, isolato e quindi ben visibile, che per posizione possiamo far coincidere con la chiesa e monastero di S. Antonio Abate, più volte distrutta e ricostruita e pertanto modificata nella facciata. Vasari la descrive con prospetto a salienti interrotti, così come riportato anche nelle incisioni seicentesche, a partire da quella disegnata da Achille Sori e stampata da Matteo Florimi. Come si è detto, Vasari richiese un dettagliato rilievo delle mura lungo il versante meridionale, con un'attenta ricostruzione della situazione al 1499, qui infatti è visibile la successione delle torri trecentesche lievemente aggettanti, con quella finale di San Marco, seguita da due torri più basse appartenenti al blocco della Fortezza Nuova costruita su progetto di Filippo Brunelleschi. Diversamente rappresentato il versante settentrionale delle mura nelle quali è riscontrabile una sola apertura riconducibile alla nuova Porta a Lucca e non a quella di Parlascio che alla fine del XV secolo doveva avere ancora l'alta torre costruita da Brunelleschi, ricordata alla fine del '500 dal cronista Giovan Battista Totti «tanto alta che superava tutte le altre, tanto dentro che fuori della città» oltre a descriverla con «tre procinti di mura e l'ultimo finiva con acuta sommità» [Bevilacqua 2008, 15; Bevilacqua, Salotti 2011, 109]. La struttura che diede subito segni di cedimento, fu abbassata nel XVI secolo forse in seguito ad un terremoto «probabilmente qualche anno prima del 1542, quando Nanni Ungaro iniziò la costruzione di un nuovo bastione, inglobando i resti del fortilizio al suo interno,



riducendolo a “cavaliere” sulla piazza superiore e aprendo contestualmente la porta a Lucca nella posizione attuale». [Bevilacqua 2008, 17]. L'affresco, inoltre, rappresenta la colonna della Dovizia davanti piazza Mercato [Tolaini 1992, 103] che fu realizzata da Pierino da Vinci nel 1550, e che chiaramente nel 1499 non esisteva.

Dall'altra parte del Salone campeggia il famoso affresco dell'assalto al forte di Porta Camollia di Siena, eccezionale anche per l'effetto di luce ottenuto attraverso il chiarore sprigionato dalle lanterne e dalle fiamme nel buio di una scena notturna. Fu infatti la notte del 25 gennaio 1554 che le truppe di Cosimo comandate da Gian Giacomo Medici attaccarono il forte che si erge subito dopo le figure dei protagonisti dell'attacco. La città è sullo sfondo, rappresentata da un punto di vista molto basso che preclude la possibilità di riconoscere alcun edificio, se non quelli che si affacciano sul versante occidentale: la mole di S. Domenico, alle spalle il Duomo che spicca per il bianco dei suoi marmi. La luce segna l'asse stradale principale dei Banchi di Sopra che, come un serpente, si insinua fra le case e taglia in due la parte meridionale della città, terminando nella Piazza del Campo, luogo riconoscibile per la svettante torre del Mangia che nel buio di erge al di sopra di tutte le altre, attorniata da una merlatura che indica la facciata laterale del Palazzo Pubblico. Entrando nel dettaglio del sistema difensivo, in primo piano appare il Forte degli Imperiali assaltato dalle truppe fiorentine e imperiali, più avanti a sinistra l'Antiporta con il tabernacolo della Vergine, la Porta Intermedia, infine la porta urbana di Camollia seguita da due alti torri. Per capire il complesso impianto di fortificazioni descritti in questo affresco è necessario conoscere le complesse vicende che si susseguirono intorno alla loro costruzione fra il 1552 e il 1555 [Bartolotti 1983].

L'area più controversa è quella intorno alla cittadella spagnola in quanto, a ridosso della città, appare rappresentata senza alcuna cortina muraria. Innanzitutto in maniera assolutamente realistica Vasari dipinge la collina di S. Prospero in modo da coprire in gran parte la retrostante valle del Rastrello e la Cavallerizza. Il confronto con la coeva incisione di Hieronymus Cock mette in evidenza l'assoluta originalità dell'affresco, per il quale si può supporre sia stato utilizzato il medesimo procedimento di “ritratto dal vero” documentato per Pisa. Secondo alcune fonti l'abbattimento delle mura in questo tratto avvenne contestualmente alla costruzione della fortezza su ordine di Diego de Mendoza reggente di Siena a servizio di Carlo V. La vicenda è puntualmente ricordata da Giovanni Antonio Pecci nelle sue *Memorie storico-critiche della città di Siena* (1760): «Ora essendo risolti, che nel Poggio di S. Prospero si fabbricasse il Castello, e avendo gl'ingegneri terminato di misurare tutta la città tanto di fuori, come intorno le mura, e fattene la Pianta, e Modello, Don Diego, per mezzo di Gio. Battista Pelori, Ingegnere, lo mandò all'Imperadore, e intanto, per dar principio alla fabbrica, precettò tutti i Maestri di Calcina e mattoni» [Pecci 1760, 3, 233]. Più avanti scrive «Don Diego, per maggiormente avvilire la città, e levarle ogni speranza, fece demolire tutte le mura, che da S. Domenico, formando un angolo, arrivano alla Madonna di Fonte Giusta, siccome, per servirsi de'materiali, fece per allora gittare a terra tre Torri nel Terzo di Camollia» [Pecci 1760, 3, 247-248]. Da questa testimonianza appare chiaro che le mura – così come riporta Vasari – fossero state effettivamente abbattute per quel tratto. L'area in questione è ben leggibile nella splendida veduta di Francesco Vanni incisa intorno al 1597, che chiarisce la situazione sia orografica che difensiva [Stroffolino 1999]. Chiaramente la cittadella rappresentata nell'incisione ha la forma quadrilatera assunta nel 1563, in seguito ai lavori di ricostruzione avvenuti per ordine di Cosimo I su progetto di Baldassarre Lanci, ma si possono notare tratti di mura sia della vecchia fortezza, sia delle mura trecentesche rimaste in piedi in seguito agli abbattimenti ordinati dal Mendoza.

DANIELA STROFFOLINO

Nel 1552 la rivolta vittoriosa dei senesi contro gli spagnoli portò come conseguenza la distruzione, di mano degli stessi cittadini, di pezzi della fortezza spagnola che diventa da questo momento, parte integrante del sistema di difesa della città, attraverso l'abbattimento della struttura verso la valle del Rastrello, mentre contemporaneamente si iniziò a lavorare per chiudere i tratti scoperti fra S. Domenico e la Cittadella e fra questa e porta Camollia [Plaza 2011, 1144]. L'area su cui si concentra il racconto del Vasari fu edificata dopo la rivolta del 1552, che portò ad un breve governo franco-senese. È ancora il Pecci a chiarire questo fondamentale vicenda: «Mons. Di Termes e il Cardinale avevano determinato fuori dalla Città a Camollia la nuova fortificazione, [...]. Disegnarono dunque spianare il Convento di S. Petronilla, e tutto quel Borgo, che si stendeva sino al Portone dipinto della Madonna, e farvi tre Forti, che scuovrissero fino al Palazzo de'Diavoli, acciò veruno vi si potesse accostare. Questi tre Forti la Città s'obbligò perfezionarli a proprie spese, e per esser così grandi, dispendiosi, ogni Terzo ne prese particolare porzione: Il Terzo di Città s'impegnò dalla parte del Prato, che viene verso la Cittadella, e guarda nel fondo della Valle di Pescaja, e tirava sino a mezzo il Poggio del Prato, il Terzo di S. Martino seguì di fare l'altro Forte dall'altra metà del Poggio sino alla Chiesa di S. Antonio (ora S. Bernardino) fuori del Portone, la qual Chiesa per molte braccia andava dentro del Forte, e il terzo Forte toccò a Camollia, che era all'uscite del Portone a mano dritta (dov'è adesso il Convento de' Cappuccini) che guarda tutta la Valle di Malizia. [...]. Il Forte lavorato dal Terzo di Città, che veniva a capo il Prato si doveva congiungere con un'ala della Cittadella. Quelli di S. Martino, e Camollia tenevano in mezzo la strada, dove il Cardinale, a proprie spese, vi fece fabbricare un Portone col Ponte Levatojo, e col nome di Porta Franca, e a spese del Re promesse circondarli tutti di muro colla medesima Architettura, colla quale nel Portone s'era dato principio» [Pecci 1760, IV, 58-59].

Resta comunque necessario precisare che i personaggi a cui fa riferimento il Pecci nel passo citato sono Paolo di Thermes generale in Italia del Re Cristianissimo, ovvero Enrico II, e il cardinale filofrancese Ippolito d'Este, che giunge a Siena il 10 novembre 1552 e subentra al Mendoza come governatore [Byatt 1993].

Il grande affresco della Presa del Forte di Porta Camollia rappresenta in notturno e nella concitazione della battaglia la medesima vista della città di Siena affrescata pochi anni prima nella sala Cosimo I nella parte inferiore della lunetta che contiene l'allegoria di Pisa. Il disegno planimetrico di riferimento per la realizzazione di queste immagini può senz'altro essere individuato nel rilievo delle mura cinquecentesche conservato nella sezione Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie degli Uffizi di Firenze, a mio parere da attribuirsi all'ingegnere militare Giovan Battista Pelori richiamato a Siena nel settembre del 1550 [Borghesi 1898, 519-524, 533-534] e perciò databile fra il 1552 e il 1553. In esso ben si distinguono a ridosso di Porta Camollia i tre forti fatti edificare prima della guerra del 1553 proprio ad opera di Pelori, così come scrive Pecci. Gli stessi sono ugualmente disegnati nel primo affresco di Palazzo Vecchio, mentre non sono ugualmente leggibili nelle vedute a stampa disegnate dopo il 1555 per ricordare il tragico assedio durato otto mesi. Subito dopo la guerra, il Cardinale di Burgos fece riparare la Cittadella spagnola che – come si è già detto – era stata demolita solo dalla parte che guardava la città e, per ottenere materiale da costruzione, fece abbattere tutto il borgo che andava dallo Sportello di S. Prospero alla chiesa di S. Stefano [Pecci, 272-273].

Per chiudere questo veloce *excursus* si è scelto l'affresco della "Presa di Milano" pannello centrale del soffitto della Sala di Leone X, realizzato entro il 1562. Anche di questo esiste un disegno preparatorio a penna e inchiostro quadrettato, conservato presso il Gabinetto dei

Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Entrambi raffigurano l'evento della liberazione della città di Milano dalle truppe francesi da parte dell'esercito imperiale guidato da Prospero Colonna il 19 novembre 1521 [Gambi, Gozzoli 1982, 55-74]. Nei *Ragionamenti* Francesco de' Medici dice di riconoscere il Castello, la "tenaglia" e il Duomo. In primo piano Vasari rappresenta l'assalto a porta Romana, mentre a sinistra si nota la Porta Ticinese, dalla quale entrano il Cardinale Giulio de' Medici e Prospero Colonna. In realtà già il primo piano fa sorgere qualche perplessità sulla corretta ricostruzione dei luoghi dell'evento, in quanto viene rappresentato un baluardo chiaramente assimilabile a quelli delle mura spagnole la cui realizzazione ha inizio solo nel 1549. Diversamente Porta Ticinese è rappresentata nel suo aspetto di torre medievale. A ridosso della porta si riconosce S. Lorenzo con l'alto tiburio, le torri e le cappelle radiali, poco distante un accurato disegno della Torre Imperiale (secondo la legenda della veduta *Meyland* (1730) di Friedrih Bernard Werner) sormontata dall'aquila imperiale, torre che si distingue anche nelle iconografie a stampa cinquecentesche e quelle settecentesche che ripropongono il disegno della città nel Cinquecento senza però essere mai segnalata nelle legende (solo alcune riportano Palazzo de' Stampi). In fondo, in linea con il castello, l'imponente tiburio della chiesa di S. Maria delle Grazie del Bramante. Il castello, ma soprattutto le mura con la "tenaglia" da un lato e la "carena" dall'altro, denunciano un'incoerenza temporale che Vasari non ha voluto evitare. Se il castello con le due torri e il rivellino centrale progettato da Leonardo per Ludovico il Moro e realizzato sotto il dominio francese di Luigi XII, trova riscontro negli aggiusti realizzati dai francesi negli anni precedenti la battaglia rappresentata, la tenaglia sul versante est così puntualmente rappresentata, tanto da essere l'unica immagine in alzato della stessa, è opera più tarda rispetto al 1521. La "tenaglia" verso porta Comasina e la "carena" verso porta Vercellina furono infatti realizzate fra il 1552 e il 1554 ad opera di Gian Maria Olgiati, ingegnere impegnato anche nella costruzione delle nuove mura, per ordine di Ferrante Gonzaga [Viganò 1997, 45-46; Pertot, Viganò 2006, 257-262]. La tenaglia è seguita da una Porta che Vasari indica come "Porta di Como" cioè porta Comasina, dalla quale escono le truppe francesi e svizzere colte di sorpresa dall'improvviso attacco, porta che conduce al borgo degli Ortolani con la chiesa della SS. Trinità.

## Conclusioni

Se lettere e note di pagamento [Nutti 2006, 347] testimoniano con assoluta certezza l'attenzione e la volontà del Vasari di realizzare vedute reali delle città affrescate, d'altra parte ad una analisi più attenta, è inevitabile riscontrare errori, incoerenze rappresentative e incongruenze architettoniche ed urbanistiche. Gli anni a cui Vasari fa riferimento attraverso gli eventi bellici rappresentati, sono cruciali per la storia urbana, a cavallo fra impianti medievali e sostanziali trasformazioni rinascimentali. L'evoluzione delle tecniche belliche aveva già da tempo messo in moto un rivoluzionario rinnovamento dei sistemi difensivi. Le città analizzate in queste pagine sono un esempio concreto di queste trasformazioni e gli episodi bellici – attacchi e assedi – di cui furono protagoniste fra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo, determinarono la inevitabile necessità di realizzare moderne cortine murarie bastionate e fortezze, progettate secondo evoluti sistemi difensivi già da tempo codificati nella trattatistica militare.

## Bibliografia

- BARTOLOTTI, L. (1983). *Siena. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza.  
 BERRETTA, M. (2012). *L'area dei Lungarni di Pisa nel tardo Medioevo (XIV-XV secolo) Un tentativo di ricostruzione in 3D*, tesi di dottorato, Università di Bologna.

DANIELA STROFFOLINO

- BEVILACQUA, M.G. (2008). *Brunelleschi e la torre del Parlascio. Il rilievo delle strutture superstiti*, in «La Torre», 07/4, pp. 15-19.
- BEVILACQUA, M.G., SALOTTI, C. (2011), *Le mura di Pisa. Fortificazioni, ammodernamenti e modificazioni dal XII al XIX secolo*, Pisa, Edizioni ETS.
- BORGHESI, S. (1898). *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese, raccolti da S. Borghesi, L. Banchi*, Siena, Torrini.
- BYATT, L. (1993). *Este, Ippolito d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
- PERTOT, G., VIGANÒ, M. (2006). "...nouo reuelino avante ala porta del Castello". *Una probabile opera di Leonardo*, in «Rassegna di studi e di notizie», Comune di Milano, vol XXX, pp. 241-302.
- GAMBI, L., GOZZOLI, M.C. (1982). *Milano. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- IACCARINO, M. (2000). *L'immagine della città di Firenze tra il XV e il XVII secolo, in L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di C. De seta, D. Stroffolino, Napoli, Electa.
- KLIEMANN, J. (1993). *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- MATTEONI, D. (1985). *Livorno. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- NUTI, L. (2006). *Le città di Palazzo vecchio a Firenze*, in «Città e Storia», vol. 1, pp. 345-358.
- PECCI, G.A. (1755-1760). *Memorie storico-critiche della città di Siena*, vol. IV, Siena, Pazzini Carli.
- PLAZA, C. (2011). *Arquitectura militas en Italia en el siglo XVI y la aportación española: el caso de Florencia y Siena*, in *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, a cura di S. Huerta, I. Gil, S. García, M. Taín, Madrid, Instituto Juan de Herrera, pp. 1132-1146.
- STROFFOLINO, D. (1999). *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice.
- TOLAINI, E. (1992). *Pisa. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- VASARI, G. (1882). *Ragionamenti e le Lettere edite e inedite*, in *Le Opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni.
- VIGANÒ, M. (1997). *Iconografia del Castello Sforzesco nell'epoca delle grandi fabbriche (1551-1656)*, in «Arte Lombarda», 2, pp. 44-54.

### Sitografia

- <https://artsandculture.google.com/> (dicembre 2023)
- <https://graficheincomune.comune.milano.it/> (dicembre 2023)
- <https://catalogo.beniculturali.it/> (dicembre 2023)
- <http://archiviovasari.beniculturali.it> (dicembre 2023)
- <http://www.archiviodistato.siena.it/> (dicembre 2023)
- <https://www.grafica.beniculturali.it/archivi-digitali> (dicembre 2023)
- <http://www.memofonte.it/> (dicembre 2023)
- <https://euploos.uffizi.it/> (dicembre 2023)
- <https://www.milanocastello.it/> (dicembre 2023)

## *Strutture di difesa, guerra, assedi nell'iconografia di Siena tra XV e XVI secolo* *Fortifications, war, sieges in the iconography of Siena between the 15th and 16th centuries*

**BRUNO MUSSARI**

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria

### **Abstract**

*La vasta produzione iconografica su Siena consente di ripercorrere le vicende delle sue strutture di difesa, una narrazione per immagini dei momenti salienti della storia della città. Alla Guerra di Siena (1552-1559), conclusasi con la sottomissione medicea nella contrapposizione tra Impero asburgico e Francia, si riferiscono le raffigurazioni alle quali si farà riferimento, condensate nelle pregevoli tavolette dipinte della Biccherna, copertine dei registri delle magistrature senesi.*

*The vast iconographic production on Siena allows us to retrace the development of its defence structures, a narration through images of the salient moments in the city's history. The War of Siena (1552-1559), which ended with the subjugation of the Medici in the conflict between the Habsburg Empire and France, is the subject of the depictions we will refer to, condensed in the valuable painted panels of the Biccherna, the covers of the registers of the Siennese magistracy.*

### **Keywords**

Siena, fortificazioni, Biccherna.

Siena, Fortifications, Biccherna.

### **Introduzione**

La città di Siena, per il ruolo ricoperto soprattutto tra Medioevo e Rinascimento, per il rispetto che le sue istituzioni e i suoi cittadini hanno avuto e coltivano per la propria città, ha conservato un consistente patrimonio documentale e iconografico attraverso cui percorrere le trame della sua storia [Ascheri 2000; Bradley, Ascheri 2020]. In questo ampio catalogo trovano spazio gli eventi che nelle turbolenze che coinvolsero l'Italia nel XVI secolo videro Siena direttamente coinvolta, riservando uno spazio significativo alla difesa e alle strutture che ne hanno garantito l'incolumità. La consistenza e la qualità di questa documentazione consente di visualizzare gli adeguamenti e le integrazioni dell'apparato difensivo, dai circuiti che hanno circoscritto l'ambito urbano, al panorama originariamente turrato che ha veicolato l'immagine di Siena, fino agli aggiornamenti cinquecenteschi imposti dai rivoluzionati sistemi di difesa e di attacco; immagini che danno conto anche delle strutture temporanee innalzate a tutela dell'indipendenza cittadina, già prima della Guerra di Siena (1552-1559) sulla quale si concentra l'attenzione [Cantagalli 1962; Pallassini 2008]. A partire dall'assedio delle truppe fiorentine e pontificie del 1526, minaccia che Siena non subiva dal XIII secolo, iniziò un trentennio cruciale per la città, e nonostante il ricorso a tecnici esperti, espressione di una consolidata tradizione nell'architettura militare a partire da Francesco di Giorgio e Baldassarre Peruzzi [Adams 1977; Adams 1982; Fiore, Tafuri 1994; Mussari 2023], si concluse con la caduta della Repubblica. Alle fasi di quella guerra appartengono le vedute prese in esame, le

BRUNO MUSSARI

pregevoli tavolette dipinte destinate a fare da coperta ai registri delle magistrature della Biccherna e della Gabella.

### **1. Iconografia di Siena e apparato difensivo della città**

Condensare in poche immagini la raccolta iconografica sulle strutture di difesa senese, che ancora oggi definiscono il confine fisico della città storica – la *Sena Vetus* degli antichi sigilli, denominazione della nota veduta di Francesco Vanni della fine del '500 – è impossibile. Già Jacques Le Goff aveva riconosciuto la dimensione sovrabbondante del fenomeno senese, sottolineandone l'eccezionalità, definendola una «ossessione per l'immagine urbana» [Le Goff 1985, 39]. L'interesse che nel tempo ha suscitato la città, per ragioni politiche, economiche, devozionali, militari, fino a quelle odepatiche [Brilli 1986], ha generato un repertorio iconografico inesauribile, in cui mura, porte, torri, la fortezza medicea, i superstiti fortini cinquecenteschi, hanno catturato la curiosità di osservatori, tecnici militari, artisti, viaggiatori, turisti [Barzanti, Cornice, Pellegrini 2006]. Una "ossessione" che si snoda dal Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti, visione ideale che allude alla città reale senza essere una veduta topografica, ma che esprime i valori che essa voleva rappresentare, fino alle immagini più essenziali in cui il paesaggio urbano si sintetizza in vedute perpetuatesi fino alla fine del XIX secolo, dominate dai poli svettanti del potere civile e religioso – Duomo e Palazzo Pubblico – avvolti dal circuito murario merlato, concretizzazione di un perdurante orgoglio civico e di un'utopica idea di immune indipendenza garantita da una benevola protezione celeste: un'ambiziosa "vanità" di memoria dantesca, da interpretarsi anche come manifestazione di una sentita passione civica.

Con la crisi militare che nel corso del Cinquecento sconvolse la penisola italiana, implicata nei contrasti tra le maggiori potenze europee [Mallet 2007; Pepper 2008], l'iconografia senese superò la dimensione simbolica e allegorica. Gli avvenimenti che portarono alla caduta di Siena nella metà del XVI secolo hanno offerto spazio all'iconografia della città assediata e in guerra, una cronaca figurata in cui cogliere, nei limiti della sintesi della rappresentazione, l'organizzazione degli assedi, la disposizione dei campi di battaglia, l'apprestamento della difesa, gli effetti sulle fortificazioni. All'iconografia della guerra e degli assedi si è affiancata quella consequenzialmente celebrativa con cui si immortalano vittorie, si sanciscono paci, si stipulano accordi, con rituali accompagnati da complessi apparati effimeri descritti in appositi opuscoli commemorativi [Mussari 2014], che le tavolette ripercorrono sintetizzando in alcuni fotogrammi gli eventi che travolsero Siena tra il 1526 e il 1560.

### **2. Le tavolette di Biccherna e la Guerra di Siena**

Sin dal XII secolo gli ufficiali della Repubblica di Siena corredevano i registri di amministrazione con una copertina di pergamena o con tavolette lignee ornate con decorazioni che distinguevano i registri. In particolare, ricorrevano a questa prassi uffici finanziari come la Biccherna e la Gabella, prassi che nel tempo tese a una personalizzazione contrassegnata dagli stemmi gentilizi degli ufficiali accompagnati dalle loro iniziali. Le tavolette rimasero connesse ai registri fino al XV secolo, quando per evitare che le pitture si deteriorassero vennero svincolate dai libri contabili diventando nel XVI secolo veri e propri quadri. Le raffigurazioni inizialmente essenziali si arricchirono nel tempo e dall'intento iniziale di rappresentare lo scopo al quale l'ufficio era preposto, si passò a condensare nelle immagini dipinte e nelle iscrizioni di corredo insegnamenti morali allegoricamente rappresentati, oltre a fissare fatti salienti della storia cittadina [Le *Biccherne senesi* 1964; Le *Biccherne* 1984; Le *Biccherne di Siena* 2002]. A questo patrimonio appartengono le tavolette che dal 1526 al



1560 documentano uno dei periodi più complessi ed eroici di Siena, nel quale si consumò la fine della Repubblica. La maggior parte delle tavolette prodotte in quel contesto sono testimoni della difficile posizione in cui si trovò Siena nella contesa tra Impero e Francia: a partire da *La Vittoria di Porta a Siena nel 1526*<sup>1</sup>, passando per l'allegorica tavoletta di Giorgio di Giovanni del 1542 – *Le riforme del Granvelle fanno veleggiare sicura la barca della Repubblica*, a ricordo delle riforme introdotte a Siena dal cardinale Niccolò Perrenot de Granvelle nel 1541<sup>2</sup>, dalle due del 1552 che rappresentano *La demolizione della fortezza spagnola*<sup>3</sup>, fino a *L'Assedio di Montalcino*<sup>4</sup>, *San Paolo conforta i Senesi nelle tribolazioni dell'assedio*<sup>5</sup>, e alla *Resa di Montalcino*<sup>6</sup>, che sanciva la fine effettiva della Repubblica, ufficializzata dalla pace di Cateau-Cambrésis celebrata nella tavoletta del 1559 con *L'abbraccio tra Filippo II di Spagna ed Enrico II di Francia*<sup>7</sup>. A conclusione del ciclo si pone il *Solenne ingresso di Cosimo I in Siena* nel 1560<sup>8</sup>, con la presa di “possesso” dello Stato senese che confluiva nel Ducato poi Granducato di Toscana dal 1569.

### 3. Le tavolette tra assedi, fortificazioni ed eventi commemorativi

*La vittoria di Camollia* del 1526, “prologo” di questa carrellata iconografica (fig. 1), documenta l'assedio sferrato dalle armate francesi il 25 luglio 1526, inviate contro la città da Clemente VII supportato dai veneziani e dal duca di Milano. La tavola, attribuita a Giovanni di Lorenzo Cini per la similitudine con l'altra del 1528, più ampia e dettagliata, conservata ab origine nella chiesa senese di San Martino, mostra sullo sfondo la città turrata – con la torre del Palazzo Pubblico e il Duomo in evidenza – avvolta dalla massa uniforme delle mura merlate, in primo piano risaltano le artiglierie nemiche che avevano sferrato l'attacco. Siena affrontava per la prima volta la forza dirompente delle armi da fuoco alla quale le mura non avrebbero potuto resistere a lungo, la città non era più inviolabile come un tempo. Le artiglierie potevano facilmente aprire un varco nella cinta medievale, nella città di Mariano di Jacopo detto il Taccola e Francesco di Giorgio Martini, tra i primi a sperimentare la forza distruttiva delle artiglierie e a teorizzare criteri di adeguamento delle architetture difensive.

Tuttavia, come il dipinto dimostra e confermano le iconografie che hanno ritratto il versante settentrionale, verso la rivale Firenze e da cui la via Francigena entrava a Siena, l'accesso era stato cadenzato per ragioni militari, logistiche e urbanistiche, con tre successive linee di difesa: dell'Antiporto in primo piano, con l'edicola dipinta da Simone Martini; del Torrazzo di mezzo, non più esistente, limite di un quartiere extra moenia difeso da cortine murarie, bersaglio delle artiglierie nemiche; dall'aggettante struttura di Porta Camollia, con i vessilli imperiali e della Vergine, *Advocata senensium*, dipinto dallo stesso autore della tavoletta, ultimo sbarramento da conquistare per entrare in città. Una forma embrionale di difesa avanzata, non in grado di opporsi alle armi da fuoco, ma utile per rallentare l'avvicinamento nemico [Pellegrini 2004]. Questa distribuzione della difesa contribuì a salvare Siena, favorendo la sortita che sorprese il nemico ai fianchi, sfavorito dalla movimentazione non facile dell'artiglieria e dalla difficoltà di centrare i bersagli per la disposizione orografica di Siena

<sup>1</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 49, Gabella, 1526.

<sup>2</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 54, Gabella, 1542.

<sup>3</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 57, Biccherna, 1552; *Biccherna*, 58, Gabella, 1552.

<sup>4</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 59, Biccherna, 1553.

<sup>5</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 60, Gabella, 1555.

<sup>6</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 62, Gabella, 1559.

<sup>7</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 63, Biccherna, 1559.

<sup>8</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 64, Biccherna, 1560 (?).

BRUNO MUSSARI



1: La vittoria di Camollia, 1526 [Siena, Archivio di Stato, Biccherne, 49. Da Le Biccherne 1984, 229].

distribuita su tre colli. Quell'artiglieria, come mostra la tavoletta, venne requisita e trasferita in città. Fu una vittoria, ma anche un monito per i governanti chiamati ad intervenire sulle mura

cittadine; non a caso si rivolsero a Baldassarre Peruzzi, che la sorte volle rientrasse a Siena nel 1527 all'indomani del Sacco di Roma, al quale si deve il potenziamento delle mura della prima metà del Cinquecento [Adams 1982; Pepper, Adams 1986; Festa 2012].

La controversa alleanza che la città aveva stretto con Carlo V indusse il suo rappresentante, Diego Hurtado de Mendoza, inviato a Siena in un momento di particolare tensione nei rapporti tra Spagna e Francia, a proporre la costruzione di una fortezza. Nonostante la ferma opposizione dei senesi il governatore fece redigere il progetto, approvato da Carlo V nell'ultimo scorcio del 1550. Vane furono le ambascerie senesi presso l'Imperatore, al quale fu confermata l'intenzione di restare alleati, ma non di diventare sudditi. La costruzione della fortezza mirava a controllare serratamente la città resa instabile dalle turbolente fazioni cittadine, non a proteggerla dalle insidie esterne. L'inizio della costruzione della cittadella sul poggio di San Prospero, fronte occidentale della città, spinse i senesi a mutare partito e a rivolgersi a Enrico II. Il 27 luglio del 1552 una generale sollevazione animò Siena, il presidio spagnolo fu allontanato grazie anche al supporto militare francese, e il 3 agosto fu decretata la resa. Consegnata la fortezza ai senesi si iniziò a demolirla, istituendo a tal proposito la commissione dei "Quattro sul guasto della cittadella" [Pepper, Adams 1986, 62-83; Pellegrini 2012a]. Il repentino cambio di equilibri saldava le mire politiche asburgiche con le aspirazioni medicee nei confronti della vicina rivale.

A questa fase della contrapposizione tra Siena e Impero si riferiscono due tavolette, della Biccherna e della Gabella, nelle quali protagonisti sono i senesi armati di pale e picconi che demoliscono la cittadella spagnola, operazione poi non portata a termine. Infatti, il fronte esterno della fortezza, oculatamente risparmiato, andò a costituire una nuova linea difensiva a protezione di quel versante cittadino. Nella prima tavola si intuisce il profilo della cittadella – documentata poi da una serie di disegni e piante della città – e si scorgono i contrafforti interni delle facce ormai demolite dei bastioni, in contrasto con le esili mura medievali cittadine, private del bastione dello Sportello di San Prospero di Peruzzi, forse demolito per ricavare materiali per la costruzione della fortezza [Pellegrini 1992, 68]. Un contrasto più evidente nella seconda tavola, dove la cittadella in demolizione con i puntoni in pietra nei salienti – come in quella medicea di Baldassarre Lanci – è restituita con maggiore dettaglio (fig. 2). In entrambi i dipinti la Vergine con il Bambino osserva la scena dall'alto, confermando la protezione ai senesi.

La scelta di opporsi all'Imperatore innescò la serie di eventi che nel volgere di pochi anni avrebbe condotto alla capitolazione della città, nonostante l'impegno, non solo economico, per attuare gli interventi programmati sul fronte settentrionale tra l'Antiporto e il Torrazzo, e per il potenziamento della difesa nei punti nevralgici della città e nelle piazzeforti del dominio. Intanto Pietro di Toledo tentava la conquista delle piazzeforti meridionali del contado senese, con l'intento di guadagnare terreno verso nord fino ad accerchiare la città, strategia concordata con Carlo V e l'oscillante genero Cosimo de' Medici. Monticchiello si arrese il 18 marzo del 1553 [Pellegrini 1992, 228-236], dopo oltre due settimane di assedio, rappresentato in *Della fortificatione della città* da Maggi e Castriotto [Maggi, Castriotto 1564, 102r-102v]; Montalcino, adeguata e potenziata, specie sul lato meridionale più vulnerabile, fu bersagliata dalle truppe imperiali dal 27 marzo del 1553 per oltre due mesi [Pepper, Adams 1995, 95-116; Pellegrini 2010].

A Giorgio di Giovanni, pittore architetto senese, è attribuita la veduta della Biccherna del 1553 *L'assedio di Montalcino*, e la progettazione di linee di difesa esterne e interne che la tavoletta nella sua essenzialità documenta (fig. 3). Un'eroica difesa predisposta per tempo e descritta con orgoglio nel *Diario* di Sozzini [Sozzini 1842, 109], ma che nonostante gli sforzi



BRUNO MUSSARI



2: La demolizione della fortezza spagnola, 1552 [Siena, Archivio di Stato, Biccherne, 58. Da *Le Biccherne senesi* 1964, 147].

profusi presentava criticità evidenziate da Giovan Battista Belluzzi nella relazione redatta per Cosimo I [Pepper, Adams 1986; Lamberini 2007, I, 90-124]. Le difese resistettero nonostante l'inferiorità numerica degli assediati, la vulnerabilità delle fortificazioni, i danni arrecati dalle artiglierie nemiche documentati in un disegno conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Giovan Battista Pelori<sup>9</sup> e nell'incisione che ritrae l'assedio pubblicata da Maggi e Castriotto [Maggi, Castriotto 1564, 104r-104v]. L'esito sarebbe stato certamente diverso senza i continui soccorsi inviati da Siena e se il timore di un possibile sbarco della flotta turca non avesse indotto gli assediati a lasciare il campo.

La situazione era destinata a precipitare, nonostante gli apprestamenti predisposti a Siena dal senese Giovan Battista Pelori, allievo di Peruzzi secondo Vasari, per potenziare le difese sul fronte settentrionale dal 1553, riprodotte in una pianta di Francesco Laparelli, ma già ritratte in una incisione di Heronymus Cock del 1555, ripresa da Antonio Lafréry nel 1570 [Barzanti, Cornice, Pellegrini 2006, 40-43; Pellegrini 2021, 181-199]: opere necessarie per tentare di contenere la bufera che si sarebbe abbattuta su Siena. Altri interventi furono eseguiti tra il 1553 e il 1554 sul fronte meridionale in attesa delle armate nemiche, stabilendo misure per la difesa del territorio, individuando sedici località che prioritariamente dovevano essere attenzionate. La fase finale della guerra si snodò tra la fine del 1554 e la primavera del

<sup>9</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 398/P.





3: L'assedio di Montalcino, 1553 [Siena, Archivio di Stato, Biccherne, 49. Da Le Biccherne 1984, 249].

1555 [Pellegrini 2012b]. Successive e convulse azioni coinvolsero alcune località intorno a Siena, alternativamente conquistate dalle truppe alleate o dai nemici in più tentativi di accerchiamento o di spostare il campo di battaglia su altri fronti.

Una contesa che vide schierati il marchese di Marignano Gian Giacomo de' Medici per fiorentini e spagnoli e il rivale ribelle Pietro Strozzi con il generale francese Blaise de Monluc per i senesi sin dal primo atto di un epilogo inaugurato con l'assedio fiorentino della notte del 26 gennaio 1554, rappresentato da Vasari nell'*Attacco notturno a Siena* nel Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio, ripreso nel 1584 nell'incisione del *Propugnaculum ad Camoliam Senarum portam* di Giovanni Stradano. La strategia messa in campo dal nemico si rivelò vincente. Nonostante le molteplici difficoltà a causa della stagione invernale, oltre che dalle fughe di notizie che inficiavano le mosse del nemico, dopo la sconfitta di Marciano all'inizio di agosto del 1554, la città fu costretta, infine, alla resa, essendo impossibilitata a



BRUNO MUSSARI

rifornirsi avendo perso progressivamente il controllo delle principali vie di comunicazione, quindi ridotta alla fame. La resa fu firmata il 17 aprile del 1555 e concordata con Cosimo I intenzionato ad arginare la presenza francese in Toscana. Un finale che giustifica la composizione della tavoletta del 1555 *San Paolo conforta i senesi nelle tribolazioni dell'assedio*, in cui la triste espressione del santo e il versetto "OMNES QUI VOLUNT IUSTE VIVERE PERSECUTIONEM PATIUNTUR" sintetizzavano il sentire dei senesi (fig. 4). Alle spalle dell'apostolo è la città vista da nord, in cui si riconoscono ancora i profili delle fortificazioni aggiornate erette a integrazione delle mura medievali.



4: *San Paolo conforta i Senesi nelle tribolazioni dell'assedio*, 1555 [Siena, Archivio di Stato, Biccherne, 60. Da *Le Biccherne* 1984, 251].



I francesi e un gruppo di senesi che preferirono l'esilio si ritirarono a Montalcino, dove alimentarono la vita istituzionale della Repubblica per altri quattro anni, mantenendo il controllo di una vasta zona del dominio, dalla Val di Chiana al comprensorio dell'Amiata fino alla Maremma e la costa tirrenica con la piazzaforte di Grosseto e il fondamentale approdo di Porto Ercole che garantiva il collegamento via mare con la Francia e l'accesso diretto in Toscana. Contro quella piazzaforte si indirizzarono le forze medicee sostenute da spagnoli e tedeschi nel maggio del 1555, che ebbero la meglio nel successivo mese di giugno [Tognarini 1986; Della Monaca 2010; Mussari 2015]. Seguirono altre puntuali operazioni militari sul territorio, ma la guerra poteva dirsi conclusa. Gli esiti del conflitto furono dettati dalla fine delle ostilità tra Francia e Impero con il trattato di Cateau-Cambrésis del 3 aprile 1559 tra Enrico II e Filippo II. Si inaugurava un nuovo equilibrio in Europa celebrato dalla Biccherna del 1559 focalizzata sull'abbraccio ideale tra Filippo II e Enrico II (fig. 5). La tavoletta sulla quale campeggia simbolicamente al centro della banda inferiore lo stemma mediceo, fu forse realizzata dopo il ritiro francese dalla Repubblica esiliata a Montalcino, giustificando la rappresentazione di Siena e Montalcino nelle due lunette laterali.



5: L'abbraccio tra Filippo II di Spagna ed Enrico II di Francia, 1559 [Siena, Archivio di Stato, Biccherna, 63. Da *Le Biccherne di Siena* 2002, 229].



BRUNO MUSSARI

Il Duca di Firenze concesse ai senesi ritirati a Montalcino di tornare in città; il sogno di ristabilire la Repubblica definitivamente svaniva con la consegna delle chiavi al rappresentante di Filippo II il 31 luglio 1559, immortalato nella tavoletta di Gabella di quell'anno. La poco significativa raffigurazione dell'evento occupa una parte limitata dello spazio, ma il senso è espresso dall'iscrizione intorno alla cornice che non ha bisogno di commenti: "LIBERA SENENSIS RESPUBLICA CESSIT IN URBEM, ILCINEI MONTIS, CLAVESQUE HINC DETULIT ULTRO IMPERIUMQUE DUCI COSMO, CUI SIDERA SUMMA INGENS PROMICTUNT MAIORAQUE REGNA". Il passaggio della già Repubblica di Siena a Cosimo de' Medici, ottenuta da Filippo II a compensazione del credito accumulato durante la lunga campagna militare, escludendo dello Stato dei Presidi, si era concretizzato.

### Conclusioni

La celebrazione dell'ingresso di Cosimo I a Siena il 28 ottobre 1560, conclude la serie iconografica di questa infausta parabola della storia di Siena (fig. 6). L'accoglienza al nuovo signore, commemorata da resoconti e "memorie", fu esaltata dalla costruzione di un fastoso



6: Solenne ingresso di Cosimo I in Siena, 1560 (?) [Siena, Archivio di Stato, Biccherna, 63. Da Le Biccherne 1984, 259].

apparato effimero con cinque archi trionfali distribuiti lungo un percorso urbano, di cui il primo, eretto vicino la torre di mezzo segnata dai colpi delle artiglierie imperiali, è mostrato nella Biccherna con il corteo che accompagna l'ingresso del Duca. Approssimata è la riproduzione della città con la torre del Palazzo Pubblico e il Duomo e dove si vede la fortezza spagnola, a breve sarebbe soppiantata da quella medicea di Baldassarre Lanci nel 1561. Espressione dell'orgoglio nazionalistico mai sopito è la balzana bianco/nera partita con il simbolo del popolo senese al centro della tavoletta, mentre le insegne medicee rimangono all'interno del dipinto in secondo piano.

Alla fine della storia sono perlopiù sopravvissute le mura medievali. Delle integrazioni cinquecentesche con sistemi di assistenza reciproca rimane poco, sebbene per la loro realizzazione Siena ipotizzò la sua sopravvivenza: la rivoluzione militare del XVI secolo non l'aveva salvata, ma «essentially determined the destruction of one of the last great medieval Italian communes» [Hook 1977, 387].

### Bibliografia

- ADAMS, N. (1977). *Baldassarre Peruzzi: Architect to the Republic of Siena (1527-1535)*, tesi di dottorato, New York, New York University.
- ADAMS, N. (1982). *Baldassarre Peruzzi as Architect to the Republic of Siena 1527-1535, Archival Notes*, in «Buletino Sanese di Storia Patria», LXXXVIII, pp. 256-267.
- ASCHERI, M. (2000). *Siena nella Storia*, Cinisello Balsamo, Pizzi.
- BARZANTI, R., CORNICE, A., PELLEGRINI, E. (2006). *Iconografia di Siena. Rappresentazioni della città dal XIII al XIX secolo*, Siena, Monte dei Paschi.
- BRADLEY, F., ASCHERI, M. (2020). *A History of Siena from its origins to the present day*, Londra-New York, Routledge Taylor & Francis Group.
- BRILLI, A. (1986). *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Roma-Siena, De Luca, Monte dei Paschi di Siena.
- CANTAGALLI, R. (1962). *La guerra di Siena (1552-1559): i termini della questione senese nella lotta tra Francia e Asburgo nel '500 e il suo risolversi nell'ambito del Principato mediceo*, Siena, Accademia senese degli Intronati.
- DELLA MONACA, G. (2010). *La presa di Porto Ercole*, Arcidosso, Effigi.
- FESTA, A. (2012). *Baldassarre Peruzzi e l'organizzazione della difesa di Siena nel 1527-1532*, in *Fortificare con arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, a cura di E. Pellegrini, Siena, Betti, pp. 128-153.
- IORE, F.P., TAFURI, M. (1994). *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, Electa.
- HOOK, J. (1987). *Fortifications and the end of the Siennese State*, in «History», vol. 62, n. 206, pp. 372-387.
- LAMBERINI, D. (2007). *Il Sanmarino. Giovan Battista Belluzzi architetto militare e trattatista del Cinquecento*, 2 vol., Firenze, Leo Olschki.
- Le Biccherne di Siena. Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna* (2002), a cura di A. Tomei, Siena, Fondazione Monte dei Paschi di Siena.
- Le Biccherne senesi. Le tavolette della Biccherna, della Gabella e di altre magistrature dell'antico stato senese conservate presso l'Archivio di Stato di Siena* (1964), a cura di U. Morandi, Siena, Monte dei Paschi di Siena.
- Le Biccherne: tavole dipinte nelle Magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)* (1984), a cura di L. Borgia, E. Carli, M.A. Ceppari Ridolfi, U. Morandi, P. Sinibaldi, C. Zarrilli, Firenze, Le Monnier.
- LE GOFF, J. (1985). *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secc. V-XV)*, in *Il paesaggio. Storia d'Italia*, a cura di C. De Seta, Annali 5, Torino, Einaudi, pp. 3-43.
- MAGGI, G., CASTRIOTTO, E. (1564). *Della fortificatione della città Libri III*, Venezia, Rutilio Borgominero.
- MALLET, M. (2007). *Siena e le guerre d'Italia*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di M. Ascheri, F. Nevola, Siena, Accademia senese degli Intronati, pp. 95-106.
- MUSSARI, B. (2014). *Architetture effimere e immagine urbana a Siena tra XV e XIX secolo: entrate trionfali, apparati cerimoniali e percorsi rituali*, in «Rivista dell'Accademia dei Rozzi», XXI, n. 41, pp. 51-80.
- MUSSARI, B. (2015). *Adeguare la difesa nei Presidi di Toscana: Porto Ercole (VIV-XVII secolo)*, in *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. secoli XVI-XVII. Il codice Romano Carratelli e la fortificazione nel Mediterraneo*, a cura di F. Martorano, Reggio Calabria, Edizioni centro Stampa dell'Università di Reggio Calabria, pp. 191-220.
- MUSSARI, B. (2023). «Sit obligatus artem docere omnes querentes et volentes discere»: *seguaci ed allievi di Baldassarre Peruzzi, architetto militare senese*, in *Defensive architecture of the Mediterranean, voll. XIII-XV*, atti

BRUNO MUSSARI

- del convegno internazionale FORTMED 2023 (Pisa, 23-25 marzo 2023), a cura di M. Giorgio Bevilacqua, D. Olivieri, Pisa, Pisa University press, vol. XIII, pp. 209-216.
- PALLASSINI, P. (2008). *Una fonte inedita per la "Guerra di Siena"*, in «Buletino sanese di storia patria», CXIV, pp. 97-213.
- PELLEGRINI, E. (1992). *Le fortezze della Repubblica di Siena*, Siena, Il Leccio.
- PELLEGRINI, E. (2004). *La porta Camollia nel Cinquecento*, in *Porta Camollia: da baluardo di difesa a simbolo di accoglienza*, a cura di C. Papi, E. Pellegrini, S. Moscadelli, Siena, Il Leccio, pp. 37-58.
- PELLEGRINI, E. (2012a). *La fortezza imperiale*, in *Fortificare con arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, a cura di E. Pellegrini, Siena, Betti, pp. 154-179.
- PELLEGRINI, E. (2012b). *Una città da guerra*, in *Fortificare con arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, a cura di E. Pellegrini, Siena, Betti, pp.181-199.
- PEPPER, S. (2008). *The Siege of Siena in its International Context*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di M. Ascheri, F. Nevola, Siena, Accademia senese degli Intronati, pp. 451-466.
- PEPPER, S., ADAMS, N. (1986). *Firearms and fortifications*, Chicago-Londra, University of Chicago Press.
- SOZZINI, A. (1842), *Diario delle cose avvenute in Siena dai 20 luglio 1550 ai 28 giugno 1555*, in «Archivio Storico Italiano», II, Firenze, Gio. Pietro Viessesux Editore.
- TOGNARINI, I. (1986). *La Toscana nelle carte di Simancas. I. Stato di Piombino, Presidios di Toscana, Elba (secc. XVI–XVIII)*, in «Ricerche Storiche», XXVI, 1, pp. 125-19.

#### **Fonti archivistiche**

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 398/P.  
Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 49, 54, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64.

## *Innocenzo X Pamphilj e la ristrutturazione di San Martino al Cimino (Viterbo) nel panorama politico e diplomatico della guerra di Castro (1641-1649)*

*Innocenzo X Pamphilj and the renovation of San Martino al Cimino (Viterbo) in the political and diplomatical panorama of the Castro war (1641-1649)*

**GIORDANO OCELLI**

Università IUAV di Venezia

### **Abstract**

*Le tensioni politiche tra lo Stato vaticano e il Ducato di Castro risultano determinanti per i processi di riorganizzazione territoriale del Lazio settentrionale. La donazione di Innocenzo X del feudo di San Martino all'interno della famiglia Pamphilj sembra volto a consolidarne il potere sull'area, traducendo l'insediamento in un borgo-fortezza totalmente incluso nelle mura. Il programma edilizio è attribuito e condiviso tra Marcantonio de Rossi e Francesco Borromini, a cui la storiografia riconosce un determinante contributo nel progetto urbano e nell'esito formale neogotico.*

*The political tensions between the Vatican State and the Duchy of Castro are decisive for the territorial reorganization processes of northern Lazio. Innocenzo X's donation of the feud of San Martino within the Pamphilj family seems aimed at strengthen their power over the area, translating the settlement into a fortress-village totally included in the walls. The building program is shared between Marcantonio de Rossi Francesco Borromini, to whom historiography recognizes a decisive contribution in the urban project and in the neo-gothic formal outcome.*

### **Keywords**

Ristrutturazione urbana, fortificazione, guerra di Castro.

Urban renovation, fortification, Castro war.

### **Introduzione**

La provincia pontificia del Patrimonio, che si estendeva da Roma verso nord fino al Granducato di Toscana, risulta interessata durante gli anni centrali del Seicento da considerevoli processi di trasformazione politica e amministrativa avviati in occasione della guerra tra lo Stato pontificio e il ducato di Castro (1641-1649), acquistato da Alessandro Farnese nel 1567.

La comprensione delle circostanze politiche del conflitto, che garantì a Urbano VIII e Innocenzo X un espediente per l'avvio di riforme infrastrutturali sul territorio, risulta necessaria e funzionale all'analisi delle trasformazioni urbane e edilizie sull'area. Le conseguenze territoriali del conflitto possono riconoscersi nel riassetto urbanistico e militare dei feudi minori che ancora costellano il territorio rurale [Passigli, Ruggeri 2014], e il fenomeno di rinnovamento che interessa questi piccoli borghi può essere, non a caso, collocato negli anni di pace che inframezzano le due fasi della guerra di Castro, a dimostrazione della solida correlazione tra i processi di trasformazione politica, amministrativa e edilizia degli insediamenti.



GIORDANO OCELLI

## 1. Urbano VIII e la prima fase della guerra

La consolidata autonomia politica del Ducato di Castro, già satellite del Ducato di Parma, risultava essere una minaccia per la stabilità dello Stato pontificio e per l'attraversamento delle vie consolari verso il Granducato di Toscana. Ciò determina, a partire dagli anni Quaranta del Seicento, l'intensificazione dei tentativi di Urbano VIII Barberini (1623-1644) di disporre alcuni mirati provvedimenti volti a evitare l'emancipazione economica del ducato e compensare l'inadeguatezza bellica dello Stato pontificio. L'*escalation* diplomatica obbliga il Capitolo di San Pietro a fronteggiare, a partire dal 1641, una crisi interna al proprio territorio, data l'ambigua disposizione dei possedimenti farnesiani, evidenziata dalle carte, all'interno della provincia del Patrimonio (fig. 1).

Durante le fasi belliche successive si assiste a un prevedibile impegno nella preparazione e nella difesa dei territori, a cui ricondurre le iniziative dei Barberini e di Urbano VIII per il coordinamento e la direzione dei lavori sui bastioni di Roma durante gli anni della guerra [Karsten 2001, 168-169], e dei Farnese nell'adeguamento delle mura di Castro [Masnovi 1931]. La prima fase si concluse nel 1644 con un'ambigua soluzione di compromesso «più necessaria che decorosa» [Signorelli 1964, 73], che garantì ai Farnese il controllo dei territori del ducato e che avrebbe potuto costituire un pericoloso precedente per gli Stati intenzionati a rivendicare la propria autonomia.

## 2. Innocenzo X e la seconda guerra

Eletto nel settembre del 1644, a soli quattro mesi dalla pace, Innocenzo X Pamphilj (1644-1655) avvia il proprio pontificato secondo una politica volta a risanare e riconsolidare



1: Henricus Hondius, "PATRIMONIO DI S. PIETRO, SABINA, et CAMPAGNA di ROMA, olim Latium", 1638, dettaglio [Frutaz 1972, tav. 77].

l'immagine della monarchia pontificia, su cui gravavano debiti per circa otto milioni di scudi, mantenendo una strategia di collaborazione diplomatica e latente difesa in preparazione di ogni segnale di ripresa dei conflitti [McPhee 2002, 84].

Il coinvolgimento del nuovo Duca Ranuccio II nell'omicidio del vescovo di Castro, ucciso in un agguato del marzo 1649 mentre si dirigeva a prendere possesso della cattedra, consentì agli organi politici dello Stato vaticano di sfruttare le contingenze per muovere le truppe e dichiarare di nuovo guerra ai Farnese nel luglio dello stesso anno: il 2 settembre la città di Castro venne occupata e rasa al suolo nei mesi successivi, determinando la fine del conflitto. La seconda brevissima fase della guerra si caratterizza per il rilevante impegno diplomatico delle due parti: il cardinale Bernardino Spada, già nunzio in Francia, risulta coinvolto nella conduzione delle trattative con l'ambasciatore francese a Roma, portavoce dell'alleanza farnesiana, insieme al fratello Virgilio, elemosiniere di Innocenzo X e mediatore di numerose operazioni politiche e edilizie date le sue qualità di esperto e sovrintendente di infrastrutture urbane e militari.

A fronte di tali premesse, non si può escludere che la cessione del feudo di San Martino da parte di Innocenzo X alla vedova del fratello, Olimpia Maidalchini-Pamphilj, nel 1646 non possa assumere potenzialmente i connotati di un'operazione politica volta a garantire e consolidare la presenza familiare nei processi di gestione e controllo del territorio viterbese.

Al tempo della donazione, il borgo di San Martino si configurava come il risultato dell'espansione di un piccolo nucleo abbaziale cistercense, riformato dalla casa madre di Pontigny a partire dal 1207: a tale operazione si deve l'attuale composizione del complesso, con la chiesa e gli edifici monastici disposti intorno al chiostro. Il piccolo nucleo urbano interno al recinto medievale, riconoscibile nello spazio quadrangolare delimitato dal palazzo e dalle case prospicienti la chiesa a sud, rappresenta forse il primo avamposto del gotico cistercense del Lazio settentrionale [Bentivoglio, Valtieri 1973]. La natura gotica dell'edificato, sebbene ampliata e integrata nei secoli successivi alla rifondazione, doveva essere quindi facilmente rilevabile all'epoca dei lavori promossi dai Pamphilj. L'elevazione a principato (1644) e la disposizione di un *corpus* di riforme amministrative concorrono all'avvio di un programma di ristrutturazione edilizia, trainato dall'iniziativa pamphiliana e favorito dall'infrastrutturazione capillare del territorio circostante Viterbo.

Durante gli anni di pace tra le due fasi del conflitto si assiste infatti a un diffuso fenomeno di rinnovamento che interessa i piccoli borghi della Tuscia, causato da un "vuoto di potere" lasciato dai Farnese, non più in grado di porre limiti determinanti all'iniziativa delle ricche casate romane che investivano nella ristrutturazione dei feudi per radicare la propria presenza nelle aree provinciali dello stato, soprattutto in occasione del cardinalato o pontificato dei propri membri. A ciò contribuisce lo stimolo all'infrastrutturazione che Urbano VIII e Innocenzo X avevano predisposto mediante interventi di ampliamento e rettifica delle grandi e medie vie di comunicazione e trasporto: nel caso di San Martino, la sistemazione del tracciato della Cassia rientra nel *corpus* delle iniziative avviate per la valorizzazione del principato a seguito della sua donazione a Olimpia Pamphilj, che avrebbe contribuito a proprie spese alla sistemazione della «strada modernamente fatta, la quale da Viterbo conduce a S. Martino, e di là passando per il Canale, e le Case Grandi conduce à Roma»<sup>1</sup>.

Le famiglie del patriziato provinciale, che amministravano il territorio su modalità di gestione latifondistiche, svolsero dunque un ruolo fondamentale nei processi di intensa "rifeudalizzazione" e nella disposizione di una rete di centri dotati di un proprio sistema di

<sup>1</sup> Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Scaf. 59, B. 59, int. 1.

GIORDANO OCELLI

stampo neofeudale caratterizzato da una netta distinzione sociale dell'abitato: appare comune agli episodi sopra introdotti una distinzione tra il nucleo nobiliare-amministrativo, identificabile con la villa o il palazzo a cui la decorazione e l'impianto formale assicurano dignità mediante la corrispondenza tra antichità – estesa, nel contesto viterbese, soprattutto alle permanenze medievali – e nobiltà, e l'abitato destinato alla comunità dei fittavoli, la cui realizzazione risultava legata alla pratica edilizia tradizionale [Guidoni 2001; Davanzo 2015, 149 e sgg.]. La distanza da Roma dei piccoli centri della Tuscia aveva certamente favorito l'elaborazione di programmi di ristrutturazione volti a valorizzare il patrimonio immobiliare e legittimare la gestione familiare dei feudi mediante il riferimento all'origine medievale e "cavalleresca" dei centri stessi. Il caso di San Martino risulta singolare se si considera che fino al 1644 il feudo non era mai effettivamente appartenuto ad alcuna famiglia della nobiltà romana o viterbese.

### 3. Il progetto di rinnovamento pamphiliano per San Martino

Il nuovo piano insediativo per San Martino predispone l'occupazione del versante montano mediante la composizione di un sistema di forma allungata, cinto da mura costituite da case a schiera bastionate e coronato nella parte più a monte dal nucleo chiesa-*palatium* e dal teatro di case alle sue spalle. La significatività di alcuni episodi ed espedienti urbanistici dell'organizzazione interna del tessuto edilizio contribuisce, insieme alle scelte formali condotte nella configurazione dei nuovi apparati architettonici, all'aspetto neo-medievale del borgo prodotto dalla ristrutturazione pamphiliana (fig. 2)<sup>2</sup>.

L'avanzamento dei lavori risulta monitorato da Virgilio Spada, che già dal 1646 studia lo stato dei nuovi possedimenti e pianifica l'adeguamento del palazzo dei conversi nella nuova residenza di Donna Olimpia<sup>3</sup>. La fabbrica del palazzo, sovrelevata di un piano nel tentativo di confrontarsi con la mole della chiesa per configurare il nuovo nucleo direzionale civile e religioso sulla sommità del borgo, avvia per risonanza ulteriori interventi all'interno del borgo non ancora formalmente chiuso all'interno del circuito a schiera delle mura.

Il principale contributo al programma edilizio di San Martino è condiviso tra Marcantonio de Rossi e Francesco Borromini. Il primo risultava assunto per la progettazione delle strutture militari gianicolensi e per i nuovi piani urbani per la Spina di Borgo come collaboratore di Spada, oltre che per i lavori a Castel Sant'Angelo e al palazzo di Monte Cavallo sotto Urbano VIII; a Borromini invece, già impegnato con il cardinale alla ristrutturazione lateranense, sono attribuibili i progetti per i campanili della chiesa abbaziale (fig. 3)<sup>4</sup> e per la porta civica a valle di San Martino. La storiografia, inoltre, riconosce a Borromini un più concreto contributo alla progettazione unitaria del piano urbano [Marconi 1967, Portoghesi 1982] e al generale esito formale "gotico" e neo-medievale [Guidoni 1987, Renzulli 2000].

Considerando valida l'ipotesi di un sottinteso impegno al consolidamento del potere familiare sul territorio della provincia, va rilevato che il primo soggiorno di Innocenzo X a San Martino (ottobre 1648) si colloca a pochi mesi dalla nomina del vescovo di Castro: la rassicurante presenza di Innocenzo X nell'area all'inizio dell'*escalation* e la definitiva vittoria pamphiliana potrebbero aver consentito con più fiducia gli investimenti e l'avanzamento dei lavori a San

---

<sup>2</sup> Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Banc. 59, B. 11, *DESCRIZIONE DELLE TERRE E CASTELLI INFRASCRITTI DELL'ECC.ma CASA PANFILIA CON I DISEGNI DELLE PARTI PRINCIPALI DI ESSI. TERRA DI S. MARTINO. CASTELLO DI MONTE CALVELLO. TERRA D'ALVIANO. CASTELLO D'ATIGLIANO. CASTELLO DEL POGGIO*, ff. 10-11.

<sup>3</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 A, ff. 12-16.

<sup>4</sup> Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Banc. 59, B. 11, *DESCRIZIONE...*, ff. 38-39.



2: Prospettiva della Terra di S. Martino, dettaglio [Archivio Doria Pamphilj © ADP s.r.l.].

Martino per le opere in corso [Bastianelli, Salvatelli 2017].

Il programma di rifondazione del borgo risulta inquadrato da un lato all'interno di un sistema di incentivi economici e privilegi, e dall'altro da pratiche di cessione degli obblighi di edificazione direttamente alla comunità, allo scopo di demandare l'adeguamento edilizio tanto delle proprietà agricole quanto delle particelle all'interno del borgo, ai contraenti attraverso enfiteusi a terza o quarta generazione: tale gestione comportò un incremento nell'edificazione di abitazioni e strutture di lavoro sul territorio rurale, mentre all'interno dell'area già edificata si tradusse in una naturale collaborazione alla realizzazione delle case a schiera che avrebbero poi costituito la struttura difensiva dell'abitato [Petrucci 1987].

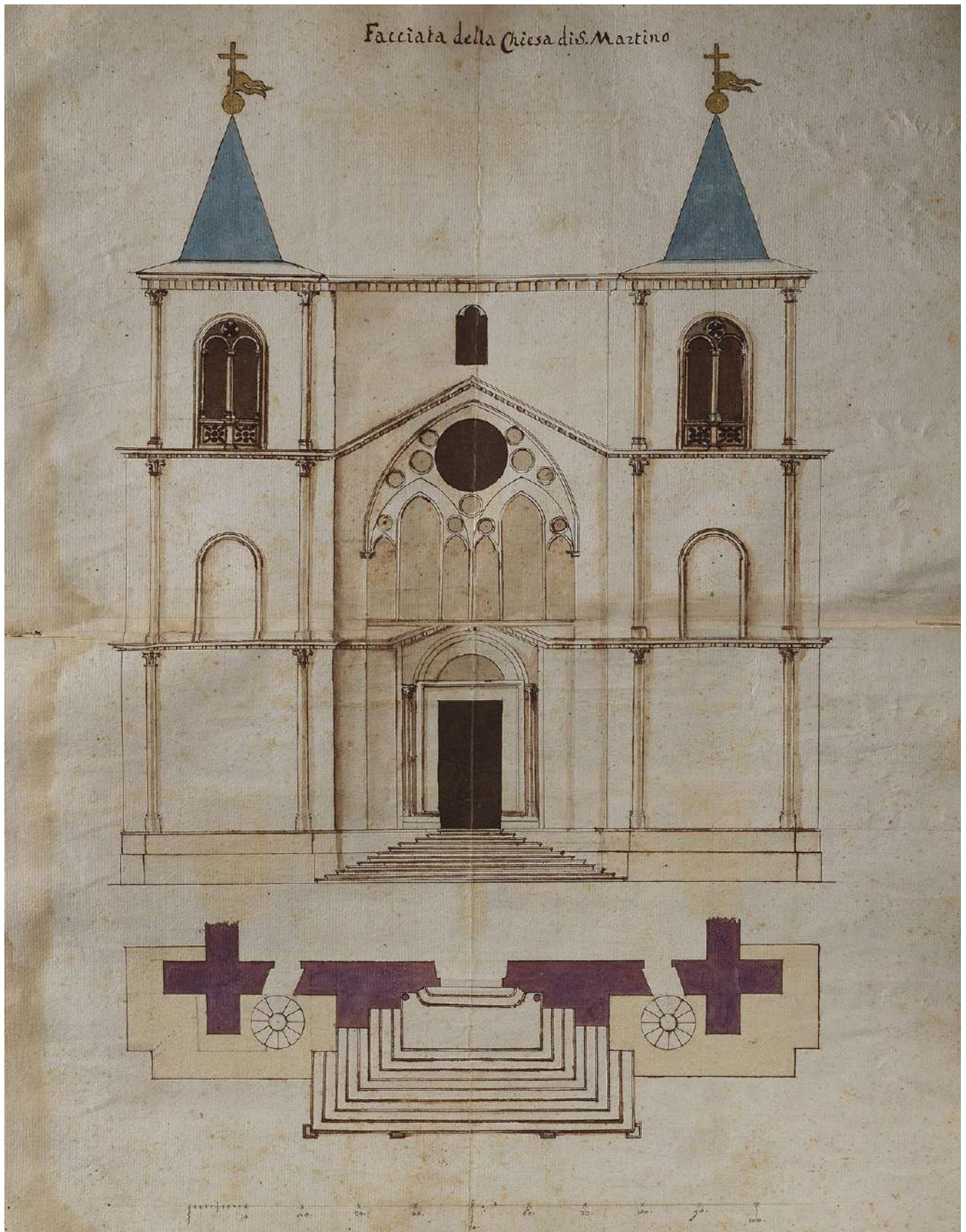
Sebbene la gestione possa essere facilmente ricondotta a un sistema economico di stampo ancora feudale, le riforme sopra descritte si accompagnano alla realizzazione di infrastrutture e servizi che rendono chiara l'intenzione del patronato pamphiliano di consolidare e accrescere la comunità sanmartinese all'interno del territorio del principato, secondo un modello insediativo sufficientemente avanzato rispetto al contesto rurale provinciale. L'operazione dei Pamphilj si configura dunque come un articolato programma composto da interventi di diversa natura e a diversa scala, alcuni dei quali necessari alla sicurezza e alla stabilità degli edifici e volti a strutturare un complessivo progetto di reimpiego urbano suddiviso per singole fabbriche, possibile mediante l'attività di coordinamento di Spada.

I periodi di maggiore avanzamento si collocano prevedibilmente a ridosso delle visite papali, a cui spesso corrispondono specifiche concessioni. La seconda visita di Innocenzo X (16-18 ottobre 1653) è infatti anticipata da un breve pontificio emesso allo scopo di autorizzare Donna Olimpia e gli eredi Pamphilj a «cingere di Mura Castellane la Terra di S. Martino, e di fabricare Case, e Edificij, tanto in detta Terra, quanto anche in tutto il suo Territorio», e concedere la facoltà di ingrandire e proteggere il piccolo centro in espansione<sup>5</sup>. Il soggiorno, celebrato nell'ottica di una ritrovata serenità attraverso una narrazione fortemente propagandistica

<sup>5</sup> Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Scaf. 59, B. 1, S. Martino. Statuti, int. 10.



GIORDANO OCELLI



3: Facciata della Chiesa di S. Martino [Archivio Doria Pamphilj © ADP s.r.l.].



volta a impiegare la trasformazione del feudo, «non Oppidum sed Urbem, non Urbem sed Orbem», come metafora della vittoria universale di Innocenzo X e dei Pamphilj, rappresentava una formale occasione di confermare la stabilità del pontificato, già minacciato dalle notizie sulla salute del papa, e di consolidare il risultato politico ottenuto dalla vittoria sui Farnese. [Bentivoglio 1983, 26-27]. L'allineamento stilistico dei nuovi interventi pamphiliani denuncia un'appropriazione delle caratteristiche tardogotiche dell'impianto, funzionale alla legittimazione dei nuovi feudatari e all'omogeneità degli interventi previsti dal programma.

Il progetto pamphiliano per il completamento del borgo è rilevabile in tre carte del codice vaticano curato da Virgilio Spada, certamente antecedenti all'emissione del breve, che testimoniano il processo evolutivo del piano<sup>6</sup>. Come si evince dal confronto reciproco, i tre disegni testimoniano fasi dell'elaborazione progettuale non alternative ma consecutive. L'analisi comparata reciproca, in relazione alle vicende storiche, consente di evidenziare il processo di pianificazione del tracciato bastionato di case a schiera e comprendere l'effettiva natura, più rappresentativa che militare, del sistema compositivo urbano di San Martino.

Nella prima delle tre piante in ordine di esecuzione, al foglio 43, che coincide con un rilievo dei manufatti preesistenti al tempo della donazione, si riconosce un primo tentativo di pianificazione del sistema fortificato: oltre gli edifici abbaziali circoscritti dalla forma del recinto medievale quadrangolare e in quelli sparsi in direzione nord-ovest verso la strada per Viterbo a valle, sono schizzate a grafite le case a schiera a monte, concentriche rispetto all'abside della chiesa, a cui risultano collegate quattro unità in direzione nord parallele agli edifici del nucleo abbaziale.

Al foglio 42 (fig. 4)<sup>7</sup> è rilevabile una fase di elaborazione successiva certamente più articolata. Sebbene la parentesi cronologica di riferimento possa considerarsi omogenea – entrambi antecedenti alla fondazione dei campanili, iniziati nel 1651 – l'apparente addensamento del tessuto urbano e la realizzazione della «Strada fatta di nuovo da N.S. fuori dalla Terra» di raccordo tra i tracciati per Roma e Viterbo denunciano un avanzamento materiale rispetto alla fase rappresentata nel foglio precedente. Il fatto che il rilievo riporti anche l'impronta degli edifici esterni al borgo potrebbe essere indicativo della volontà di produrre una base utile alla più dettagliata pianificazione delle mura, effettivamente schizzate a grafite secondo due andamenti alternativi: il primo ripercorre la forma dell'antico recinto medievale descritto dagli edifici abbaziali e piega in direzione della strada viterbese a valle; il secondo tracciato di case procede invece rettilineo dall'angolo nord-est in prossimità degli edifici abbaziali fino alla porta a ovest. In entrambi i casi, le schiere risultano suddivise in segmenti di 60 palmi di lunghezza (13 m circa) a indicare la dimensione delle singole abitazioni, secondo il modello abitativo schizzato nell'angolo inferiore destro dello stesso foglio, e interrotti solo nel primo caso da un bastione sporgente verso l'esterno.

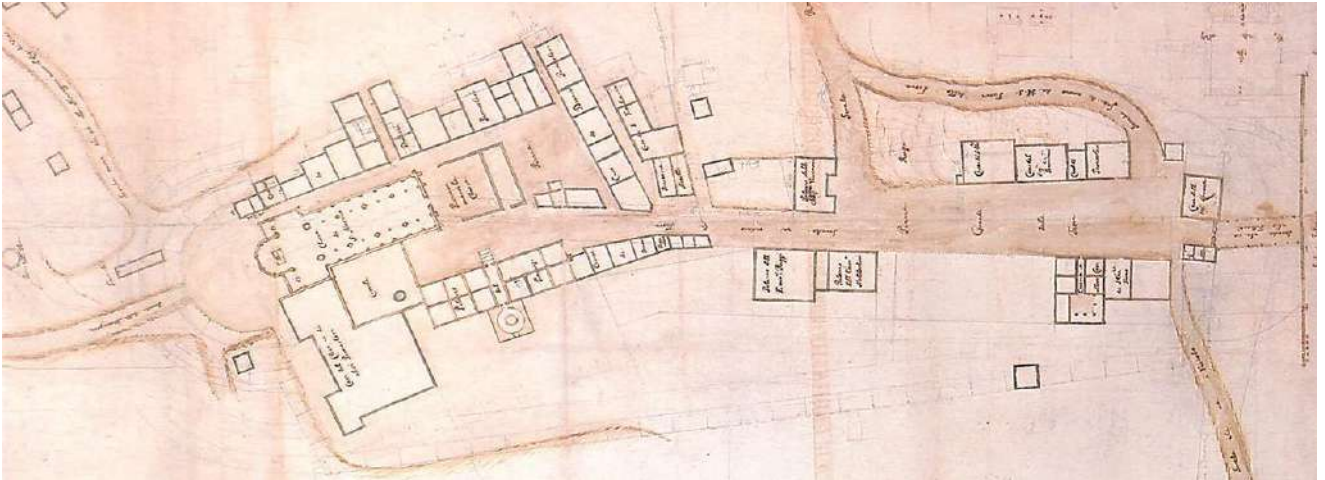
Secondo quanto si evince dalle *Istruzioni* per i lavori di San Martino<sup>8</sup>, le «case per li Vassalli, tanto nel teatro, quanto nel longo delle mura castellane» sarebbero state dotate di camminamenti e merlature sulla sommità verso l'esterno del nucleo abitato, prodotti forse da un raffinamento successivo rispetto al progetto rappresentato nel foglio in esame. Si potrebbe quindi supporre che la pianificazione specifica delle mura possa riferirsi al periodo tra il 1648 e il 1651 ed estendersi al 1653, quando compaiono misure corrette più adeguate all'interno degli scritti di fabbrica a seguito delle disposizioni di Innocenzo X sulla realizzazione delle case

<sup>6</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 B, ff. 41-43.

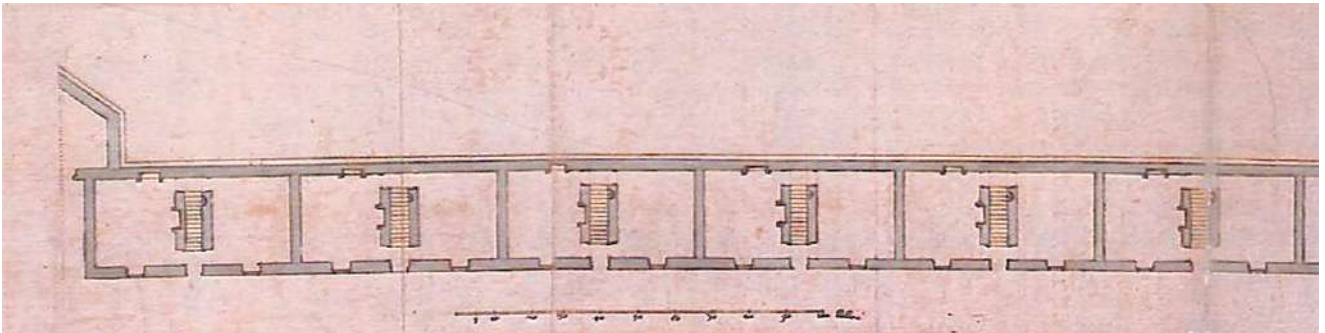
<sup>7</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 B, f. 42.

<sup>8</sup> Roma, Archivio del Pio Sodalizio dei Piceni, MS2 C 7 13767, *FABRICHE DI S. MARTINO, Coppie d'Istruzioni*.

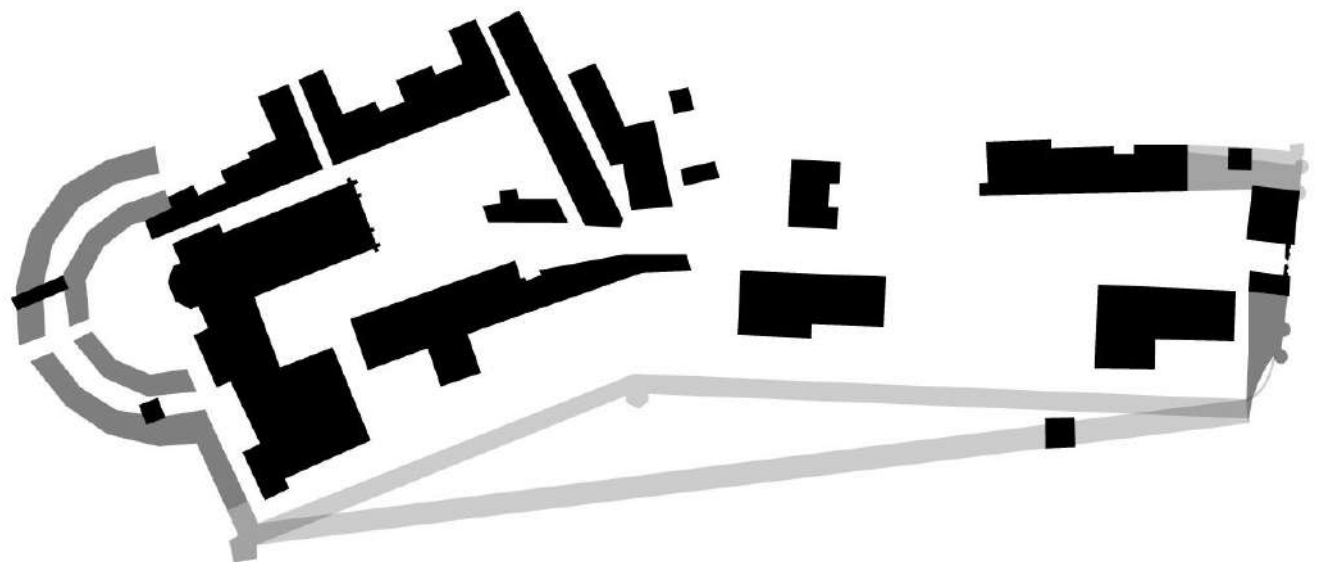
GIORDANO OCELLI



4: Progetto urbano per la ristrutturazione del borgo di San Martino al Cimino [Petrucchi 1987, 22].



5: Planimetria delle case a schiera in luogo delle mura, dettaglio [Petrucchi 1987, 23].



6: Schema planimetrico delle mura tracciate nel f. 42.

e delle mura (fig. 5)<sup>9</sup>. I due tracciati rappresentati nel disegno si ricongiungono mediante un raccordo mistilineo volto a privilegiare l'avanzamento del corpo centrale delle mura occidentali, all'interno del quale si apre il varco della porta borrominiana. Secondo quanto rappresentato nel disegno, sugli spigoli murari di tale struttura sarebbero impostate quattro torri cilindriche, sporgenti verso l'esterno per tre quarti, a configurare il nuovo accesso urbano. L'assenza dei bastioni sul lungo tratto rettilineo della schiera di case, come anche la composizione mistilinea delle mura occidentali e l'impiego di torri cilindriche – inadeguate per le strutture difensive del XVII secolo – disattendono la funzione difensiva a cui tali apparati avrebbero dovuto rispondere e denunciano forse un interesse iniziale più orientato alla risoluzione delle questioni urbanistiche e formali, che non avrebbero quindi richiesto esperienza professionale specifica nella progettazione militare (fig. 6).

Il terzo disegno del gruppo, al foglio 41, presenta lo stato più vicino all'esito materiale della ristrutturazione e potrebbe costituire la base di un successivo e programmato ragionamento, date le modalità di rappresentazione e il generale aspetto di incompletezza dovuto all'assenza di note e all'incompletezza dei tratti. La variazione più significativa rispetto la sistema difensivo effettivamente realizzato è costituita dal corpo bastionato fuori dalla porta a monte, composto da due baluardi sporgenti a difesa della porta civica di nord-est, punto più sensibile della cinta muraria in quanto l'unico accesso attaccabile dall'alto del monte. La struttura, schizzata a grafite sul disegno, denuncia la sua consecutività rispetto al piano generale e lo stato di ipotesi, mai realizzata, di lavori che avrebbero richiesto consistenti sbancamenti.

## Conclusioni

Dall'osservazione comparata dei piani di ristrutturazione urbana emerge dunque l'assenza, almeno fino alle ultime fasi di elaborazione, di un'adeguata progettazione delle strutture belliche: il carattere difensivo della schiera di case è ridotto alla configurazione di una lunga cortina continua – i bastioni intermedi compaiono solo nel foglio 41 (post 1651) e nelle *istruzioni* del 1653 – spessa circa 4 palmi, priva di finestre e fornita solo di feritoie in corrispondenza della scala interna delle case. Tale soluzione risulta certamente più efficace in caso di differenze di quota tra l'interno e l'esterno delle mura come nell'area a valle, ma va considerato che nell'area a monte, intorno al teatro di case, l'espedito non potrebbe considerarsi totalmente sicuro. Rispetto all'esito materiale della ristrutturazione mancano inoltre i tratti di mura verso nord, che si realizzano invece nella disposizione di due soli baluardetti tra le case del nucleo medievale.

Date le circostanze storico-politiche contingenti alla ristrutturazione del borgo di San Martino, non appare dunque inadatto cercare di circoscrivere l'iniziativa pamphiliana all'interno di un quadro di azioni diplomatiche e di rinnovamento infrastrutturale che possano aver fatto della natura medievale delle preesistenze uno strumento di rappresentazione del potere familiare: le motivazioni legate al mantenimento della struttura gotica del complesso e all'introduzione di veri e propri elementi di revival non possono essere giustificati con la sola presenza diffusa di testimonianze medievali sul territorio viterbese, che aveva comunque subito una fase di stratificazione e "occultamento" delle preesistenze gotiche in maniera considerevole nella seconda metà del Cinquecento [Valtieri Bentivoglio 2012]. La trasformazione urbana di San Martino in un "castello" di impianto neofeudale, riassumendo quanto proposto, sembra compiersi non solo con il contributo diretto dei committenti, ma all'interno di un sistema

<sup>9</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 A, f. 48.

GIORDANO OCELLI

territoriale certamente meno vincolato alla tradizione barocca e potenzialmente predisposto ad un'operazione caratterizzata da riferimenti e modelli generalmente riconoscibili come "medievali". Le caratteristiche inedite del piano di ristrutturazione andrebbero forse individuate all'interno dei progetti preliminari conservati nel codice Spada, sui quali indagare le intenzioni alla base del sistema urbano realizzato. Esclusa infatti la matrice bellica e militare, il progetto complessivo di San Martino si caratterizza soprattutto per la singolare composizione mistilinea delle mura composte dalla schiera di case. Come emerge dai progetti preliminari, l'aspetto unitario e "concluso" del sistema murario è inizialmente compromesso dall'andamento spezzato delle case a schiera e da quello mistilineo delle strutture sul tratto ovest, su cui si apre la porta borrominiana. La sezione occidentale appare peculiare se si osserva il raccordo con il tratto lineare delle mura, in cui l'angolo è mediato da due archi ellittici – concavo o convesso – entrambi collegati alla prima delle quattro torri cilindriche affiancate alla porta viterbese.

Se si assume Borromini come autore della porta e del disegno di quest'ultima conservato nel codice Spada, come suggerirebbe la consistenza del tratto, si può allora immaginare che l'architetto fosse interessato anche alla progettazione del raccordo tra la geometria trapezoidale della porta stessa e le cortine ai lati di essa. In assenza di ulteriori dati non è possibile procedere oltre sull'ipotesi per cui Borromini sarebbe coinvolto nella progettazione del tratto di mura sopra discusso, implicando quindi un suo diretto intervento sul disegno e sulla composizione planimetrica descritta; va però rilevato che l'architetto non fosse estraneo a composizioni mistilinee di avancorpi e facciate organizzate su curve ellittiche e tratti rettilinei, come il caso qui riportato: i progetti per San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le mura o la cappella Pamphilj alla Vallicella dimostrano l'impiego di espedienti simili come interfaccia di mediazione tra l'edificio e il contesto urbano e territoriale [Portoghesi 2019]. La già riconosciuta «dialettica del mistilineo» della progettazione borrominiana risulta quindi comune a tutte le scale dimensionali e ne permette il confronto rispetto ai medesimi espedienti formali e spaziali [Fagiolo 1972].

### **Bibliografia**

- BASTIANELLI, C., SALVATELLI, L. (2017). *"Non Urbem sed Orbem"*. *San Martino al Cimino: rilettura delle vicende storico-monumentali del complesso abbaziale e borgo Pamphiliano*, Proprietà letteraria riservata.
- BENTIVOGLIO, E. (1983). *Documenti per l'arte e la storia socioeconomica nei secoli XV-XIX di Viterbo e Provincia*, in «Biblioteca e Società», n. 5, 1-2, pp. 19-36.
- BENTIVOGLIO, E., VALTIERI, S. (1973). *San Martino al Cimino. L'abbazia e il paese. Una ipotesi per il futuro*, Viterbo-Roma, Stabilimento Tipografico Agnesotti.
- DAVANZO, R. (2015). *Architettura e urbanistica*, in *Storia di Orvieto. Seicento e Settecento*, a cura di G.M. Della Fina, C. Fratini, Pisa, Pacini Editore, pp. 149-232.
- GUIDONI, E. (1987). *Teatralità e medievalismo di un progetto «borrominiano»*, in G. Petrucci, *San Martino al Cimino*, Roma, Multigrafica Editrice, pp. 12-14.
- GUIDONI, E. (2001). *Urbanistica in età barocca a Viterbo e nella Tuscia*, in *Il Barocco a Viterbo*, Atti del convegno (Viterbo, 8-11 ottobre 1988), a cura di F. Gandolfo, M.T. Marsilia, Viterbo, Fondazione Carivit, pp. 3-14.
- FAGIOLO, M. (1972). *Appunti per la ricostruzione della cultura di Borromini*, in *Studi sul Borromini*, vol. II, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, pp. 263-286.
- FRUTAZ, A. (1972). *Le Carte del Lazio*, vol. II, Roma, Istituto di Studi Romani.
- KARSTEN, A. (2001). *Kardinal Bernardino Spada. Eine Karriere im barocken Rom*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 166-176.
- MARCONI, P. (1967). *Le fabbriche pamphiliane di Borromini*, in *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, vol. I, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, pp. 93-127.
- MASNOVO, O. (1931). *Castro (ducato di)*, in «Enciclopedia Italiana».
- MCPHEE, S. (2002). *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*, New Heaven-Londra, Yale University Press, pp. 82-94.

- PASSIGLI, S., RUGGERI, A. (2014). *Piante cinque e seicentesche dell'Agro Romano conservate nella Collezione di disegni e mappe*, in *Luoghi ritrovati. La Collezione I di disegni e mappe dell'Archivio di Stato di Roma (secoli XVI-XIX)*, Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Direzione generale per gli archivi, pp. 55-136.
- PETRUCCI, G. (1987). *San Martino al Cimino*, Roma, Multigrafica Editrice.
- PORTOGHESI, P. (1982). *Borromini nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza.
- PORTOGHESI, P. (2019). *Borromini. La vita e le opere*, Milano, Skira.
- RENZULLI, E. (2000). *Modelli e reinterpretazioni: l'altare di Santa Maria Maddalena al Laterano e l'oratorio di San Giovanni in Oleo*, in *Francesco Borromini*, Atti del convegno (Roma, 13-15 gennaio 2000), a cura di C.L. Frommel, E. Sladeck, Milano, Electa, pp. 162-165.
- SIGNORELLI, G. (1964). *Viterbo nella storia della Chiesa. 1610-1944*, vol. III, n. I, Viterbo, Tipografia Quatrini, pp. 59-93.
- VALTIERI, S., BENTIVOGLIO, E. (2012). *Viterbo nel Rinascimento*, Roma, Ginevra Bentivoglio Editoria.

#### Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 A, ff. 12-16, 48.
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 B, ff. 41-43.
- Roma, Archivio del Pio Sodalizio dei Piceni, MS2 C 7 13767, *FABRICHE DI S. MARTINO, Coppie d'Istruzioni*.
- Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Banc. 59, B. 11, *DESCRIZIONE DELLE TERRE E CASTELLI INFRASCRITTI DELL'ECC.ma CASA PANFILIA CON I DISEGNI DELLE PARTI PRINCIPALI DI ESSI. TERRA DI S. MARTINO. CASTELLO DI MONTE CALVELLO. TERRA D'ALVIANO. CASTELLO D'ATIGLIANO. CASTELLO DEL POGGIO*.
- Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Scaf. 59, B. 1, *S. Martino. Statuti*, int. 10.
- Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Scaf. 59, B. 59, int. 1.

#### Sitografia

<https://geoportale.cittametropolitanaroma.it/index.php/cartografia-storica/19/29/atlas-novus> (dicembre 2023)





**Bergamo 1796-1797. Monumenti ambivalenti nella 'guerra per simboli'**  
*Bergamo 1796-1797. Double-meaning monuments for a 'war of symbols'*

**MICHELA MARISA GRISONI**

Politecnico di Milano\*

**Abstract**

*La storiografia assegna a Leopoldo Pollack vari progetti teatrali a Bergamo e in particolare quello di un teatro piccolo da farsi nella chiesa di S. Agostino. Per circostanziare l'affermazione con fonti altre rispetto a quelle già indicate e attualmente disperse se non perdute, si è arrivati a raccogliere una serie di dati ancora inediti sulle azioni, non solo edili e non solo per quel sito, promosse dall'effimera Repubblica democratica bergamasca che consentono di cogliere il desiderio di diffondere nuovi simboli e una diversa immagine urbana.*

*Some projects of theatres in Bergamo and of a small for the ex-church of St. Augustine are attributed to Leopoldo Pollack. To deepen this statement with new documents apart from those which are well known but now lost, plenty of unpublished data are here collected. They do not refer only to building acts, nor to that unique place, as they show the intention for spreading new symbols and a new urban image pursued by the transient Democratic Republic in Bergamo (1796-1797).*

**Keywords**

Convento di S. Agostino, Leopoldo Pollack, mura cittadine.

Convent of St. Augustine, Leopoldo Pollack, city walls.

**Introduzione**

Questo contributo intende sottolineare come l'occupazione della chiesa e del convento degli Agostiniani di Bergamo – nel corso della tamburellante ma tutto sommato attesa entrata dell'armata francese in città nella notte del 24 dicembre 1796 – favorì l'affacciarsi di proposte, soltanto ventilate o concretamente realizzate, destinate comunque a mutare la percezione dell'edificio e del suo intorno. Allontanando – trasferendo più che costringendo a fuggire – i pochi religiosi residenti, si dispersero i tutori che per secoli – certamente dal XIV – avevano assicurato al luogo la continuità del culto religioso. Destituite dal ruolo di chiesa e convento, anche quelle strutture, come altre in città, cambieranno contenuto se non veste per essere arruolate tra quartieri militari e caserme cittadine. Le vicende di questo sito, preminente oltre la cosiddetta 'Fara', sovrastante uno dei bastioni delle mura e prossimo ad una delle porte urbane, si scandiscono da allora: a distinguere un prima da un dopo. In mezzo si trova la vicenda repubblicana e il significato assegnato ai monumenti, e a questo in particolare, per combattere, come già rilevava Giosuè Bonetti, una guerra per simboli [Bonetti 1989].

**1. Ripristinare subito i teatri**

Smantellato, il 6 gennaio del 1797, per volontà del podestà e capitano Alessandro Ottolini, il *Teatro di Cittadella* e bruciato, cinque giorni dopo, con responsabilità dolose che saranno

\* Dipartimento di Architettura e Studi urbani.

MICHELA MARISA GRISONI

attribuite anche allo stesso Ottolini, il *Riccardi* situato nei Borghi, Bergamo si era ritrovata in pochi giorni senza un teatro pubblico [Pelandi 1928, Buoniconti 1982].

L'uno e l'altro episodio sono apparsi come il tentativo, non riuscito, di sedare gli animi e di contenere l'ondata rivoluzionaria che aveva travolto la città. Non a caso, dunque, la Municipalità provvisoria della Repubblica Bergamasca, insediatasi a marzo, affronta subito l'affare: intentando un processo per l'incendio del *Riccardi* [Belotti 1959] e promuovendo, già l'8 aprile, la costruzione di «un Teatro nazionale di legno a somiglianza di quelli di Francia, essendo questo diretto al solo scopo dell'istruzione Nazionale»<sup>1</sup>. Oltre a risarcire i danni arrecati a impresari e palchettisti – per i quali si ricorse anche ai beni dello stesso Ottolini<sup>2</sup> – si predicava un “essenzialissimo oggetto”: preservare la finalità educativa dei teatri. Con la risoluzione del successivo 18 maggio se ne definirà il numero. Saranno due: «l'uno in Città, l'altro in Borgo» perché doppia si riconosce e resterà l'anima di Bergamo; saranno inoltre “Teatri Patriottici”; perché dedicati alla diffusione dello “spirito democratico”<sup>3</sup>.

Cesare De Michelis ha osservato che «all'arrivo delle truppe francesi, con il conseguente insediamento dei governi democratici, in ogni parte d'Italia i letterati dedicarono le loro energie alla costituzione di Teatri Civici che, sulle orme della tradizione illuminista, dovevano diventare insostituibili strumenti di educazione popolare» [De Michelis 1966, 16]. Il caso bergamasco non sarebbe dunque un episodio isolato ma parte di un fenomeno diffuso la cui singolarità è piuttosto da cogliere nella rapidità con cui la Municipalità Provvisoria Bergamasca affrontò la questione e nel profilo delle personalità coinvolte. Profilo che lo stesso De Michelis associa alla figura del “patriota” ad indicare «non tanto genericamente chi ama la patria ma, in un senso più stretto e preciso, un cittadino della Francia e dell'Italia nuova, un nemico giurato dell'antico regime». Tale ci sembra quindi Luigi Marchesi: l'autore del citato “verbal rapporto” dell'8 aprile 1797 che esplicita la volontà di dotare le “due città” di un teatro nazionale; un cittadino presidente; un interprete deferente degli ideali circolanti in quei mesi. Costruire, ricostruire o semplicemente allestire un teatro patriottico era il segnale di un'affiliazione politica che obbliga a leggere la storia delle architetture nel loro contesto storico [Giacomo Quarenghi 1988].

Il diffondersi di ideali di libertà, che Ottolini aveva chiaramente avvertito e tentato di sedare, affiorava anche nel repertorio teatrale. Pietro Themelly ha infatti assegnato ai “patrioti” un ruolo determinante nel progetto di riforma del teatro italiano di fine Settecento: «progettarono un sistema teatrale nazionale moderno: volevano che sorgessero tanti teatri quante erano le scuole e che fossero disseminati fin nella più remota provincia» [Themelly 1991, 7]. Per lo studioso si trattò cioè di una forma pacifica, sotterranea e precoce, di rivoluzione: similmente motivata ma diversamente combattuta da quella francese del 1793. Ugualmente tesa a stravolgere i riferimenti di antico regime e a diffondere la cultura democratica sarebbe stata accolta favorevolmente dalla classe aristocratica e da quella parte del mondo ecclesiastico incline a scardinare i governi assolutisti. Formalizzando il progetto di istituire due teatri patriottici si dava seguito e ‘corpo’ ad un affare politico, i cui contenuti di carattere morale ed ideale erano messi in versi, musicati e cantati da librettisti, musicisti ed attori, con risvolti quindi di ordine pubblico e sociale e, per quel che più ci riguarda, con ricadute sul disegno o ridisegno dell'architettura e la definizione dell'immagine della città. Vi furono conseguenze anche per i patrimoni privati acquisiti per finalità pubbliche con effetti significativi per quelli religiosi dismessi e incamerati dal governo. Per l'epoca e il luogo, vi è un censimento di

---

<sup>1</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, aprile 8.

<sup>2</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, maggio 28 e 31.

<sup>3</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, maggio 18.

valido orientamento [Martino, Pasinetti 1990-91]. Più in generale, vandalizzare i beni altrui, come atto belligerante, di annichilimento e atterramento dei simboli dell'avversario, è ricorrente nella storia [Reau 1959] e pone questioni alla 'coscienza' della memoria [Romeo 2018]. Quanto agli aspetti pratici dell'affare, per la realizzazione del teatro di città il riuso di luoghi già esistenti dovette apparire una scelta più che opportuna. L'ampia aula della chiesa degli agostiniani di Bergamo, in quel momento già «ridotta ad uso di magazzino per la Armata», si riconobbe come luogo "acconcio" allo scopo<sup>4</sup>. Chiesa e convento erano stati occupati pochi mesi prima, dal Natale del 1796, quando «i P.P. di S. Agostino si ritirarono in parte a S. Francesco, e alcuni alle proprie case; lasciando il convento alla milizia francese, e la chiesa ad uso magazzino per esse». Così, per esteso, la cronaca di quei giorni:

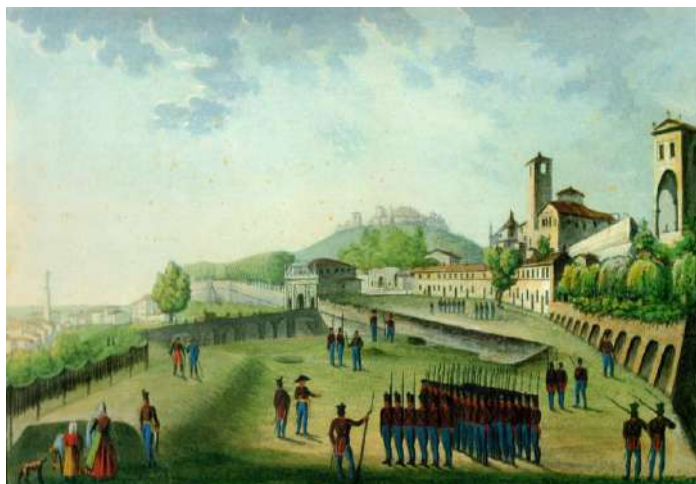
«Il giorno 25 dicembre sul tardi le [...] truppe francesi capitarono in Borgo S. Leonardo [...]. Si fermarono sul campo di Marte ov'erano scortati da due compagnie di cavalleria veneta. Il loro generale con trenta soldati circa di sua cavalleria accompagnato da un Veneto Ufficiale s'invìo verso la città, disse, per complimentare il Rappresentante; ma alla porta di S. Agostino ritrovò alzati i ponti e ne fremette d'ira; per cui convenne abbassarli, e fargli scusa col dirgli, che gli ufficiali di guardia avevano ordine d'innalzar i ponti all'arrivo di truppe straniere di qualunque potenza esse fossero. [...] Allora poi si portò dal Rappresentante, da cui volle in suo potere il Castello [...]. Ivi vi si fortificarono [...]. Le porte della città sull'imbrunire erano chiuse, eccetto quella di S. Agostino che si chiudeva soltanto a notte avanzata» [Locatelli Zuccala 1938, 6]. A determinare la scelta concorsero però non solo la disponibilità dell'edificio e la resa pressoché inerme dei conventuali ma anche conformazione e collocazione della struttura.

## 2. Ruoli e posizioni strategiche: dal pulpito al palco

Il complesso di S. Agostino sorge ai limiti della Città Alta, incluso nel recinto delle mura venete; quasi appollaiato sul lato che si affaccia verso oriente (figg. 1-2). Si compone di due chiostri: il minore, pressoché quadrato, chiuso su tutti i lati; il maggiore, più sghembo, successivamente addossato in parte al minore e all'abside della chiesa ma rimasto incompleto e dunque aperto verso valle e lo spalto, detto appunto di S. Agostino. La chiesa è



1: Anonimo, *Veduta degli spalti di S. Agostino* [collezione privata].



2: G. Berlendis, *Complesso di Sant'Agostino*, 1840 circa [Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai].

<sup>4</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, maggio 18.

MICHELA MARISA GRISONI

sorta su edifici preesistenti, rivelati da un recente scavo [Fortunati, Matteoni 2011], con impianto a sala ad archi trasversi. Si tratta di un volume enorme dato dallo sviluppo in altezza di una pianta di oltre cinquanta metri di lunghezza e quasi quindici di larghezza. Anche senza considerare le cappelle aperte nel tempo lungo i fianchi [Petrò 2005], questa architettura era sufficientemente ampia per collocarvi un'impalcatura teatrale, secondo modelli forse predefiniti. A pochi mesi dalla requisizione, il 18 maggio, la Municipalità era già in grado non solo di assumere la risoluzione ma anche di approvare e adottare il "progetto Pollack".

La messa in opera era però subordinata all'assenso del vescovo, al completo trasferimento degli agostiniani nel convento di S. Francesco e, non ultimo, alla compilazione di un dettagliato Rapporto del «fabbisogno tanto per l'opera da muro, quanto da falegname»; compito affidato ancora a "Pollack"<sup>5</sup>. Condizioni rigorose, indicative dei dialoghi intercorsi tra i rappresentanti della Repubblica provvisoria e del clero [Dentella 1931a, Dentella 1931b] cui sopraggiunsero le «discordie scatenate tra la città e il governatore francese» [Zador 1963]; in poco meno di un mese l'idea sarà così accantonata. Non verrà meno, invece, la volontà di realizzare teatri di impostazione democratica con finalità educative perché: «Quale sia l'istruzione che più facile possa ricevere il Popolo ella è nel vedersi corretto ne suoi vizii, addottrinato ne suoi costumi e addestrato alle pubbliche allocuzioni. Il Teatro Democratico non può a meno che somministrare tutti i mezzi, onde pervenire a smascherare i primi, a purificare i secondi, e a dar in fine le prove più grandi ed evidenti del talento»<sup>6</sup>. Nel giugno del 1797 si nominano quindi due deputati all'esecuzione del progetto – Girolamo Adelasio e Pietro Pesenti le cui dimissioni e sostituzioni (l'uno con Luigi Marchesi<sup>7</sup> e l'altro Francesco Scotti<sup>8</sup>) sono forse indicative dei fermenti che agitano le correnti repubblicane. Preme osservare poi la volontà di garantire questo "servizio" sia entro le mura che nei borghi. Per questo muta la collocazione. Per Città Alta ora si pensa di convertire il Palazzo della Ragione e per la bassa, «quel luogo più adatto, che li cittadini dei borghi troveranno più di piacere, e comodo di essi due Borghi di S. Antonio e S. Leonardo». Definita la concezione degli spazi: «Entrambi i Teatri doveranno costruirsi a scalinate, senza Palchi, e senza Loggie; saranno aperti a pubblica istruzione e gratis, invitando i Cittadini a concorrervi e colla presenza, e coll'opera. La Nazione sottostarà alle spese della Fabbrica a legnami dei due Teatri, e in seguito a quella [illeggibile] della illuminazione, e delle poche spese serali, sempre che resti inibito a chiunque il percepire emolumento, dovendosi però far venire una compagnia di Attori fintanto che i Patrioti possano addestrarsi ad esercitar essi le rappresentazioni»<sup>9</sup>.

La realizzazione del teatro di borgo procederà regolarmente consentendo la riapertura per il ricorrente appuntamento di fine estate, in occasione della tradizionale Fiera [Comuzio 1990]. Il termine per l'esecuzione è fissato al 22 agosto, confermando l'incarico a Leopoldo Pollack. I deputati alla fabbrica sono nominati il 24 luglio. Due giorni dopo, si approvano numero (ventiquattro) e ordini dei palchi, definendo i criteri di assegnazione ai palchettisti e quindi rivelando un cambio di programma rispetto alle prime intenzioni; si delega inoltre il progettista ad acquistare articoli teatrali, scene e quant'altro occorrente. Il 2 agosto è dato ordine ai deputati di formare la compagnia e trovare un impresario; il 12 è posto all'asta l'appalto dei

---

<sup>5</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, maggio 18.

<sup>6</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, giugno 14.

<sup>7</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, giugno 17.

<sup>8</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, agosto 2.

<sup>9</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, giugno 14.



lavori per i palchi; il 19 saranno affidati<sup>10</sup>. Così, se la tradizionale stagione di Carnevale era stata annullata, per il rituale di autunno l'attività riprenderà nel *Nuovo Provvisoriale Teatro* collocato a sud dell'Ospedale di San Marco. In scena *L'astuta in amore o sia li raggiri scoperti*, opera buffa di Giuseppe Palomba, musicata da Valentino Fioravanti, presentata dall'impresario Francesco Scotti e dedicata alla Repubblica Cisalpina; scenografo: il "milanese" Giovanni Pedroni [*I libretti musicali* 1990, I, 354; Pilon 2008, 263-310; Fantappiè 2010, 471].

Più complesso il progetto del teatro di città [Pinetti 1938]. La municipalità tornerà a trattare l'affare a settembre quando il cittadino Ribier proporrà di riutilizzare i locali in Cittadella<sup>11</sup>. La proposta sarà accolta a pieni voti; salvo poi riaffacciarsi l'ipotesi di servirsi di Palazzo Vecchio (ovvero della Ragione). Quando è già pronto un avviso, fortemente discusso, con cui la Municipalità si è rassegnata ad accollarsi le spese<sup>12</sup>, si presenterà Francesco Cerri. La sua impresa garantirà l'esercizio di un teatro provvisorio anche in Città Alta, prima che, come noto, si arrivi, per interessamento di una società di nobili (1803), alla costruzione di un'architettura dedicata coinvolgendo ancora Leopoldo Pollack che però verrà a mancare prima di completarla [Buoniconti 1982, 73-74].

### 3. Architettura al servizio della politica

A Leopoldo Pollack (1751-1806), già allievo e poi collaboratore di Giuseppe Piermarini, reputato docente di prospettiva e di elementi di architettura nell'Accademia milanese di Belle Arti, ma soprattutto architetto regio e pertanto fecondo progettista di architetture civili (fig. 3), si assegnano dunque «vari progetti teatrali a Bergamo», se pure non tutti portati a termine, e in particolare proprio quello, mai compiuto, di «un teatro piccolo da farsi nella chiesa di S. Agostino» [Zador 1963]. È noto che le carte relative ai progetti di teatri bergamaschi conservate nelle cartelle G ed R dell'archivio dell'architetto, esaminate dalla studiosa negli anni Trenta, risultano disperse dal secondo Dopoguerra [Zador 1975]. Le vicende professionali dei Pollack, padre (appunto Leopoldo) e Giuseppe (suo figlio) oggi si approfondiscono spaziando nella geografia articolata in cui si sono collocate le fonti, spesso adottando punti di vista particolari ma densi di correlazioni [Ricci, D'Amia 2009; Dionisio 2010; Forni 2012]. Alcuni loro disegni, recentemente censiti e digitalizzati ai fini di studio [Maiocchi 2010-11], consentono di saggiare la confidenza, non solo del padre [Forni 2012], con l'allestimento di architetture effimere e la tecnologia delle costruzioni provvisorie in legno: palchi o tribune che fossero (fig. 4). Il presente scritto, in particolare, si avvale di documentazione finora poco frequentata dalla storiografica dell'architettura cercando un fecondo intreccio di punti di vista. I provvedimenti adottati dalla Municipalità provvisoria della Repubblica Bergamasca e precisamente gli *Atti del Popolo Sovrano bergamasco dal 13 marzo 1797 al 5 agosto detto* e gli *Atti della Municipalità Costituzionale da 5 agosto 1797 a 25 luglio 1798* sono infatti un corposo volume in cui i "disegni" di Pollack e dei repubblicani bergamaschi sono da decifrare nei testi più che nelle figure, soffermandosi sulle intenzioni e non solo sulle effettive realizzazioni<sup>13</sup>. Questa pregnante traccia archivistica, già seguita in precedenti studi, viene quindi ripresa in questa circostanza non solo per documentare diversamente i progetti ma

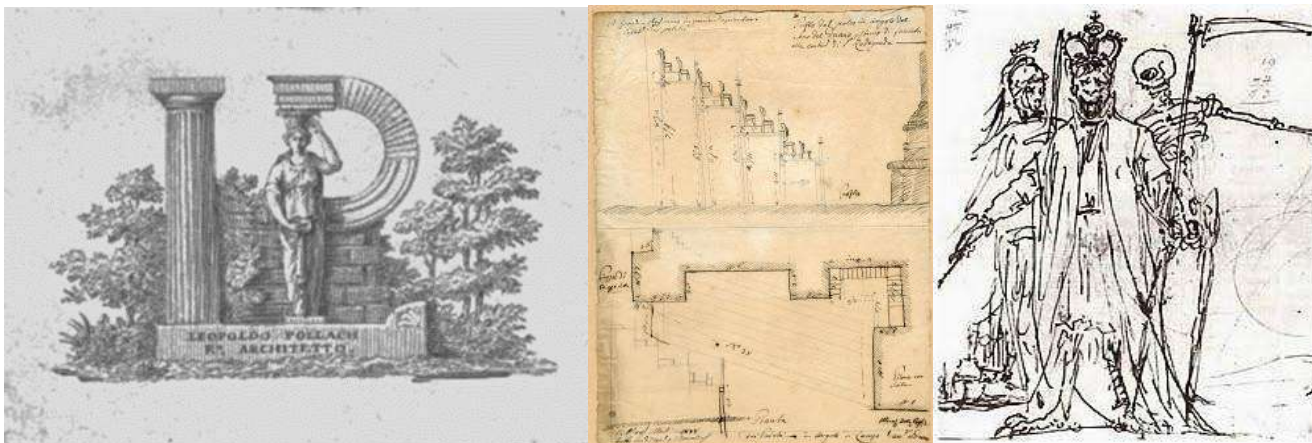
<sup>10</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*, 1797 ai giorni luglio 24, luglio 26, luglio 29, agosto 2, agosto 12, agosto 19.

<sup>11</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, settembre 21.

<sup>12</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, ottobre 26.

<sup>13</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, rispettivamente citati *Atti del Popolo* e *Atti della Municipalità* seguiti dalla data del provvedimento.

MICHELA MARISA GRISONI



3: L. Pollack R.o Architetto, Biglietto da visita, 1798 post [Milano, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"].

4: G. Pollack, Palchi per l'incoronazione di Ferdinando I, 1838 [Milano, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"].

5: V. Bonomini, Allegoria di una monarchia che si accompagna alla morte, 1797 [Bergamo, Biblioteca Civica].

anche per sottolineare quel rapporto «praticamente ininterrotto dagli ultimi anni della soggezione a Venezia al 1806, sfaccettato e ricco di progettualità», che lega Pollack a Bergamo, suggerito anni fa da Graziella Colmuto Zanella. Questa progettualità non riguarda infatti il solo sito di S. Agostino ancorché il caso sia paradigmatico esempio dei 'meccanismi' di sovrapposizione dei sentimenti laici alla dottrina della chiesa e ad ogni forma di autorità prefigurata per diritto dinastico (fig. 5).

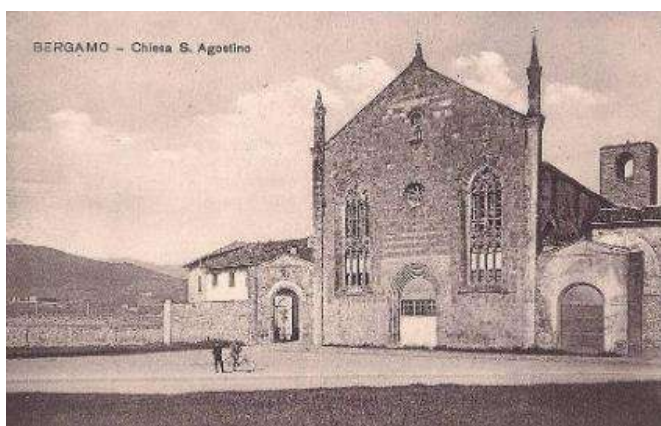
Nel 1797 Pollack compare con la qualifica di "tecnico della Municipalità provvisoria di Bergamo" [Mencaroni Zoppetti 1999]. Completato il progetto per la villa Reale di Milano (1790-1796), l'architetto era già attivo nella bergamasca, dove pare che in città operi già nel 1795 per una perizia sulla cupola del Duomo [Colmuto Zanella 2009] ed è vicino agli esponenti dell'aristocrazia e agli intellettuali locali (personalità emergenti dopo la Rivoluzione di marzo quali, in particolare, il conte Pietro Pesenti, il matematico Lorenzo Mascheroni, ma anche Marco Alessandri e il citato Luigi Marchesi). I suoi legami furono fondamentali per la professione. Per quanto non gli consentiranno di oltrepassare indenne gli avvicendamenti di governo, essendo defenestrato dall'insegnamento, indicano che mentre sui palchi o sui balconi si esponevano simpatie filo-austriache, parallelamente cresceva una tensione eversiva. La tempestività con la quale Pollack esibì l'elaborato di progetto, a valle della peraltro precocissima risoluzione dell'8 aprile 1797 (già indicativa della volontà di costruire un nuovo teatro) oltre a testimoniare l'abilità e la sollecitudine del tecnico, pone qualche interrogativo sulla continuità degli intenti e sulla visione della città trasmessa attraverso la società realmente dirigente. Del "delizioso" passeggio delle mura, già progettato, si auspica infatti il completamento a rivelare una volontà di decoro urbano di lunga durata e di condivisa opportunità [Scotti 1984].

Lo spoglio dei citati *Atti* consente inoltre di aggiungere che, nel 1797, oltre al *progetto di un teatro provvisorio per S. Agostino*, si assegnano a Pollack per l'appunto il *completamento del passeggio delle mura da S. Giacomo a S. Agostino* (18 maggio); una *perizia del fabbisogno per fare i "salizzo" e condotti sotterranei alla piazza delle legna del borgo S. Leonardo* (31 maggio) e una *Stima dei locali necessari per i funzionari pubblici* (1 giugno).

## Conclusioni

Concentrandosi sulla breve vicenda dell'effimera Repubblica si può quindi affermare che la proposta conversione in teatro patriottico della chiesa di S. Agostino avrebbe fatto del luogo

## Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



6: Bergamo, chiesa di S. Agostino inizi del XX secolo, 7: Bergamo, caserma di S. Agostino, inizi del XX secolo, cartolina postale [collezione privata].

dedicato della predicazione agostiniana lo spazio laico del culto democratico. L'appropriazione del sito e la sovrascrittura in chiave civile della struttura conventuale si coniugava però anche ad un progetto per le mura. Sovrapponendo alla cinta bastionata 'di epoca veneta' un ombreggiato percorso di pubblico passeggio, esse avrebbero infatti perso proprio la severità data loro dalla originaria funzione [Resmini, Frigeni 2022].

Calato il vento rivoluzionario e smorzate le animosità che avevano condotto ad appropriarsi dello spazio pubblico elevandovi forme e vessilli della libertà conquistata e dei trionfi raggiunti (alberi, teatri patriottici, archi), l'assegnazione formale del quartiere di S. Agostino all'armata contribuirà invece a 'costruire' una architettura meno effimera ma molto più maldestra: una *brutta caserma* secondo i generali di Napoleone che saranno chiamati ad ispezionarla qualche anno dopo; ricavata come è a fatica in spazi concepiti per tutt'altro; priva di alloggi confacenti alla dignità degli ufficiali e di camerate igieniche per i soldati.

Si deve raccogliere il dato, pure registrato negli atti della municipalità oramai costituzionale il 7 agosto e indicativo che essa stessa è di fatto favorevole a riservare il convento alle truppe<sup>14</sup>. È opportuno quindi badare al cambio di intestazione degli Atti per osservare che la collocazione di un teatro nella chiesa di S. Agostino sostenuta dai rivoluzionari 'patriottici' della Repubblica bergamasca è poi accantonato dai municipalisti della Cisalpina<sup>15</sup>. Ligi alle indicazioni del Direttorio saranno questi ultimi che, nei mesi successivi, compileranno gli inventari degli effetti mobili dei conventi e case religiose dell'uno e dell'altro sesso<sup>16</sup>; un incarico assegnato, per il convento di S. Agostino, a Giuseppe Ambrosioni, libraio, accompagnato dal protocollista Ippolito Passi. Si crede l'indizio di una visione sistematica dei beni incamerati dal governo francese che consentirà democraticamente ai civili di riappropriarsi dei beni collocati al loro interno che infatti non saranno definitivamente requisiti ma "rassegnati ai cittadini" che ne hanno diritto legittimo; anche se per la tutela significa dare avvio ad alienazioni e dispersioni.

Nel corso del secolo successivo l'iconografia si rassegherà a produrre un duplicato di questa ambigua ed ambivalente architettura, semplicemente rinominandola (figg. 6-7). Si era nel frattempo asportato tutto ciò che era di privato dominio (restituendo arredi, suppellettili e quadre ai titolari di benefici e cappellanie) o poteva dirsi di memoria collettiva (implementando

<sup>14</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, Atti della Municipalità: 1797, agosto 7.

<sup>15</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, Atti della Municipalità: 1797, agosto 5.

<sup>16</sup> Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7, Atti della Municipalità: 1797, ottobre 12.

MICHELA MARISA GRISONI

il museo epigrafico di Palazzo della Ragione). Sul posto invece, disattendendo l'eventualità di proseguire il passeggio fino agli spalti di S. Agostino, graniticamente destinati alle esercitazioni militari per tutto l'Ottocento (figg. 1-2), oltre alla barriera architettonica della preesistente porta eponima, se ne introduce una, più resistente, sia fisica che ideale, tra società civile e militarizzata. La percezione del 'monumento religioso' fu limitata al solo fronte - con ricadute determinanti sulla tutela di allora [Ventura 1994] ma anche sulla successiva programmazione degli interventi tecnici per conservarne tanto la materia [Bellini-Sita-Gerbelli-Grisoni 2012] che il significato immateriale. Grava infatti tuttora sull'edificio ex agostiniano, attuale sede universitaria, la scelta di allora: una destinazione 'profana' che ne ha selezionato il valore, compromesso l'identità, ridotto e disperso il patrimonio mobile, disorientato quello intangibile.

### Bibliografia

- Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo: lettere e altri scritti (1988), a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi.
- I libretti musicali a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici (1990-94), a cura di C. Sartori, 7 vol., Cuneo, Bertola e Locatelli.
- Leopoldo Pollack e la sua famiglia. Cantiere, formazione e professione tra Austria, Italia e Ungheria (2009), a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Atti del convegno internazionale di studi (Milano, Villa Reale, 16-17 dicembre 2008), Cesano Maderno, Isal.
- BELLINI, A., BATTAGLIA, F., GERBELLI, F., GRISONI, M.M., SITA, M. (2012). *Il restauro della facciata della ex chiesa di S. Agostino (Bergamo): Nuove tecniche di consolidamento per massimizzare la permanenza*, in *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Atti del XXVIII convegno internazionale di studi scienza e beni culturali (Bressanone 10-13 luglio 2012), Marghera-Venezia, Arcadia ricerche, pp. 159-169.
- BELOTTI, B. (1959). *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, Bergamo, Bolis, vol. V, pp. 378-396.
- BONETTI, G. (1989). *La rivoluzione delle immagini*, in *Dalla Repubblica di San Marco alla repubblica cisalpina: idee e immagini della rivoluzione*, in «Archivio Storico Bergamasco», 17, pp. 67-145.
- BUONICONTI, F. (1982). *Il sistema teatrale a Bergamo tra il XVIII e il XIX secolo*, in «Storia della città», 22, pp. 65-90.
- COLMUTO ZANELLA, G. (2009). *Progetti e realizzazioni di Leopoldo Pollack per il territorio bergamasco (1795-1806)*, in *Leopoldo Pollack e la sua famiglia. Cantiere, formazione e professione tra Austria, Italia e Ungheria*, Atti del convegno internazionale di studi (Milano, Villa Reale, 16-17 dicembre 2008), ISAL, Cesano Maderno, pre-print, pp. 15-23.
- COMUZIO, E. (1990). *Il Teatro Donizetti. Due secoli di storia*, 2 vol., Bergamo, Lucchetti.
- DE MICHELIS, C. (1966). *Il teatro patriottico*, Padova, Marsilio.
- DENTELLA, L. (1931a). *Mons. Dolfini e la Repubblica cisalpina a Bergamo*, in «L'Eco di Bergamo», 23 febbraio.
- DENTELLA, L. (1931b). *Mons. Dolfini e la fine della Repubblica Bergamasca. La congregazione per la riforma del clero*, in «L'Eco di Bergamo», 27 febbraio.
- DIONISIO, A. (2010). *Leopoldo Pollack: idee e progetti per la famiglia Barbiano di Belgiojoso*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 34, pp. 133-150.
- FANTAPPIÈ, F. (2010). *Per Teatri non è Bergamo sito. La società bergamasca e l'organizzazione dei teatri pubblici tra '600 e '700*, Bergamo, Castelli Bolis.
- FORNI, M. (2012). *Giuseppe Pollack. Architetto di casa Belgiojoso. Villa e tenimento Belgiojoso della Porta a Velate*, Roma, Gangemi.
- FORTUNATI, M., MATTEONI, F.B. (2011). *Bergamo, Piazzale S. Agostino, ex Chiesa di S. Agostino. Area di culto pluristratificata dall'alto medioevo all'età moderna*, in «Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia. Notiziario. 2010-2011», pp. 29-32.
- LOCATELLI ZUCCALA, G.B. (1938). *Memorie storiche di Bergamo dal 1796 alla fine del 1813*, a cura di C. Caversazzi, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche.
- MAIOCCHI, C. (2010-11). *Leopoldo e Giuseppe Pollack nell'analisi dei documenti autografi dal 1775 al 1847. Civica Raccolta delle Stampe "A: Bertarelli" del Castello Sforzesco Milano*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura.
- MARTINO, M., PASINETTI, R. (1990-91). *Le soppressioni napoleoniche degli ordini religiosi a Bergamo: analisi dei processi di trasformazione dal 1789 agli anni post-unitari*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura.
- MENCARONI ZOPPETTI, M. (1999). *Dentro la rivoluzione. Documenti e immagini delle dimore bergamasche*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», LX, Bergamo, pp. 87-114.

- PELANDI, L. (1928). *I Teatri di Bergamo: dal Provvisionale al Riccardi*, in «Bergomum», aprile.
- PETRÒ, G. (2005). *Le trasformazioni della chiesa e del convento di S. Agostino tra il XV e il XVI secolo*, in *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, a cura di M. Mencaroni Zoppetti, E. Gennaro, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, pp. 103-178.
- PILON, L. (2008). *Il melodramma a Bergamo nei secoli XVII e XVIII (con cronologia degli spettacoli)*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», LXX, pp. 263-310.
- PINETTI, G.B. (1938). *Origine, splendore e tramonto d'un teatro cittadino. Il Teatro dei Nobili in Alta Città*, in «Rivista di Bergamo», aprile.
- REAU, L. (1959). *Histoire du vandalisme. Le monuments détruits de l'art français*, Parigi, Hachette.
- RESMINI, M., FRIGENI, R. (2022). *Da Bergamo al Mediterraneo: fortezze alla moderna della Repubblica di Venezia*, Busto Arsizio, Nomos.
- ROMEO, E. (2018). *Patrimonio ecclesiastico e rivoluzione francese: la conservazione della damnatio memoriae*, in *Patrimonio architettonico religioso. Nuove funzioni e processi di trasformazione*, a cura di C. Bartolozzi, Roma, Gangemi, pp. 85-93.
- SCOTTI, A. (1984). *Lo Stato e la città. Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milano, Franco Angeli.
- THEMELLY, P. (1991). *Il teatro patriottico tra rivoluzione e impero*, Roma, Bulzoni.
- VENTURA, V. (1994). *Le Commissioni conservatrici della Provincia di Bergamo*, in *Del restauro in Lombardia. Procedure, istituzioni, archivi 1861-1892*, a cura di G.P. Treccani, Milano, Franco Angeli, pp. 165-189.
- ZADOR, A. (1963). *Leopoldo Pollach 1751-1806*, in «L'Arte», 28, luglio-dicembre, pp. 347-367.
- ZADOR, A. (1975). *Appunti sulle perdute "Carte Pollach"*, in «Storia architettura. Quaderni di critica», II, gennaio-aprile, pp. 13-20.

#### Fonti archivistiche

Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7.

#### Sitografia

- <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=196652> (dicembre 2023)
- <https://rettorato.unibg.it/santagostino/en/immagini/1856/veduta-della-porta-s-agostino-in-bergamo> (dicembre 2023)
- <https://www.bergamodascoprire.it/category/storia/> (dicembre 2023)
- <http://www.examenapium.it/libri/sartori.htm> (dicembre 2023)
- <https://graficheincomune.comune.milano.it/graficheincomune/immagine/A.S.+m.+21-67> (dicembre 2023)
- <http://www.religious-orders-piedmont.polito.it/news.html> (dicembre 2023)





## *Nuove interpretazioni e suggestioni sulla rappresentazione della città fortificata di 'Bononia', contenuta nel Liber Chronicarum di Hartmann Schedel<sup>1</sup>*

*New interpretations and suggestions on the representation of the fortified city of 'Bononia', within in the Hartmann Schedel's Liber Chronicarum*

**LUCA ORLANDI\***, **ROBERTO DE LORENZO\*\***

\*Università di Özyegin, \*\*Ricercatore indipendente

### **Abstract**

*Lo scopo di questa presentazione nasce da una attenta osservazione dell'incisione della città di Bononia (Bologna), contenuta nel Liber Chronicarum di Hartmann Schedel, pubblicata a Norimberga nel 1493 in latino e in tedesco. Molte delle incisioni rappresentano – a volte in maniera fantasiosa a volte realistica – le città del mondo conosciuto, partendo dall'antichità. Nella nostra interpretazione, la rappresentazione non veritiera di Bononia farebbe supporre che forse, celata sotto un altro nome, si sia voluta invece mostrare la città di Galata/Pera.*

*The purpose of this presentation stems from a careful observation of the engraving of the city of Bononia (Bologna), contained in Hartmann Schedel's Liber Chronicarum, published in Latin and German languages in Nuremberg in 1493. Sometimes imaginatively sometimes realistically, many of the engravings represent the cities of the known world, starting from antiquity. In our interpretation, the untruthful representation of Bononia would suggest that perhaps, hidden under another name, the intention was instead to show the city of Galata/Pera.*

### **Keywords**

Liber Chronicarum, Pera, Bologna.  
Nuremberg Chronicle, Pera, Bologna.

### **Introduzione**

Nell'ambito delle trasformazioni urbane nelle città europee, questo lavoro vuole porre l'accento su di una immagine di città fortificata che presenta alcune incongruenze e offre interessanti spunti di riflessione riguardo alla rappresentazione iconografica della città tra XV e XVI secolo. Pur trattandosi di una prima ipotesi investigativa su di un testo più che studiato in passato, il nostro interesse è incentrato sull'analisi dettagliata da un punto di vista urbano e formale dell'incisione della città di Bononia (Bologna), presente all'interno del *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel, pubblicato a Norimberga nel 1493. Per il presente articolo è stata utilizzata l'edizione online del manoscritto [*Liber Chronicarum* 2023].

Prima di analizzare la xilografia della città di Bononia, raffigurata nel folio LXIIr della Cronaca, occorre introdurre la pubblicazione stessa, il contesto in cui venne realizzata e la diffusione che ebbe su scala europea, trattandosi di una delle prime opere ad incunabulo che integrava brillantemente testi con immagini, e in cui vengono descritte le vicende del mondo conosciuto a partire dall'inizio dei tempi sino al 1490 circa. Un'opera ambiziosa e monumentale, sia per

---

<sup>1</sup> Gli autori del presente articolo hanno così suddiviso il loro lavoro: *Introduzione* è a firma di L. Orlandi; *1. La rappresentazione della città nel XV secolo* è a firma di R. De Lorenzo; *2. Il caso di Bononia: alcune osservazioni e considerazioni* e le *Conclusioni* sono a firma di L. Orlandi e R. De Lorenzo.

gli enciclopedici contenuti sia per l'apparato iconografico a cui è dovuta la sua grande fortuna nei secoli seguenti. Bisogna precisare che il libro di cui trattiamo viene chiamato con diversi nomi, a seconda del luogo in cui è stato studiato in passato: gli studiosi latini chiamano questa pubblicazione *Liber Chronicarum* dal momento che questa frase appare presente nell'indice dell'edizione latina. Gli anglofoni invece l'hanno a lungo chiamata la *Nuremberg Chronicle*, dal nome della città in cui fu pubblicata per la prima volta, mentre i tedeschi in generale la chiamano *Die Schedelsche Weltchronik*, in onore del suo autore Hartmann Schedel [Duniway 1941].

In pieno spirito umanistico, il *Liber Chronicarum*, fu scritto in lingua latina dal fisico e storico di Norimberga Hartmann Schedel (1440-1514), su ordine di due ricchi uomini d'affari, Sebald Schreyer e suo cognato Sebastian Kammermeister, i quali commissionarono la Cronaca allo stampatore Anton Koberger (circa 1440-1513), proprietario a Norimberga della più grande stamperia tedesca del XV secolo. Tra il 1487 e l'anno successivo Schedel commissiona le illustrazioni a Wolgemut ed al suo figliastro Pleydenwurff e nel 1491 vennero affidate loro l'impaginazione del testo e delle immagini. La prima edizione venne pubblicata il 12 luglio del 1493, quasi contemporaneamente ne fu commissionata anche una versione in volgata tedesca, e per questa traduzione i due mecenati si avvalsero della collaborazione di Georg Alt (circa 1450-1510), uno scriba del tesoro di Norimberga, e il progetto fu completato il 23 dicembre 1493 [Reske 2000]. Il testo di Hartmann Schedel non è assolutamente originale ma si basa quasi testualmente sul lavoro di altri pensatori dell'Umanesimo, come ad esempio quello del monaco agostiniano Giacomo Filippo Foresti, conosciuto anche come Jacobus Philippus de Bergamo (1434-1520) [Foresti 1483]. Il *Liber Chronicarum* si avvale di un apparato iconografico composto da 299 carte, per un totale di circa 1.809 illustrazioni realizzate utilizzando circa 641-643 blocchi o matrici di legno (in realtà si tratta di 1.165 xilografie, alcune delle quali ripetute in parti diverse del libro e in alcuni casi più di una volta, come vedremo in seguito); tra queste illustrazioni si trovano le rappresentazioni di 26 vedute di città a doppia pagina e due grandi mappe a doppia pagina: la *mappamundi* e l'Europa settentrionale e centrale di Hieronymus Münzer (circa 1437/1447-1508). Si può affermare che il *Liber Chronicarum*, con tale dispiego di conoscenza e paziente lavoro per raccogliere ed organizzare tutto questo materiale, è stato il libro stampato più riccamente illustrato di tutto il XV secolo dalla scoperta della stampa in avanti [Wilson, Wilson 1976].

Tutte le incisioni contenute nel libro furono eseguite da Michael Wolgemut (1434-1519) e da Wilhelm Pleydenwurff (1460-1494), oltre che da altri incisori e maestri pittori della bottega di Norimberga tra cui in seguito figurò il più celebre Albrecht Dürer (1471-1528). Poste a completamento delle rappresentazioni e descrizioni di personaggi sia reali sia di fantasia, quali Papi, Re, Profeti, Santi e grandi filosofi, o a soggetto biblico, oppure presentando eventi mitici e storici o raffigurando vedute di città antiche o ancora esistenti e fiorenti, le numerose xilografie mostrano, in una sorta di accumulo enciclopedico da biblioteca alessandrina, un atteggiamento tipico rinascimentale di divulgare il più possibile il sapere attraverso descrizioni precise e documentate e immagini accurate.

Le incisioni a incunabulo arricchiscono notevolmente il *Liber Chronicarum*, e per la loro bellezza e precisione nell'esecuzione, verrebbe quasi da pensare che il testo sia stato realizzato a coronamento delle illustrazioni e non viceversa. In molte copie circolanti, queste illustrazioni furono colorate a mano con la tecnica dell'acquerello per aumentarne il valore e già all'epoca della stampa della prima edizione vi erano botteghe artigiane specializzate in tutta la Germania che si occupavano esclusivamente delle colorazioni. Su alcuni esemplari la colorazione fu aggiunta in epoche successive e parecchie copie furono squinternate per la

vendita dei singoli fogli come stampe decorative, specialmente quelle illustrazioni più grandi, come le vedute di città disposte su due pagine.

Nel 1497 una nuova edizione in tedesco del *Liber Chronicarum* curata da Georg Alt (1440-1513 circa) fu pubblicata da Johann Schönsperger ad Augusta, e appartiene alle ristampe della Cronaca in forma abbreviata o semplificata, a cui furono però integrate circa 350 xilografie e, rispetto alle vedute di città della prima edizione, queste nuove xilografie in scala ridotta risultarono molto più maneggevoli dal punto di vista della tecnica di stampa e presumibilmente resero più veloce e meno costosa la riproduzione di nuove edizioni e ristampe [Reske 2000]. Del *Liber Chronicarum* sono ancora in circolazione circa 1240 copie dell'edizione in latino e in circa 1580 copie del volgare in tedesco. Questi libri – spesso ben conservati – sono sparsi in tutto il mondo e si trovano presenti sia in musei e biblioteche, sia presso collezioni private o case d'aste, a testimonianza del grande valore attribuito a questo opera di fine Quattrocento.

### 1. La rappresentazione della città nel XV secolo

Una delle maggiori qualità della cronaca è data dalla presenza delle incisioni su legno ed in particolare dalle visioni delle città storiche, sia quelle mitologiche o riferite a racconti biblici, sia quelle esistenti all'epoca della stesura del libro. Trattandosi di una pubblicazione tedesca, ovviamente grande rilievo ed attenzione fu data alle città in Germania o comunque nelle aree dell'Europa centrale sotto la loro influenza, ma lo spirito di comprendere tutto il mondo conosciuto ha fatto sì che anche molte altre città contemporanee fossero dettagliatamente rappresentate [Grafton 2013].

La cartografia e la produzione di mappe sviluppatasi nel Quattrocento e soprattutto quella del secolo successivo confermano la volontà di rappresentare le città esistenti in maniera più dettagliata e con un approccio più scientifico ed utilitaristico al tempo stesso, a differenza dei secoli precedenti in cui le città venivano fondamentalmente rappresentate solo in maniera convenzionale o simbolica. A questo proposito, Friedman spiega come al volgere della fine del Medioevo fosse cambiata la concezione stessa della rappresentazione della città con nuove finalità: «Nel Medioevo, tuttavia, quando le mappe stesse potevano restituire gli elementi topografici solo approssimativamente, le vedute delle città erano rappresentazioni ridotte e convenzionali in cui l'interpretazione prevaleva sulle informazioni. In questa tradizione visiva le città appaiono come simboli. Potrebbero rappresentare un luogo specifico o un ideale generale, ma anche quando, nel XIV secolo, le rappresentazioni divennero più precise sui tipi di edifici, sui singoli monumenti e sui dettagli della vita cittadina, la posizione delle cose non fu determinata dalla topografia ma dalle esigenze di schemi compositivi finalizzati all'interpretazione dei valori. [...] Gli autori umanisti reinventano il genere della scrittura che descrive le città prestando attenzione a fattori geografici osservabili e in particolare a quelli architettonici» [Friedman 2001, 56-57].

L'utilizzo delle viste panoramiche a volo di uccello delle città storiche lasciano apprezzare maggiormente la scena urbana ed i dettagli architettonici in essa contenuti. Vengono così valorizzati, da un punto di vista grafico, alcuni elementi iconografici e dettagli architettonici tali da rendere le città facilmente riconoscibili, la presenza di uno sfondo agricolo o campestre, o di un paesaggio attraversato da fiumi e da valli. Molte di queste rappresentazioni cercano di essere abbastanza fedeli alla realtà, in modo che il lettore possa, attraverso alcuni precisi elementi urbano/architettonici, quali una cinta muraria, una torre o un campanile, una cupola, o un approdo portuale, a riconoscere una determinata città. Scorrendo le pagine del libro, il lettore può così orientarsi più facilmente e costruire una propria geografia del mondo, in un

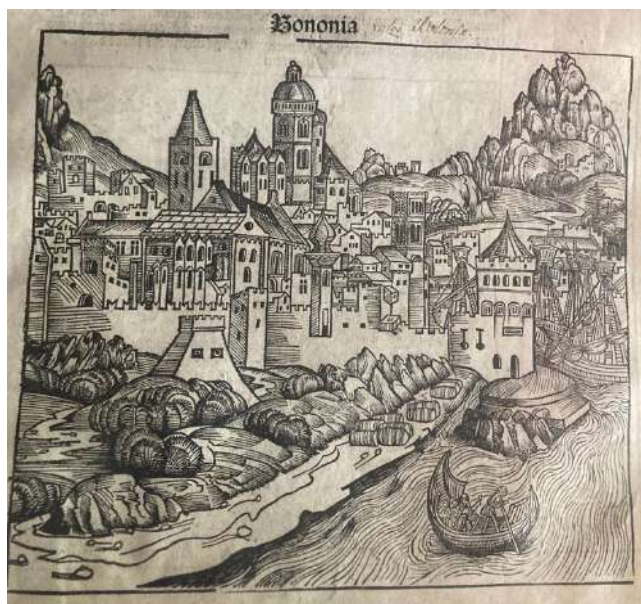
processo in cui la sua memoria archivia per così dire più facilmente le nozioni abbinandole alle immagini e rafforzandone al contempo la simbologia. Il *Liber Chronicarum* non fa eccezione e delle 1809 xilografie ben 119 si riferiscono a città storiche esistenti come Roma, Venezia, Genova, Firenze, Costantinopoli, Atene, Parigi, Vienna, Gerusalemme, Praga, Monaco, Norimberga e molte altre ancora, in cui sia elementi topografici sia particolari architettonici ne fissano i connotati ed alcune caratteristiche peculiari, lasciando spazio però anche ad interpretazioni [Grafton 2013]. Nel lavoro di impaginazione del *Liber Chronicarum*, per risparmiare sulla lavorazione delle matrici, il legno utilizzato per la veduta di una città veniva spesso impiegato nuovamente per un'altra località assai differente. Ed è a questo punto che nascono alcuni dubbi o ipotesi interpretative su quale fosse realmente la città che si voleva raffigurare o simboleggiare o quale invece venisse semplicemente 'inventata' e ricopiata per riempire uno spazio altrimenti vuoto.

## 2. Il caso di Bononia: alcune osservazioni e considerazioni

Lo spunto di questa presentazione nasce da un'intuizione scaturita dall'immagine della città di *Bononia-Bologna* (folio LXIIr) e dalla sua particolare collocazione all'interno del *Liber Chronicarum*. L'immagine è la stessa utilizzata ripetutamente per altre città o luoghi: la prima è *Maguncia-Magonza* (folio XXXIXv); poi si ritrova in *Aquileya-Aquileia* (folio LIr); poi ancora *Lion-Lione* (folio LXXXVIIIr) ed infine per una non bene precisata quanto generica *De austria germanorum celebri provincia-Austria* (folio CCLXXVIIIr).

Tra queste cinque immagini la scelta di analizzare Bologna e non le altre nasce da alcune constatazioni. Premesso che Bologna abbia meritato, al pari di altre città, la sua collocazione all'interno della Cronaca, con ampie descrizioni della sua storia e fatti epici, è la sua peculiare quanto insolita posizione nel testo che la rende interessante per le nostre speculazioni; infatti, mentre la città di *Bononia-Bologna* si trova sul recto del folio LXIIr, al suo verso vi è raffigurata curiosamente la veduta di *Bizantium-Bisanzio* (folio LXIIv) (Fig. 1).

Alcune incongruenze appaiono immediate, se si considera l'immagine di Bononia come attendibile riproduzione della città: la presenza del mare o di un ampio braccio di fiume solcato da imbarcazioni di grossa stazza non può assolutamente riferirsi al piccolo rivo Reno in prossimità della città; la *forma urbis*, arroccata su vistosi rilievi e circondata da robuste mura, nonché la rappresentazione orografica del terreno con paesaggi collinari e montagnosi tutt'attorno, difficilmente la connotano con il capoluogo dell'Emilia-Romagna. A guardare in dettaglio, questa immagine può difficilmente far pensare anche alle altre tre città in questione: Magonza, Lione e Aquileia. Sebbene le prime due siano attraversate entrambe da un corso d'acqua, la loro morfologia non è rispettata per niente in questa rappresentazione, mentre la terza non merita neanche di essere considerata, dato che la città si trova immersa nelle un tempo paludose pianure friulane e



1: La città di Bononia da Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg 1493, f. LXIIr [collezione privata R. De Lorenzo].



tantomeno si può pensare ad una 'vaga' terra di Austria. Quindi la nostra supposizione è che forse si tratti di una ulteriore città, mai rappresentata interamente nel *Liber Chronicarum*, e non menzionata direttamente forse per ragioni politiche e culturali, come vedremo in seguito. La contiguità fisica nella Cronaca di Bisanzio e di Bologna non sembra infatti essere casuale e se ad una prima lettura potrebbe trattarsi solamente di una vicinanza alfabetica, la lettera B per intenderci, questa non può essere una giustificazione valida, in quanto la città menzionata subito prima di Bologna è *Massilia*-Marsiglia (folio LXIr). Così, ad una più accorta lettura, si comprende che la Bologna vicina a Bisanzio potrebbe in realtà essere la città di Galata (o Pera dei Genovesi), posta esattamente dall'altra parte del Corno d'Oro, il braccio di mare che la separava fisicamente da Costantinopoli, la capitale, prima bizantina poi ottomana. Quali elementi ci permettono di fare simili supposizioni sul fatto che dietro a Bologna si celi in realtà la Pera genovese?

Nel *Liber Chronicarum* sono presenti diverse rappresentazioni di Bisanzio/Costantinopoli: la bella vista panoramica delle tavole CXXIX v-CXXX r, indicata come *Constantinopolis*; a seguire il folio CCXLIXr, con la dicitura *Constantinopolis expugnatio a turchis*; il folio CCLVIr, *Regia Urbe Stanopolitana* e il folio CCLXXIIIr, *De expugnatione Costantinopolis*. Da notare come le illustrazioni del folio CXXIXv e CXXXr (solo parzialmente), CCXLIXr e CCLXXIIIr provengono tutte dalla stessa matrice xilografica. Inoltre anche il folio CCXCr recante il nome di *Italia* non è che una copia del folio CCXLIXr. Non è nostra intenzione analizzare in dettaglio tutte queste immagini; molto è già stato scritto sulla Costantinopoli così spesso citata nella Cronaca e per approfondire l'analisi di queste tavole si rimanda perciò al lavoro di altri ricercatori [Berger, Bardill 1998; Kaya Zenbilci 2018; Mazurczak 2018; Bornovali 2019].

In generale, possiamo affermare che nelle rappresentazioni costantinopolitane della Cronaca è possibile riconoscere molti elementi caratteristici della città, quali la conformazione della penisola storica, il Corno d'Oro, il Mar di Marmara, le doppie cinte di mura terrestri e le mura di mare, alcune colonne monumentali, la chiesa di Santa Sofia, il palazzo imperiale, i monasteri e altri edifici particolari, come pure uno scorcio di Pera (Fig. 2). Curiosamente però, in nessuna di queste rappresentazioni iconografiche, come neppure in nessun'altra rappresentazione all'interno di tutta la Cronaca, si vede bene in dettaglio la città di Pera, che per diversi secoli fu come colonia genovese il centro più importante di tutti i commerci marittimi del Levante. Come mai una tale svista in un'opera di così grande rilievo?

La città di Pera, che nel corso del Medioevo ebbe una rilevanza internazionale per la sua posizione strategica sulle rotte commerciali del Mediterraneo orientale e del Mar Nero e per il fatto di essere una sorta di città franca con forti componenti cattoliche all'interno dell'Impero bizantino, sembra essere stata quasi volutamente dimenticata dagli incisori, o dai committenti tedeschi, della Cronaca. Forse l'onta della caduta di Costantinopoli per mano degli Ottomani nel maggio del 1453 e l'aiuto dato a loro dai Genovesi levantini all'indomani



2: Dettaglio della città di Pera da *Constantinopolis* di Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg 1493, f. CXXXr [collezione privata R. De Lorenzo].

della conquista, poteva essere stato un motivo di imbarazzo per rappresentarla manifestamente; oppure, altra ipotesi, nel voler commerciare il libro negli ambienti italiani, sia Veneziani ma anche Genovesi, l'omissione sarebbe quindi una scelta precisa e non una svista. Nell'immagine di Bononia analizzata partendo da queste importanti premesse, parecchi elementi farebbero supporre che ci si trovi proprio in presenza di Pera: la conformazione morfologica del centro urbano *intramuros* che si sviluppa attorno ad una collina sovrastata da alti edifici a torre, anche se in questo caso l'edificio più alto farebbe pensare ad una chiesa o comunque ad un complesso religioso più che ad una torre di avvistamento, fa decisamente propendere per la tesi di Galata/Pera. Un forte indizio è dato dalla torre sul mare che rimanda nelle sue forme con il tipico cappello conico alla famosa Torre di Galata dei Genovesi, in realtà costruita sulla sommità della collina di Pera e non vicino al mare (Fig. 3). Ma potrebbe trattarsi del *Kastellion ton Galatau*, o Castello di Galata – non più esistente, da dove i Bizantini prima ed i Genovesi in seguito, tendevano la catena posta a chiusura del Corno d'Oro in caso di guerra, come infatti avvenne durante l'assedio ottomano del 1453 che portò alla caduta della capitale cristiana. Le botti raffigurate nelle sue immediate vicinanze farebbero proprio pensare al loro uso come 'galleggianti' per mantenere in superficie la catena una volta tesa, che collegava Galata/Pera alla Torre di Sant'Eugenio, posta dirimpetto nella cinta muraria di Costantinopoli (Fig. 4). Inoltre, le molte e grandi imbarcazioni vicino alle mura potrebbero fare pensare nuovamente alla reale situazione portuale di Pera, in cui le merci venivano scaricate a ridosso di queste e non vi erano pontili o moli in aggetto. Ma un altro elemento è quello che maggiormente ci interessa: la presenza di un minareto nella cinta muraria, che sembra essere stato aggiunto in seguito, dopo una prima preparazione del legno, ancora a conferma del fatto che Pera non fosse più genovese e cristiana, ma bensì musulmana e turca (Fig. 5). Per di più, pur essendo visibili parecchie chiese e conventi, non si vede una sola croce a sveltare sui loro campanili o sulle guglie. Una strana o una voluta dimenticanza? In un'epoca in cui la rappresentazione simbolico-interpretativa doveva mandare messaggi anche attraverso le immagini, parrebbe davvero strano che la cristianissima Bologna, o Magonza o le altre città che hanno utilizzato la stessa matrice, vengano raffigurate senza i simboli cristiani, ma con invece un minareto in bella mostra.

Esistono esempi analoghi di elementi architettonici musulmani presenti in altre città della Cronaca? In qualche modo sì, se si considera che si trovano minareti solo in specifici casi e per sottolineare alcuni eventi storici, come nel caso dell'antica *Carthago*-Cartagine (folio XLv), il cui minareto risulta essere similissimo a quello di Bononia-Pera e dove forse l'inserimento è stato fatto considerando non l'antica capitale punica ma la Tunisi hafside del XV secolo. Altro esempio emblematico è *Nicea Urbs*-Nicea, (folio CXCIllv), il cui legno fu utilizzato anche per la già menzionata Marsiglia (folio LXlr), in cui si vede la Iznik ottomana dominata da un grande edificio a cupola (forse Santa Sofia di Nicea?) culminante con una mezzaluna islamica, segno della conversione dell'antico edificio cristiano e presenta nelle sue vicinanze una curiosa statua luciferina a coronamento di una colonna, segno questo forse della presenza del maligno nella città ormai infedele? Anche nella stessa Costantinopoli, e precisamente nella tavola denominata per convenzione *Regia Urbe 'Stanopolitana* (folio CCLVIIr), la cupola di Santa Sofia è affiancata da due minareti, a dimostrazione dell'avvenuta conversione in moschea. In questo caso, la narrazione dello Schedel descrive come un segno divino e vendicatore la tempesta che, con folgori e saette, nel luglio del 1490 causò la





3: La Torre di Galata a Pera [Autore L. Orlandi].

4: Dettaglio della supposta rappresentazione del Castello di Galata a Pera, da Bononia, presente in Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg 1493, f. LXIIr [collezione privata R. De Lorenzo].

5: Dettaglio della supposta rappresentazione del minareto sulle mura Pera, da Bononia, presente in Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg 1493, f. LXIIr [collezione privata R. De Lorenzo].

rovina della statua di Costantino posta sopra l'omonima colonna e che distrusse con il fuoco parecchi quartieri della capitale degli infedeli. Se invece di Bononia si trattasse di Pera, in qualche modo screditata agli occhi europei di fine Quattrocento, ecco che tutte le nostre ipotesi sembrerebbero essere più verosimili. Ultimo dettaglio al margine di queste analisi, anche se non verificabile: in alcune edizioni del *Liber Chronicarum*, la linea della cornice del disegno di Bononia è interrotta nella sua parte superiore, come se fosse stata predisposta per ospitare un altro nome a incunabulo, a cui però non si diede seguito, o che forse fu cancellato dalla matrice stessa.

## Conclusioni

Nel corso dei secoli, la città di Bisanzio /Costantinopoli/Istanbul è stata oggetto di parecchie raffigurazioni da parte di viaggiatori e pittori provenienti dai paesi europei. Soprattutto a partire dalla prima metà del XV secolo, le raffigurazioni di Costantinopoli furono utilizzate per rappresentare il processo di urbanizzazione e dei cambiamenti della metropoli capitale del Levante, ma successivamente, servirono anche per negare o esorcizzare l'avvenuta conquista della capitale bizantina e la fine di un impero cristiano [Kafesçioğlu 2009]. Tralasciando la mappa del geografo Cristoforo Buondemonti (1386-1430 circa), in cui effettivamente si vedono Costantinopoli e Pera prima della conquista ottomana [Manners 1997], le successive rappresentazioni di Pera nel XVI secolo, come quella del veneziano Giovanni Andrea Vavassore (1495-1572) o quella del Sebastian Munster, mostrano una città medioevale fortificata poco ottomana e ancora molto cristiana (Fig. 6).



6: Dettaglio della città di Pera da Sebastian Munster, *Constantinopolitanae urbis effigies*, Basel 1550 [collezione privata R. De Lorenzo].

Nelle fonti occidentali, anche cent'anni dopo la caduta, la stessa Costantinopoli non viene mai menzionata con il nuovo nome di Istanbul, come comunemente era chiamata dai Turchi, e viene invece rappresentata come città bizantina, o nel caso di Pera, vista ancora come la città genovese e non la Galata ottomana. La negazione di una Pera complice della disfatta cristiana persiste quindi nelle coeve rappresentazioni europee, dove si preferisce mostrarla come una fiorente città medioevale latina, non curanti del fatto che alla metà del XVI secolo Pera era invece diventata un importante centro multietnico e multi culturale nelle dinamiche urbane Turco-ottomane di Istanbul [Orlandi, Ivkovska 2021].

Un voluto ripensamento all'epoca della stesura e nella produzione delle matrici delle xilografie per il *Liber Chronicarum* potrebbe essere alla base di questo ragionamento che ci induce a pensare al mancato inserimento di Pera. La conquista di Istanbul da parte degli Ottomani il 29 maggio del 1453 e la successiva resa volontaria dei Genovesi di Pera al sultano Maometto il Conquistatore qualche giorno dopo, potrebbe facilmente indurre a pensare che nel mondo cristiano di fine Quattrocento fosse ancora troppo viva quest'onta che di fatto rese i Genovesi del Levante come dei traditori agli occhi degli Occidentali. E d'altra parte neanche quarant'anni separano quella che fu considerata come la più grande sconfitta del mondo occidentale inflitta dagli infedeli musulmani, la perdita della più importante città di tutta la cristianità.

Questa ipotesi che abbiamo cercato di mostrare sul'interpretazione di Bononia come Pera merita sicuramente un ulteriore spazio di approfondimento e maggiori ricerche iconografiche su testi ancora da verificare e si spera che questa comunicazione possa generare nuovi studi in questa direzione.

### Bibliografia

- FORESTI, J.F. (1483). *Supplementum chronicarum*, Venezia, Bernardino Benali.
- BERGER, A., BARDILL, J. (1998). *The Representations of Constantinople in Hartmann Schedel's World Chronicle, and Related Pictures*, in «Byzantine and Modern Greek Studies», vol. 22 (1), pp. 1-37.
- BORNOVALI, S. (2019). *Hartmann Schedel'in İstanbul Gör n mleri*, in «Art-Sanat», n. 11, pp. 13-46.
- DUNIWAY, D.C. (1941). *A Study of the Nuremberg Chronicle*, in «Papers of the Bibliographic Society of America», vol. 35, pp. 17-34.
- FRIEDMAN, D. (2001). *'Fiorenza': Geography and Representation in a Fifteenth Century City*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 64. Bd., H. 1, pp. 56-77.
- GRAFTON, C.B. (2013). *Medieval Woodcut Illustrations: City Views and Decorations from the Nuremberg Chronicle*, New York, Dover Publication.
- KAFESÇIOĞLU, Ç. (2009). *Constantinopolis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, University Park.
- KAYA ZENBİLCİ, İ. (2018). *Schedel'in Dünya Tarihi/Nürnberg Kroniği'nde (Liber Chronicarum) Konstantinopolis Tasvirleri*, in «Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi», vol. 11, pp. 1107-1136.
- MANNERS, I.R. (1997). *Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's Liber Insularum Archipelagi*, in «Annals of the Association of American Geographers», vol. 87, n. 1, pp. 72-102.
- MAZURCZAK, U. (2018). *Panorama Konstantynopola w Liber chronicarum Hartmannna Schedla (1493). Miasto idealne – memoria chrześcijaństwa*, in «Vox Patrum», vol. 70, pp. 499-525.
- ORLANDI, L., IVKOVSKA, V. (2021). *From Galata to Pera: Shifting borders in Ottoman Society (1453-1923)*, in *The Dialectics of Urban and Architectural Boundaries in the Middle East and Mediterranean*, a cura di S. Girginkaya Akdag, M. Dincer, M. Vatan Kaptan, I. Maro Kiris, U. Topcu, Cham, Springer Nature Switzerland AG, pp. 79-95.
- RESKE, C. (2000). *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in N rnb erg – The Production of Schedel's Nuremberg Chronicle*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- WILSON, A., WILSON, J.L. (1976). *The Making of the Nuremberg Chronicle*, Amsterdam, Nico Israel.

### **Fonti archivistiche**

Collezione privata R. De Lorenzo, Hartmann Schedel, Liber Chronicarum, Nürnberg 1493, f. LXIIr, CXXXr.

Collezione privata R. De Lorenzo, Sebastian Munster, Cosmographiae Universalis, Basel 1550, *Constantinopolitanae urbis effigies*.

### **Sitografia**

<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-INC-00000-A-00007-00002-00888/1> (dicembre 2023)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni\\_Andreas\\_Vavassore,\\_Byzantium\\_sive\\_Costantineopolis.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Andreas_Vavassore,_Byzantium_sive_Costantineopolis.jpg) (dicembre 2023)

<https://digioll.library.wisc.edu/cgi/t/text/text-idx?c=nur;cc=nur;view=toc;idno=nur.001.0004> (dicembre 2023)

[https://it.wikipedia.org/wiki/Cristoforo\\_Buondelmonti#/media/File:Map\\_of\\_Constantinople\\_\(1422\)\\_by\\_Florentine\\_cartographer\\_Cristoforo\\_Buondelmonte.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Cristoforo_Buondelmonti#/media/File:Map_of_Constantinople_(1422)_by_Florentine_cartographer_Cristoforo_Buondelmonte.jpg) (dicembre 2023)

[http://historic-cities.huji.ac.il/turkey/istanbul/maps/munster\\_lat\\_1550\\_940.html](http://historic-cities.huji.ac.il/turkey/istanbul/maps/munster_lat_1550_940.html) (dicembre 2023)









**Guerra e contesto urbano in età contemporanea: realtà e rappresentazioni**  
*War in Urban Contexts during the Contemporary Age: Reality and Representations*

GIOVANNA CIGLIANO

*Le immagini di Stalingrado durante la Seconda guerra mondiale hanno durevolmente condizionato le nostre rappresentazioni della guerra nei contesti urbani. Massicce distruzioni di edifici e infrastrutture, dovute ai bombardamenti aerei e all'utilizzo su vasta scala dell'artiglieria pesante, hanno compiuto un ulteriore salto di qualità nelle guerre degli ultimi decenni, come è ben illustrato dalle immagini di città espugnate come Aleppo, Raqqa, Mariupol. La sessione invita a proporre contributi di ricerca che esplorino temi quali: l'impatto delle tecnologie militari e dei diversi tipi di armamenti sul paesaggio urbano; le condizioni di vita delle popolazioni civili nelle città assediate, bombardate e distrutte; le rappresentazioni fotografiche, mediatiche e artistiche delle città in guerra.*

*The images of Stalingrad during World War Two have permanently conditioned our representations of war in urban contexts. Massive destruction of buildings and infrastructures, due to aerial bombardments and large-scale use of heavy artillery, has made a further qualitative leap in the wars of more recent decades, as well illustrated by the images of such conquered cities as Aleppo, Raqqa, Mariupol. This session calls would-be participants to submit research contributions that explore topics such as: the impact of military technologies and different kinds of weapons on the urban landscape; the living conditions of civilian populations in besieged, bombed and destroyed cities; photographic, media and artistic representations of cities at war.*





## *Guerra nelle città del XXI secolo: caratteristiche, questioni umanitarie, narrazioni* *War in 21st Century Cities: Characteristics, Humanitarian Issues, Narratives*

**GIOVANNA CIGLIANO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Questo contributo si sofferma su alcune caratteristiche della guerra urbana nel contesto demografico, politico, militare e tecnologico del XXI secolo. Tratta inoltre degli aspetti umanitari connessi all'impatto devastante della guerra sulla popolazione civile e sulle infrastrutture essenziali delle città, e considera la narrazione mediatica degli eventi come una componente rilevante della guerra stessa.*

*This contribution focuses on some characteristics of urban warfare in the demographic, political, military and technological context of the 21st century. It also deals with the humanitarian aspects related to the devastating impact of the war on the civilian population and on the essential infrastructures of the cities, and considers the media narration of the events as a relevant factor of the war itself.*

### **Keywords**

Guerra urbana, città distrutte, vittime civili.

Urban warfare, destroyed cities, civilian casualties.

### **Introduzione**

Le trasformazioni storiche, socio-economiche e demografiche del mondo contemporaneo sono state connotate da una crescente urbanizzazione su scala globale: nel 2008 la popolazione urbana ha eguagliato quella rurale e nel 2020 essa già corrispondeva, secondo le stime delle Nazioni Unite, a circa il 56,2 % dell'intera popolazione mondiale. Le città dunque, ancor più che nel passato, costituiscono i centri nevralgici di controllo di interi territori e paesi, e ciò le rende obiettivi strategici di grande valenza politica, oltre che militare. Nel XXI secolo «il conflitto avrà luogo in larga misura nelle città», aveva scritto alcuni anni fa uno specialista di *urban warfare* [DiMarco 2012, 9], e ciò che è accaduto nell'ultimo decennio sembra aver pienamente confermato questa previsione.

Per spiegare le ragioni della «convergenza sulle città» delle operazioni di guerra [King 2021, 101], definite ormai "inevitabili" nei manuali militari degli Stati Uniti, non ci si è limitati a sottolineare l'importanza generale dello spostamento del baricentro demografico e dunque politico nelle grandi realtà urbane, evocata qualche anno fa anche da esponenti dei vertici militari statunitensi come M.A. Milley e S. Townsend. Uno studioso come Anthony King ha posto l'accento sulla consistente riduzione numerica delle forze armate, connessa alla loro professionalizzazione e al superamento del modello degli eserciti di massa novecenteschi: ciò comporta l'impossibilità di tenere fronti estesi o di accerchiare le città, e la necessità di portare la guerra dentro le città, di concentrare le forze laddove sono i centri vitali del potere politico, gli snodi delle comunicazioni, le infrastrutture fondamentali. Tutti gli osservatori poi hanno richiamato l'attenzione sul fatto che le città sono teatri di conflitto adatti a massimizzare la capacità di resistenza e di difesa rispetto a forze nemiche soverchianti per potenziale bellico e tecnologico, in virtù della complessità dell'ambiente urbano e soprattutto

GIOVANNA CIGLIANO

dell'utilizzo della popolazione civile come scudo per difendersi dalla devastante potenza delle armi attuali.

La guerra urbana del XXI secolo ha visto protagoniste numerose città del Medio Oriente, tra le quali Mosul, Raqqa, Aleppo, e dell'Ucraina orientale come Mariupol. Quali che siano le finalità politiche che hanno ispirato queste iniziative militari e le argomentazioni retoriche che le hanno giustificate – operazioni “antiterroristiche”, esportazione delle “libertà”, rimozione di regimi “autoritari/dittatoriali”, “liberazione” di popolazioni oppresse – esse sono state pianificate, sviluppate e condotte per espugnare i centri urbani e hanno fornito ai vertici militari di molti paesi elementi preziosi di esperienza – diretta e indiretta – per aggiornare «documenti strategici e dottrinali» [Konaev 2019, 21], al fine di renderli più funzionali ad affrontare le nuove sfide emerse con i profondi mutamenti di scenario internazionale dell'ultimo trentennio. Particolare sviluppo ha avuto inoltre sul piano delle analisi strategiche e della concettualizzazione dell'*urban warfare* la riflessione sulla guerra nelle megalopoli (*Megacities*), definita da alcuni analisti come la nuova frontiera della dottrina militare nel XXI secolo [Rozman 2019].

### **1. La guerra urbana: passato e presente**

Un momento di svolta per la guerra urbana del terzo millennio è sicuramente rappresentato dal conflitto iracheno: «la guerra urbana è divenuta la norma per le operazioni militari statunitensi in Iraq tra il 2003 e il 2011», e la stessa espressione “urban warfare” è venuta consolidandosi nella dottrina militare del XXI secolo principalmente in relazione a questa esperienza [DiMarco 2012, 15]. Alle battaglie di Nassiria e Baghdad (2003), Fallujah (2004), Ramadi (2006), combattute contro il regime di Saddam Hussein ed i suoi alleati, hanno fatto seguito, nel conflitto contro lo Stato Islamico, le conquiste di Mosul nel 2016-17 e poi di Raqqa in Siria nel 2017. Per citare King, «l'ascesa e caduta dell'ISIS è un *case study* di guerra urbana» [King 2021, 32]. Anche l'intricato conflitto sviluppatosi in Siria a partire dal 2011 è venuto configurandosi come una successione di assedi e battaglie per il controllo dei centri urbani – Homs, Idlib, parte della stessa Damasco – culminata nella riconquista di Aleppo alla fine del 2016 da parte dell'esercito di Assad con il contributo determinante delle forze russe.

I recenti studi sull'*urban warfare*, dopo aver illustrato il radicamento storico della guerra urbana a partire dall'antichità, si soffermano sull'età contemporanea e individuano nel periodo compreso tra la Prima guerra mondiale e le vicende iniziali della Seconda la stagione della preminenza delle grandi battaglie in campo aperto. Proprio nelle fasi avanzate della Seconda guerra mondiale collocano il punto di svolta che riporta le battaglie urbane al centro delle operazioni militari [Konaev 2019, 14; DiMarco 2012, 25-26]. Come è d'obbligo si soffermano su Stalingrado, la più importante battaglia urbana della Seconda guerra mondiale da molteplici punti di vista: per l'impatto sulle sorti generali del conflitto, per l'enorme numero di vittime, per il ruolo che ha avuto nel definire la dottrina militare e nell'influenzare durevolmente l'immaginario collettivo relativo alla guerra nelle città [DiMarco 2012, 27]. Stalingrado «è stata considerata come l'avatar della guerra urbana moderna» [King 2021, 94] ed è ancora un punto di partenza ineludibile per studiare il tema. D'altro canto, le differenze con l'esperienza odierna sono significative: Stalingrado rimaneva parte di un dispiegamento di forze ben più ampio, connesso agli eserciti di massa che hanno combattuto le guerre del secolo breve.

Nel periodo della guerra fredda il conflitto urbano è scivolato in secondo piano. In generale la dottrina militare raccomandava agli eserciti «di evitare i combattimenti nelle città» ed era

concentrata su altre priorità [King 2021, 98-101]. Ricomincia però a diventare attuale dopo la dissoluzione dell'Urss, durante gli anni Novanta del XX secolo (Mogadiscio, Groznyj, Sarajevo). È in seguito a queste vicende che gli Stati Uniti cominciano a ripensare la propria dottrina militare per la guerra urbana (MOUT). Gli errori compiuti dall'esercito russo nella prima guerra cecena, in particolare nella presa di Groznyj tra la fine del 1994 e l'inizio del 1995, sono interpretati anche come la conseguenza della perdita di memoria rispetto all'esperienza di Stalingrado. Se per gli Stati Uniti la guerra irachena ha segnato il punto di svolta nell'aggiornamento della dottrina militare concernente la guerra urbana, qualcosa di analogo può essere detto per la Russia in relazione all'intervento in Siria e alla battaglia di Aleppo.

Nelle esperienze di *urban warfare* sono venuti definendosi alcuni aspetti tecnici: l'importanza fondamentale della copertura aerea; l'avanzata sul terreno attraverso assedi localizzati di quartieri ed edifici, la cosiddetta guerra "block by block" [Robertson, Yates 2003]; la crescente importanza dei droni per individuare gli obiettivi da neutralizzare (oltre che per colpire); il ruolo determinante dell'*intelligence* per scovare il nemico nascosto tra la popolazione civile; la necessità di costruire reti efficaci di assistenza per la popolazione intrappolata, vittima non solo del fuoco incrociato ma anche del collasso delle infrastrutture essenziali; la rilevanza del supporto ingegneristico e tecnico per mettere in sicurezza aree, procedere allo sminamento, allestire servizi di emergenza.

Una considerazione deve essere fatta a proposito del conflitto russo-ucraino iniziato dopo l'invasione russa del febbraio 2022: se Mariupol ha confermato molte delle considerazioni generali sin qui svolte riguardo alla guerra urbana del XXI secolo, bisogna anche registrare che nei mesi successivi sono state evitate battaglie nelle grandi città, troppo dispendiose per le insufficienti truppe a disposizione e troppo rischiose sul piano umanitario. Il conflitto è venuto trasformandosi in una sanguinosa guerra di posizione, dispiegata lungo un fronte ampio, con complessi reticoli di trincee scavate e fortificate e l'utilizzo sistematico di artiglieria pesante a varia gittata volta a fiaccare tanto il fronte quanto le retrovie del nemico. D'altro canto camminamenti e trincee sono stati scavati sovente anche all'interno dei centri abitati, e le offensive e controffensive per modificare a proprio favore la linea del fronte consistono per lo più in tentativi di conquistare centri urbani di dimensioni medie/piccole. Lo scenario della guerra attuale è dunque ancora prevalentemente di tipo urbano, ma con caratteristiche in parte differenti rispetto alla "guerra asimmetrica" dispiegatasi in Medio Oriente nei due decenni precedenti: si sta assistendo infatti al ritorno della guerra tra Stati che hanno bisogno di mobilitare ingenti risorse umane per condurre operazioni militari complesse e prolungate.

## 2. Questioni umanitarie

Per quanto riguarda il concreto impatto delle operazioni sul campo, e soprattutto i bilanci sull'entità dei danni e il numero delle vittime stilati da organizzazioni internazionali indipendenti, bisogna registrare il sostanziale fallimento degli sforzi di trovare soluzioni efficaci al principale problema umanitario della guerra nelle città: la cospicua presenza della popolazione civile sul campo di battaglia. La città infatti è un obiettivo di conquista al tempo stesso ostico e fragile, e mette a dura prova l'efficacia del sistema di regolamentazione umanitaria della guerra codificato nel diritto internazionale, che dichiara fuorilegge alcuni tipi di armi e disciplina l'uso di altre. Del resto, anche il rispetto formale di queste norme, comunque parziale e intermittente, non è sufficiente per evitare le catastrofi umanitarie che si accompagnano sistematicamente alla guerra nelle città, e che sono il prodotto di almeno quattro ordini di fattori: la densità demografica e la presenza di popolazione fragile (bambini,

GIOVANNA CIGLIANO

anziani, malati, ricoverati negli ospedali); la complessità e interconnessione delle reti infrastrutturali (idriche, elettriche, fognarie), il cui danneggiamento comporta gravi conseguenze anche per la popolazione residente in aree distanti dall'impatto esplosivo; l'utilizzo dei civili inermi come scudi umani da parte dei combattenti asserragliati nelle città; la propensione di coloro che attaccano a ricorrere massicciamente ai bombardamenti aerei, all'artiglieria pesante nonché a diversi sistemi di lancio di missili e di razzi multipli – tutte armi dotate di un grande potenziale distruttivo – per snidare il nemico contenendo al massimo le proprie perdite [Robinson, Nohle 2016]. Non vanno trascurati inoltre i danni pesanti inflitti agli edifici dai cannoni montati sui carri armati, ben visibili ad esempio nel caso della battaglia per Mariupol.

Il Comitato Internazionale della Croce Rossa (ICRC) già nel 2011, prendendo atto di una crescente tendenza allo svolgimento dei conflitti in ambiente urbano, combattuti facendo ricorso ad armamenti originariamente progettati per il conflitto in campo aperto, dichiarava che «l'utilizzo di armi esplosive a vasto raggio di impatto dovrebbe essere evitato in aree densamente popolate in ragione dell'alta probabilità di effetti indiscriminati e nonostante la mancanza di un esplicito divieto legale per tipi specifici di armi» [ICRC 2015, 2]. Nel febbraio 2015 l'ICRC ha organizzato un incontro tra esperti sul tema *Explosive Weapons in Populated Areas: Humanitarian, Legal, Technical and Military Aspects* nel quale tutti gli aspetti del problema sono stati affrontati: nel riconoscere lo sviluppo di sistemi di guida sempre più sofisticati volti a colpire con precisione "chirurgica" gli obiettivi riducendo al minimo i "danni collaterali", il Comitato ha evidenziato però che anche l'utilizzo tecnologicamente più avanzato di queste armi (prerogativa solo di un numero assai limitato di soggetti militari) non è sufficiente per salvaguardare la popolazione civile, almeno per due motivi. Il primo è connesso al notevole sviluppo delle tecnologie nel campo degli armamenti: esso ha prodotto una grande varietà di armi esplosive con vasto raggio di impatto – svariati tipi di bombe, comprese quelle a frammentazione, sistemi di artiglieria pesante anche con gittata molto lunga, missili di ogni genere – che se utilizzate in ambito urbano hanno un impatto durevolmente devastante sugli esseri umani, sugli edifici, sulle infrastrutture essenziali [Zeitoun, Talhami 2016], indipendentemente dalla volontà e dalla capacità di colpire un obiettivo delimitato e preciso. Il secondo ha a che fare con la natura stessa della guerra urbana, tanto più nel XXI secolo: è proprio per sfuggire al devastante impatto degli armamenti contemporanei, e alla loro capacità di colpire obiettivi individuati dalla tecnologia avanzata (si pensi al ruolo svolto anche dalla copertura satellitare), che i combattenti, soprattutto se contrastano un nemico più armato e tecnologicamente avanzato, si annidano nelle città per sfruttarne la complessità e per servirsi della popolazione civile come scudo.

L'ICRC sosteneva dunque la necessità di condurre la guerra urbana, anche in assenza di una specifica regolamentazione, rispettando le regole generali del diritto umanitario internazionale: «divieto di attacchi diretti ai civili o a obiettivi civili, divieto di attacchi indiscriminati, regola della proporzionalità negli attacchi e obbligo di prendere tutte le possibili precauzioni nell'attacco» [ICRC 2015, 4-5]. Un dato empirico balza agli occhi di qualsiasi osservatore: il carattere "chirurgico" e "intelligente" dei bombardamenti aerei (per non parlare dell'artiglieria pesante, dei missili e dei razzi), che nel corso dell'ultimo trentennio ha accompagnato la narrazione degli interventi militari a fini di legittimazione, contrasta in modo stridente con le stime delle vittime (quelle ufficiali sono costantemente di molto inferiori a quelle reali, secondo le valutazioni degli organismi umanitari indipendenti) e con le fotografie dei centri urbani durevolmente devastati.

### 3. Città devastate: Mosul, Raqqa, Aleppo e Mariupol

Nell'ottobre 2016 le forze speciali del governo iracheno, coordinate e supportate dagli Stati Uniti con un limitato contingente sul campo (circa 3000 uomini) ma soprattutto con una massiccia copertura aerea, dettero inizio alla battaglia per la riconquista della città di Mosul (circa un milione e mezzo di abitanti), presa con relativa facilità dall'ISIS nel 2014. Gli attaccanti erano in numero largamente soverchiante e cominciarono la propria avanzata nella parte orientale della città. La resistenza dei miliziani dello Stato Islamico fu accanita: organizzati in piccole squadre lanciarono centinaia di attacchi suicidi con veicoli-bomba. La parte più aspra e devastante della battaglia iniziò quando le forze irachene giunsero, attraversando il Tigri, nella parte occidentale di Mosul, la città vecchia che era la roccaforte degli islamisti, e si concluse nel luglio 2017 lasciando sul terreno un immenso cumulo di macerie. Definita da alcuni generali americani come la maggiore battaglia urbana dopo la Seconda guerra mondiale, Mosul per l'entità delle distruzioni ha richiamato alla memoria di alcuni la città tedesca di Dresda.

Divenuta "capitale" dello Stato Islamico nel 2014, dopo essere stata la prima città a cadere nelle mani dei ribelli durante la guerra civile siriana (2013), la città di Raqqa fu sottoposta tra giugno e ottobre 2017 a 4 mesi ininterrotti di bombardamenti aerei e colpi di artiglieria pesante da parte di un'ampia coalizione a guida statunitense, mentre sul terreno avanzavano nella città i miliziani curdi delle Forze Democratiche Siriane (SDF). La popolazione intrappolata era cinicamente utilizzata come scudo umano dagli assediati: l'ISIS ne impediva la fuga facendo ricorso a cecchini e mine, mentre molti trovavano la morte sotto gli edifici colpiti dalle bombe e dall'artiglieria pesante. Amnesty International ha denunciato che, nonostante le affermazioni dei vertici militari statunitensi, la distruzione della città è stata massiccia e indiscriminata, senza distinzioni tra obiettivi militari e obiettivi civili: «la città è in rovina come una Dresda moderna», distrutta all'80%, ha dichiarato Kate Allen, responsabile per Amnesty International UK, in occasione dell'organizzazione nel 2019 della mostra intitolata



1: West Mosul (Old City) [Associated Press Photos – Mosul: Portrait of a city in ruins].



GIOVANNA CIGLIANO

“War in Raqqa: Rethoric versus Reality”. La “guerra di annientamento” contro l’ISIS ha spinto nuovamente gli osservatori a evocare la tragica sorte di alcune città tedesche durante la Seconda guerra mondiale.

Nel corso del 2011 la Siria era precipitata in un’aspra guerra civile, combattuta principalmente nei centri urbani. Dall’estate 2012 Aleppo, la maggiore città del paese dopo la capitale Damasco, era divisa in due parti: una sotto controllo governativo, l’altra, quella orientale, sotto il controllo delle truppe ribelli, appoggiate dalla Turchia. Nella tarda estate del 2015, quando sembrava che il regime di Assad avesse le ore contate, la Federazione russa decise di intervenire al suo fianco con una cospicua campagna di bombardamenti aerei dispiegatasi tra la fine di settembre e il febbraio 2016. Nel corso dell’estate le forze governative siriane cominciarono a stringere d’assedio la città e a stabilire il controllo sulle vie di comunicazione. La vera e propria battaglia finale per Aleppo ebbe inizio alla fine di settembre del 2016, con il sostegno russo particolarmente attivo nel monitoraggio attraverso i droni, nella gestione degli armamenti e nella predisposizione delle strutture assistenziali funzionali all’attivazione di corridoi umanitari per consentire alla popolazione di mettersi in salvo [Ripley 2018, 214]. Dopo due mesi e mezzo di intensi combattimenti urbani affiancati da massicci bombardamenti [Bandarin 2022] la città fu conquistata, più di centomila civili furono evacuati nei territori controllati dal governo e a circa 34 mila combattenti delle forze ribelli fu consentito di trasferirsi nell’enclave di Idlib. Benché questo aspetto sia stato minimizzato nella copertura dei mezzi di comunicazione occidentali, esso fu uno dei risvolti più significativi del successo dell’operazione dal punto di vista del rafforzamento politico del regime di Assad [Ripley 2018, 250].

Dopo l’inizio dell’invasione russa dell’Ucraina la città di Mariupol’ (circa 450 mila abitanti), importante porto sul mare di Azov, è diventata uno degli obiettivi più rilevanti della conquista russa nel Donbass. Sin dal 2014 la città era stata contesa tra ucraini e filo-russi; dopo che questi ultimi avevano avuto la peggio, era divenuta una roccaforte ucraina con una forte presenza del battaglione ultra-nazionalista con simpatie naziste “Azov”. Il confine con le repubbliche separatiste correva poco più a est della città. I combattimenti hanno avuto inizio nei sobborghi già alla fine di febbraio 2022, e verso la fine di marzo sono giunti al centro della



2: Raqqa, 2018 [© Amnesty International – Report “War of Annihilation”].



*Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*



3: Aleppo [Vatican News].



4: Mariupol [Pavel Klimov – Reuters].

città. Le condizioni dei civili sono diventate ben presto drammatiche: costretti a trovare rifugio negli scantinati degli edifici, hanno dovuto fare i conti con il collasso di tutte le infrastrutture essenziali, mentre l'accanito conflitto edificio per edificio comportava notevoli distruzioni,



GIOVANNA CIGLIANO

prodotte dall'artiglieria pesante, anche dislocata a significativa distanza, e dal cannoneggiamento dei carri armati. I bombardamenti aerei sono stati distruttivi, ma non sistematici come nei casi precedentemente analizzati. Il 21 aprile, dopo che anche i militari ucraini asserragliati nella zona portuale e nell'acciaieria Il'ic si erano arresi, la Russia ha dichiarato di aver conquistato la città. Rimaneva un'ultima sacca di resistenza, guidata dal battaglione Azov, nei profondi meandri dell'acciaieria Azovstal', gigantesco complesso industriale costruito all'epoca del primo piano quinquennale sovietico. La vicenda si è conclusa tra il 16 e il 21 maggio con il disarmo e l'evacuazione completa delle forze ucraine.

## Conclusioni

Per giornalisti e operatori indipendenti è molto difficile riuscire a raccontare e interpretare ciò che accade realmente sul terreno di guerra. Molti risvolti delle operazioni militari rimangono poco conosciuti, così come sono oggetto di controversia le stime effettive delle vittime. Questa difficoltà conoscitiva si associa contraddittoriamente, nella guerra del XXI secolo, al massiccio flusso di informazioni e di immagini provenienti dalle zone di guerra, che vengono diffuse a tutti i livelli dal sistema mediatico internazionale. La svolta rispetto alla stagione ormai lontana della guerra del Golfo (1991) è evidente: in quella occasione il conflitto era rappresentato come una sorta di video-game e questo era funzionale a evitare che accadesse qualcosa di simile a ciò che era accaduto al tempo della guerra in Vietnam, quando alcune immagini avevano avuto un forte impatto delegittimante presso l'opinione pubblica [Brothers 1997]. Si trasformava insomma in rappresentazione asettica e rassicurante la realtà disturbante della violenza e del massacro [Mowlana, Gerbner, Schiller 2018].

Poi naturalmente vi erano i reportage dei giornalisti "embedded", e rispetto a questo poco sembra essere cambiato: anche oggi possono avvicinarsi alle operazioni militari solo



5: Azovstal' [Adnkronos].

giornalisti legati alle forze armate di riferimento, innanzitutto per ragioni di sicurezza. La vera novità degli ultimi anni, potenziata dall'accesso universale alla rete e dall'utilizzo dello smartphone, consiste nell'abbondanza di notizie, di foto e di video provenienti dai teatri di guerra. Essa genera nei fruitori l'illusione di "vedere" e di "comprendere" ciò che sta accadendo, mentre le macchine propagandistiche di Stati e organizzazioni utilizzano e manipolano con tecniche sofisticate dati e immagini per costruire narrazioni spesso diverse se non opposte, ma funzionali al controllo del discorso intorno alla legittimità della guerra "giusta" (sempre associata alla rappresentazione della inaudita "barbarie" del nemico) nei rispettivi universi mediatici. Nel ragionare sulle "lezioni" impartite dal conflitto russo-ucraino in corso, gli analisti dell'International Institute of Strategic Studies ne hanno sottolineato in particolare una, riconosciuta come fondamentale: «la battaglia della narrativa è un elemento chiave della guerra moderna», e va pianificata e condotta utilizzando tutti gli strumenti della comunicazione disponibili [IISS 2022, 34].

### Bibliografia

- BANDARIN, F. (2022), *The Destruction of Aleppo: The Impact of the Syrian War on a World Heritage City*, in *Cultural Heritage and Mass Atrocities*, a cura di J. Cuno, T.G. Wiess, Los Angeles, Getty Publications, pp. 186-201.
- Block by Block: The Challenges of Urban Operations* (2003), a cura di W.G. Robertson, L.A. Yates, Fort Leavenworth, Kansas, U.S. Army Command and General Staff College Press.
- BROTHERS, C. (1997), *War and Photography. A Cultural History*, Londra e New York, Routledge.
- DIMARCO, L.A. (2012), *Concrete Hell. Urban Warfare from Stalingrad to Iraq*, Oxford, Osprey Publishing.
- ICRC (2015), *Explosive Weapons in Populated Areas. Humanitarian, Legal, Technical and Military Aspects*, Report, Expert Meeting Chavannes-de-Bogis, Ginevra.
- IISS (2022), *Strategic Survey 2022: The Annual Assessment of Geopolitics*, New York-Londra, Routledge.
- KING, A. (2021), *Urban Warfare in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity Press.
- KONAEV, M. (2019), *The Future of Urban Warfare in the Age of Megacities*, Focus stratégique, No. 88, Ifri.
- RIPLEY, T. (2018), *Operation Aleppo. Russia's War in Syria*, Lancaster, Telic-Herrick Publications.
- ROBINSON, I., NOHLE, E. (2016), *Proportionality and precautions in attack: The reverberating effects of using explosive weapons in populated areas*, in «International Review of the Red Cross», 98, 1, *War in Cities*, pp. 107-145.
- Triumph of the Image. The Media's War in the Persian Gulf – A Global Perspective* (2018), a cura di H. Mowlana, G. Gerbner, H.I. Schiller, New York-Londra, Routledge (prima ed. 1992).
- ZEITOUN, M., TALHAMI, M. (2016), *The impact of explosive weapons on urban services: Direct and reverberating effects across space and time*, in «International Review of the Red Cross», 98, 1, *War in Cities*, pp. 53-70.

### Sitografia

- BLUE, V.J., *After the "War of Annihilation" Against ISIS*, Time, April 2019, <https://time.com> (dicembre 2023)
- Iraq: Four years later, much of Mosul still in ruins*, ICRC 2021, <https://www.icrcnewsroom.org> (dicembre 2023)
- Iraq: Life in Mosul through a child's eyes*, ICRC 2021, <https://www.icrc.org> (dicembre 2023)
- ALLEN, K., *Raqqa is in Ruins like a Modern Dresden. This is not "precision bombing"*, The Guardian 2019, <https://www.theguardian.com> (dicembre 2023)
- GEORGE, S., *Liberation from militants leaves devastation in Mosul*, AP News 2017, <https://apnews.com> (dicembre 2023)
- Rhetoric versus Reality in the War in Raqqa*, Amnesty International 2019, <https://raqqa.amnesty.org> (dicembre 2023)
- ROZMAN, J. (2019). *Urbanization and Megacities: Implications for the U.S. Army*, Institute of Land Warfare, <https://www.ausa.org> (dicembre 2023)
- "War of Annihilation". *Devastating Toll on Civilians, Raqqa – Syria* (2018). Report, Amnesty International, <https://www.amnesty.org.uk> (dicembre 2023)





## *Piccole Stalingrado: memoria e public history nella rappresentazione della guerra urbana nella Russia contemporanea*

### *Little Stalingrad: memory and public history in the representation of Urban Warfare in Contemporary Russia*

**GIOVANNI SAVINO**

Università di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*Le distruzioni causate dalla Seconda guerra mondiale nella parte europea dell'Unione Sovietica sono state senza precedenti: oltre alla più nota Stalingrado, a esser state devastate dal conflitto son stati migliaia di piccoli centri. Tra di essi vi è Ržev, nella regione di Tver', attraversata dal Volga, dove l'omonima battaglia ha visto attorno a un milione di perdite da parte sovietica. Ržev è diventata, nell'immaginario collettivo, uno dei luoghi della memoria della Grande guerra patriottica.*

*The destruction caused by the Second World War in the European part of the Soviet Union was unprecedented: above the better-known Stalingrad, thousands of small towns were devastated by the conflict. Among them is Rzhev, in the Tver region, crossed by the Volga, where the battle of the same name saw around a million losses on the Soviet side. Rzhev has become, in the collective imagination, one of the places of memory of the Great Patriotic War.*

#### **Keywords**

Russia, public history, memoria, città, guerra.

Russia, public history, memory, city, war.

#### **Introduzione**

La memoria della Grande guerra patriottica (*Velikaja otečestvennaja vojna*), com'è definita la Seconda guerra mondiale, nella Russia contemporanea è elemento imprescindibile nella costruzione dell'identità del Paese e vede coinvolti attori e istituzioni, spesso con agende differenti, nella commemorazione dei tragici eventi del 1941-45. A rendere particolarmente acuta la presenza di quegli avvenimenti sono le distruzioni causate dalla Seconda guerra mondiale nella parte europea dell'Unione Sovietica. I dati forniscono un quadro terribile: i principali centri sono stati in molti casi completamente devastati (l'89% degli edifici di Minsk, il 98% di Novgorod), e l'opera di annientamento del tessuto sociale e urbano sovietico si è estesa anche alle cittadine, come accaduto a Vjaz'ma, nella regione di Smolensk, dove il 94% delle abitazioni venne distrutto. La repubblica socialista sovietica di Bielorussia, che nel 1939 si era ampliata con l'annessione delle regioni occidentali precedentemente parte della Polonia interbellica, nel 1941 registrava 9.092.000 abitanti, ridottisi a 7.765.000 nel 1951: ci vorranno trent'anni per tornare ai livelli demografici precedenti all'Operazione Barbarossa (9.112.000 nel 1971). La cifra ufficiale di 26.600.000 caduti sovietici (8.668.400 militari, 13.684.692 civili nei territori occupati, 4.246.908 vittime di bombardamenti e fame), avanzata nel 2020 nella raccolta pubblicata dall'Agenzia federale russa statistica, sebbene già di per sé enorme, ancora oggi, a 77 anni dalla fine del conflitto, è approssimata per difetto. Il

GIOVANNI SAVINO

paesaggio urbano sovietico nella parte europea del Paese interessata dalle devastazioni della guerra risulta in molti casi distrutto, con 1710 città e piccoli centri e più di 70.000 villaggi rasi al suolo. Le cifre riguardo alle infrastrutture danneggiate non sono da meno, nel 1945 non sono più attivi 40.000 ospedali, 84.000 tra scuole, istituti e università, 32.000 fabbriche. Il patrimonio ferroviario è vittima delle spietate battaglie tra le forze dell'Asse, l'Armata Rossa e le formazioni partigiane: 65.100 chilometri di binari vengono fatti esplodere o divelti, e 4100 stazioni distrutte. Nell'agricoltura, i livelli dei raccolti del 1940 verranno eguagliati, tra enormi fatiche, solo nel 1955 [Malkov et al. 2020].

Alcune delle battaglie sul fronte orientale sono passate alla storia per aver cambiato il corso della guerra, schierando milioni di uomini, migliaia di mezzi e di armi, lungo le linee. La battaglia di Stalingrado, durata 200 giorni dal 17 luglio 1942 al 2 febbraio 1943, è probabilmente la più nota della Seconda guerra mondiale: gli scontri nelle vie della città sul Volga e nelle fabbriche hanno costruito il mito della resistenza ad oltranza del popolo sovietico, e le immagini delle rovine lasciate dai proiettili e dalle bombe ancora oggi sono emblematiche delle atrocità del conflitto. Ma vi sono stati altri luoghi segnati dalle violenze della guerra e dall'atrocità di battaglie senza tregua, disseminati in lungo e in largo per la parte europea dell'Unione Sovietica.

## 1. Ržev

La città di Ržev è il primo centro urbano di una certa importanza lungo l'alto corso del Volga, a 200 chilometri dalle sorgenti. Fondata presumibilmente nell'XI secolo, è sede di uno dei piccoli principati in cui viene divisa la *Rus'* nel Duecento. Passata sotto il controllo lituano, nel corso del XV secolo Ržev viene conquistata prima dai principi di Tver', di cui segue le vicissitudini storiche con l'affermarsi di Mosca come nuova potenza regionale. La città diventa avamposto dello Stato moscovita verso ovest, parte del sistema di guarnigioni e fortezze ideato per contrastare i lituani e i cavalieri di Livonia prima, polacchi e svedesi poi. Il periodo dei Torbidi, durante il quale la Russia venne sconvolta da agitazioni e dall'invasione polacca, vede Ržev resistere all'assedio per poi gradualmente, durante il Seicento, mutare il suo ruolo da fortezza a importante punto di scambi commerciali nella regione dell'alto Volga. Il grande fiume divide il centro urbano a metà, e con lo scisma dei Vecchi Credenti, ovvero degli oppositori alle riforme del rito e degli ordinamenti ortodossi volute dal patriarca Nikon, le due parti diventano sede di due confessioni diverse, con una prevalenza degli *starovery*. Proprio i Vecchi Credenti, animati da un forte spirito imprenditoriale, fanno la fortuna di questa cittadina fluviale, dando un enorme contributo allo sviluppo dell'artigianato e soprattutto del settore tessile. Nonostante il ruolo nevralgico nei trasporti da e per l'Occidente si conferma anche con l'avvento delle ferrovie, la città perde un terzo degli abitanti in meno di un ventennio alla fine dell'Ottocento, con la chiusura di numerose botteghe e fabbriche tessili, dovuta all'arrivo di tessuti e vestiti più economici via treno. La tranquillità provinciale non viene scossa neanche dalla Prima guerra mondiale e dalla caduta dell'impero zarista: quattro giorni dopo l'inizio della rivoluzione d'Ottobre, l'11 novembre, si forma il Comitato militare rivoluzionario cittadino, e le vicende della guerra civile non toccheranno Ržev.

## 2. La battaglia di Ržev e le sue conseguenze sul centro abitato

L'avanzata delle truppe tedesche nell'estate del 1941 travolge le difese sovietiche, sebbene vi siano tentativi disperati di resistenza. Ržev, posta all'incrocio delle linee ferroviarie Mosca-Riga e Toržok-Vjaz'ma, viene bombardata la prima volta il 19 luglio, per poi essere abbandonata dalle forze sovietiche il 14 ottobre. Già nell'autunno in città la popolazione è diminuita

significativamente, dei circa 56.000 abitanti ne sono restati 20.000, e alla fine dei 17 mesi di occupazione nazista il numero dei cittadini scampati al furore della guerra è ancora più eloquente: 150 nel centro cittadino, sommati ai villaggi nei dintorni 362. Nel raggio di pochi chilometri nel corso di 13 mesi, dal gennaio del 1942 al marzo dell'anno seguente, si susseguono i combattimenti conosciuti complessivamente come la battaglia di Ržev (Rževskaja bitva), svoltasi nel complesso di cinque operazioni che coinvolgevano tutto il fronte di Kalinin (toponimo sovietico di Tver') e il Gruppo d'armate Centro della Wehrmacht. Il controllo del territorio, cruciale per garantire l'offensiva verso Mosca e la supremazia nella Russia centrale, è la ragione di un susseguirsi di massacri che videro circa un milione di perdite [Krivošeev 1993, 176, 225, 226; Gerasimova 2002, 172; Gerasimova 2020, 337; Putin 2020].

Tra le truppe sovietiche impegnate in quei mesi, l'espressione il "tritacarne di Ržev" si diffonde per descrivere la situazione in quella parte del fronte. Petr Michin, maestro arruolatosi nei primi giorni di guerra e comandante di un'unità dell'artiglieria, nelle sue memorie ha evocato con immagini crude i "campi di cadaveri" e i "fossati colmi di morti" che attorniavano la città durante la battaglia [Michin 2006, 134]. Lo scrittore Il'ja Ehrenburg, in quegli anni corrispondente da vari fronti, ha lasciato un quadro straziante delle condizioni di quei luoghi, scrivendo di non poter dir molto su Stalingrado, perché non vi era stato: «Ma non dimenticherò mai Ržev. Forse ci sono state offensive che sono costate più vite umane, ma a quanto pare non ce ne sono state altre così deprimenti: per settimane ci sono state battaglie per cinque o sei alberi spezzati, per il muro di una casa distrutta o per un piccolo pendio» [Ehrenburg 1990, 290].

Nelle prime settimane di occupazione era stata insediata dal comando tedesco un'amministrazione civile, coadiuvata da personale militare proveniente dall'emigrazione russa arrivato con le truppe naziste. Era stato aperto anche un campo di concentramento, e esecuzioni di cittadini considerati di orientamento comunista o antifascista avvenivano quasi quotidianamente. Con il trascorrere del tempo, le due parti in cui ancora oggi il Volga divide Ržev si svuotarono, a causa degli eccidi, delle evacuazioni e delle deportazioni (circa 20.000 persone vennero inviate ai lavori forzati nei territori baltici in mano nazista). Dei 5443 edifici, nel marzo del 1943 ne restavano in piedi soltanto 297, e solo l'intervento delle prime pattuglie entrate in città permise di evitare l'ennesima strage di civili, mettendo al sicuro la chiesa dell'Intercessione, dove i tedeschi in fuga avevano rinchiuso 240 persone minando l'edificio lungo il perimetro.



1: Il girotondo dei bambini, statua simbolo della battaglia di Stalingrado, e le rovine della stazione ferroviaria di Stalingrado, 1948 [Thomas McAvoy, Life magazine].

2: Una strada di Ržev nel marzo del 1943 [Leonid Velikžanin, Archivio TASS].

GIOVANNI SAVINO

### 3. «Sono stato ucciso sotto Ržev»: la memoria della battaglia

Le prime iniziative per costruire luoghi e momenti di ricordo della battaglia vengono adottate immediatamente dopo la liberazione della città. Tra il 3 e il 5 agosto, nel suo unico viaggio al fronte, Stalin visita la città, e la casa dove il segretario generale aveva alloggiato è diventata un museo dal 2015, dopo che in seguito al pernottamento del *vožd'* era stata adibita a biblioteca, su sua espressa volontà.

La prima commemorazione letteraria della battaglia di Ržev risale al 1946, ed appare in versi, autore è il poeta e scrittore A.T. Tvardovskij. *Ja ubit podo Rževom (Sono stato ucciso sotto Ržev)* si intitola la poesia, ed è un soldato a parlare, morto nelle paludi attorno la città, e chiede notizie: «hanno resistito i nostri sul Don? (...) e Smolensk è stata presa?» [Tvardovskij 1954, 205-210]. La ricostruzione del piccolo centro procede abbastanza rapidamente, ma solo nel 1963 viene inaugurato l'Obelisco ai liberatori di Ržev, nel ventesimo anniversario della liberazione della città. La collina su cui è situato il monumento originariamente ospitava il cremlino, scomparso nel corso dei secoli, e la chiesa della Dormizione, chiusa dagli anni Trenta e poi danneggiata gravemente nel 1943.

Non vengono aperti musei né esposizioni dedicati alla battaglia in città durante l'età sovietica. Le ragioni di questa scelta non sono chiare, perché non vi erano censure al riguardo (i versi di Tvardovskij vengono pubblicati più volte nel dopoguerra), e nel 1978 Ržev viene insignita dell'Ordine della Guerra patriottica di I classe, “per il coraggio e l'eroismo mostrato dai lavoratori nella lotta contro gli invasori fascisti tedeschi”. Soltanto nel 2005, in occasione dei festeggiamenti per il sessantesimo anniversario della vittoria sovietica, viene aperto il diorama della battaglia, nelle sale del museo locale dedicate agli eventi bellici. La “riscoperta”



3: Il museo Kalininskij front. Avgust 1943, esposizione situata nella casa che ospitò Stalin durante la visita al fronte [Wikimedia Commons].



da parte delle autorità federali di Ržev inizia in questo periodo, il centro viene onorato del titolo di “città della gloria militare” nel 2007 su iniziativa di Vladimir Putin. Ma è l’impegno della Società russa di storia militare, la RVIO (Rossiskoe voennoe istoričeskoe obščestvo) a far entrare i luoghi della battaglia nel processo di costruzione della memoria storica dell’età post-sovietica. Istituita nel 2012 per decreto presidenziale con i compiti di «consolidare le forze dello Stato e della società nello studio del passato storico militare della Russia, promuovere lo studio della storia militare russa e contrastare i tentativi di distorcerla», l’associazione si occupa della «popolarizzazione delle ricerche della storiografia militare, dell’innalzamento del prestigio del servizio militare e dell’educazione patriottica». A presiedere la Società dalla sua fondazione è Vladimir Medinskij, all’epoca ministro della Cultura e attualmente consigliere di Putin per le questioni culturali e storiche, noto per i suoi orientamenti conservatori e nazionalisti. Come ha notato lo storico militare Vladimir Lapin, l’associazione si pone in continuità con la quasi omonima struttura fondata nel 1907, la Società imperiale russa di storia militare, con una differenza fondamentale, il coinvolgimento diretto delle autorità della Federazione Russa, che rendono il consesso presieduto da Medinskij più simile a un ente statale che a un’iniziativa di studiosi accomunati da interessi di ricerca [Lapin 2020, 80]. Le possibilità economiche della RVIO consentono di investire nella costruzione di iniziative volte a presentare un passato omogeneo, senza soluzione di continuità, di vittorie in nome della Russia, da Vladimiro il Grande a Vladimir Putin passando per le sconfitte di Napoleone e di Hitler.



4: L’Obelisco ai liberatori di Ržev, 2015 [Wikimedia Commons].



5: Il Memoriale del soldato sovietico di Ržev, 30 giugno 2020 [Wikimedia Commons].



GIOVANNI SAVINO

Già nel 2015 la RVIO promuove l'apertura del museo del fronte di Kalinin nella casa dove aveva alloggiato Stalin, anticipazione dei propri piani per rendere Ržev uno dei principali luoghi della memoria a livello federale. Il 6 giugno 2017 viene annunciato il lancio del progetto per l'edificazione di un memoriale al soldato sovietico a circa 6 chilometri dal centro di Ržev, da realizzare con fondi raccolti attraverso donazioni: il 18 dicembre 2019 si raggiunge la somma di 304 milioni di rubli, pari a 3.964.000 euro. Il concorso per la costruzione viene vinto dallo scultore Andrej Korobcov e dall'architetto Konstantin Fomin, e prevede una statua alta 25 metri, raffigurante un soldato sfinito, piegato dalle atrocità della guerra, la cui silhouette si dissolve in 35 gru, allusione all'omonima canzone *Žuravli*, ispirata ai versi del poeta Rasul Gamzatov. Il piedistallo, alto 10 metri modellato sulla scorta dei *kurgan* sovietici, vede le parole di Tvardovskij "noi siamo caduti per la Patria, ma essa è salva", e si trova alla fine di un piccolo viale dove vi sono due padiglioni con più di 17.000 nomi di soldati, morti nel corso della battaglia. Il memoriale è diventato parte integrante delle celebrazioni dedicate alla vittoria sovietica sin dalla sua inaugurazione, con una serie di attività collaterali volte a renderlo un luogo particolarmente frequentato: dal 6 maggio 2021 a poca distanza è stata aperta l'omonima stazione ferroviaria, collegando così direttamente il monumento a Mosca.

## Conclusioni

Esiste una memoria di cosa ha rappresentato la guerra per la città di Ržev? La domanda appare legittima alla luce degli sforzi intrapresi dalle autorità federali e locali nella costruzione del memoriale, che contrastano con la poca attenzione prestata a cosa avvenuto nei 17 mesi di occupazione all'interno del centro urbano. Non vi è un luogo di ricordo a proposito del campo di concentramento, attraverso cui sono passati soldati e civili mandati poi in altri lager in Germania, nonostante nelle memorie locali sia una delle immagini più dolorose della violenza nazista nella zona. La distruzione del tessuto urbano antebellico viene citata come un dato supplementare, una vicenda che fa da sfondo alla battaglia, senza nessuna riflessione sulla perdita delle numerose testimonianze architettoniche e storiche in una delle più antiche città russe. Nel paesaggio urbano l'unico cambiamento legato alla "propaganda monumentale" promossa dal Cremlino oggi è la stele, inaugurata nel 2010, della città della gloria militare, eretta nella piazza principale, *Sovetskaja ploščad'*, nell'angolo dove avvenivano, secondo la memoria popolare, le impiccagioni durante l'occupazione nazista. La stele è attorniata da quattro cubi di granito rosso, con dei bassorilievi di bronzo: il primo cubo è dedicato alla battaglia di Kulikovo del 1380 tra il granducato di Mosca e l'Orda d'Oro e alla guerra contro l'invasione napoleonica del 1812, collegando le sorti della Russia medievale e ottocentesca al destino della Grande guerra patriottica, a cui sono riservati gli altri tre spazi con scene delle ostilità attorno Ržev.

La concentrazione degli eventi al Memoriale del soldato sovietico, situato fuori dalla città, rende ancor più forte l'impressione di una rappresentazione parziale delle vicende della guerra in quel territorio, e iniziative organizzate in concomitanza di festività e celebrazioni legate alla storia militare, come le cucine da campo tirate su per poter assaporare il rancio di un soldato dell'Armata Rossa o giochi di ruolo indirizzati a coinvolgere i visitatori in tenera età, appaiono volti a riprodurre il passato, in un processo di "affective belonging to the past", per usare la definizione dello studioso russo-americano Serguei Oushakine [Oushakine 2013, 282]. La Grande guerra patriottica viene quindi rappresentata come il culmine dell'eterna lotta della Russia per garantire la propria esistenza, in una visione dove le forme sociali differenti della storia vengono annullate in nome di una continuità atemporale, dove

Aleksandr Nevskij, Ivan il Terribile, Pietro il Grande, Nicola II, Stalin e Putin sono schierati nella difesa della statualità russa, unendo diversi periodi in un “destino comune”, in conformità ad altre mitologie nazionali [Armstrong 1982, 9]. Da questa rappresentazione sono espunte le contraddizioni, le evoluzioni e le sconfitte subite, in una ricostruzione del passato dove la vittoria è presentata come il destino storico della Russia. Vi è però nel modello di costruzione del passato glorioso delle armi russe una differenza essenziale con altre esperienze analoghe presenti in Europa orientale, si pensi al caso serbo dove la sconfitta nella battaglia della Piana dei Merli in Kosovo ha rappresentato un mito di fondazione per la politica nazionalista di quel paese [Cohen 2014, 11-12]. E nel passato glorioso la distruzione di Ržev può apparire come un effetto collaterale poco degno di attenzione nel panorama generale delle enormi perdite sostenute dall'Armata Rossa durante la battaglia. La Seconda guerra mondiale continua a essere percepita come l'evento centrale del XX secolo da buona parte della popolazione russa, con dati sorprendenti in termini di continuità nei trent'anni dell'età post-sovietica [McGlynn 2022, 142], e sarebbe un errore vedere in questa memoria il frutto esclusivo delle politiche ufficiali, anzi. Iniziative partite dal basso, come il Reggimento Immortale (Bessmertnyj polk), sfilata dei discendenti dei combattenti della guerra, sono state acquisite e “statalizzate” dalle autorità, ampliandone la diffusione e al tempo stesso indirizzando il ricordo in una direzione diversa [Ponamareva 2020, 190-191], in linea con la cosiddetta “religione della Vittoria”, termine con cui è stata bollata la politica della memoria della Grande guerra patriottica soprattutto nell'ultimo decennio, dove si sono eliminati dalla narrazione principale quei momenti tragici nei quali sono periti milioni di cittadini sovietici. La memoria delle rovine e delle macerie, delle vittime e delle sofferenze lascia il posto alle parate e alle ricostruzioni militari.



6: La stele della città della gloria militare, Sovetskaja ploščad', Ržev, 2012 [Wikimedia Commons].

GIOVANNI SAVINO

### Bibliografia

- Grif sekretnosti snjat. Vooružennyh Sil SSSR v vojnach, boevykh dejstvijach i voennykh konfliktach: statističeskoe issledovanie (Il timbro "segreto" è stato tolto: le forze armate dell'URSS nelle guerre, ostilità e conflitti militari: studio statistico)* (1993), a cura di G. Krivošeev, Mosca, Voenizdat.
- Velikaja otečestvennaja vojna. Jubilejnyj statističeskij sbornik (La Grande guerra patriottica. Raccolta statistica per il giubileo)* (2020), a cura di P. Malkov, Mosca, Rosstat.
- ARMSTRONG, J. (1982). *Nations before Nationalism*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- COHEN, P. (2014). *History and popular memory: the power of story in moments of crisis*, New York, Columbia University Press.
- EHRENBURG, I. (1990). *Ljudi, gody, žizn' (Uomini, anni, vita)*, vol. II, Mosca, Sovetskij pisatel'.
- GERASIMOVA, S. (2020). *Ržev. Bitva. 1942-1943 (Ržev. Battaglia. 1942-1943)*, Mosca, Izdatel'stvo Indrik.
- GERASIMOVA, S. (2002). *Voennye dejstvija v rajone Rževo-Vjazemskogo vystupa v janvare 1942-marte 1943 gg: Rževskaja bitva (Le attività belliche nella zona del saliente di Ržev e Vjaz'ma nel gennaio 1941-marzo 1943: la battaglia di Ržev)*, tesi di candidato delle scienze, Tver', Tverskij gosudarstvennyj universitet.
- LAPIN, V. (2020). *Rossijskoe istoričeskoe obščestvo (RIO) i Rossijskoe voenno-istoričeskoe obščestvo (RVIO) kak instrumenty istoričeskoj politiki pervoj četverti XXI veka (La Società russa di storia e la Società russa di storia militare come strumenti della politica storica nel primo quarto del XXI secolo)*, in *Politika pamjati v sovremennoj Rossii i stranach Vostočnoj Evropy. Avtory, instituty, narrativy (La politica della memoria nella Russia contemporanea e nei paesi dell'Europa orientale. Autori, istituzioni, narrazioni)*, a cura di A.I. Miller, D.V. Efremenko, San Pietroburgo, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, pp. 74-95.
- MCGLYNN, J. (2022). *Beyond Analogy: Historical Framing Analysis of Russian Political Discourse*, in *Researching Memory and Identity in Russia and Eastern Europe*, a cura di J. McGlynn, O.T. Jones, Londra, Palgrave MacMillan, pp. 141-162.
- MICHIN, P. (2006). *Artilleristy, Stalin dal prikaz! (Artiglieri, Stalin lo ha ordinato!)*, Mosca, Eksmo.
- OUSHAKINE, S. (2013). *Remembering in Public: On the Affective Management of History*, in «Ab Imperio» n.1, pp. 269-302.

### Sitografia

- <https://nationalinterest.org/feature/vladimir-putin-real-lessons-75th-anniversary-world-war-ii-162982> (dicembre 2023)
- <https://pobedarf.ru/2019/12/18/636855485/> (dicembre 2023)
- <https://rg.ru/documents/2007/10/12/rzhev-dok.html> (dicembre 2023)
- <https://rvio.histrf.ru/officially/ukaz-1710> (dicembre 2023)
- <https://rzhev.histrf.ru/about> (dicembre 2023)
- <https://tvermuzeum.ru/affiliates/RKM#group-01-1> (dicembre 2023)
- <https://tvermuzeum.ru/news/virtualnaya-ekskursiya-po-rzhevskomu-kraevedcheskomu-muzeyu> (dicembre 2023)
- <https://xn--b1abdee0capc.xn--p1ai/documents/1792.html> (dicembre 2023)

## *Il ruolo dell'immagine tra produzione e distruzione del simile: fotografie di guerra a Mariupol*

### *The Role of the Image between Production and Destruction of the Similar: War Photographs in Mariupol*

**FILOMENA FERA**

Università di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*Le fotografie di guerra della città di Mariupol sono un esempio del “doppio regime” del loro funzionamento in quanto, pur rappresentando la realtà, sono spesso utilizzate a scopo propagandistico e/o commemorativo in relazione a luoghi simbolici della memoria collettiva. Obiettivo del contributo è dimostrare come simili riproduzioni possano, tuttavia, configurarsi come strumento non solo del potere politico, ma anche di una maggiore comprensione storica e di una memoria autenticamente condivisa.*

*The war photographs of the city of Mariupol are an example of the “double regime” of their functioning as, while representing reality, they are often used for propaganda and/or commemorative purposes in relation to symbolic places of collective memory. The paper’s aim is to demonstrate how similar reproductions can, however, be configured as an instrument not only of political power, but also of greater historical understanding and authentically shared memory.*

#### **Keywords**

Fotografia, guerra, Mariupol.

Photography, war, Mariupol.

#### **Introduzione**

La diffusione delle nuove tecnologie mediatiche, in particolare dei mezzi foto-cinematografici, ha segnato sin dalla Prima Guerra Mondiale una netta cesura nella rappresentazione e nella percezione degli eventi bellici, in un gioco tra le parti che vede protagonisti tanto i produttori quanto i fruitori delle immagini della guerra e delle città in guerra. Non pochi sono stati i problemi posti dall'impiego di questi strumenti, uno tra tutti la *querelle* circa la loro utilizzabilità in qualità di fonti storiche certe e affidabili. Di fronte alla pretesa della fotografia di promuovere una nuova etica della notizia incentrata su una narrazione fedele ai fatti, gli storici di professione hanno, legittimamente, manifestato dubbi e perplessità in virtù di quelle caratteristiche ontologiche proprie del mezzo fotografico atte a farne uno strumento di manipolazione della realtà e dunque di propaganda.

Rispetto agli anni che hanno visto sorgere tale dibattito, il problema della fotografia come documento storico ha poi subito un'ulteriore complicazione che va di pari passo con quella che è stata definita una «bulimia di immagini» [Didi-Huberman 2005, 94], vale a dire la moltiplicazione delle immagini sottoposte all'attenzione del grande pubblico il quale, dal canto suo, finisce sempre più per rimanere inerte anche di fronte a scene di grande atrocità. Se, infatti, le immagini prodotte e ri-prodotte tecnicamente sono in grado di agire energicamente sul piano emotivo, esse riescono, allo stesso tempo, anche ad «operare in modo confusivo

FILOMENA FERA

sul piano della sicura attestazione della verità dei fatti» [Montani 2009], con una conseguente incapacità da parte dei fruitori di scorgerne il senso reale. Ciò comporta un arretramento dell'«atteggiamento contemplativo a favore di uno maggiormente distratto» [Benjamin 2022, 11], dove la distrazione fa il paio con l'indebolimento della capacità riflessiva circa la costellazione dei rapporti storico-sociali che stanno dietro la produzione delle fotografie di guerra. Eppure, sono le stesse proprietà dell'immagine a permettere di farne uno strumento di maggiore presa sulla complessità del reale, in quanto motore di un processo di comprensione mediato dalla visione in cui lo storico deve essere in grado di "giocare" con le immagini alla maniera dei bambini quando giocano con la complessità del mondo. Obiettivo del presente contributo è quello di applicare simili riflessioni al caso delle fotografie di guerra della città di Mariupol, per dimostrare come esse siano suscettibili di una lettura altra rispetto a quella dominante, e come dunque possano incoraggiare una più profonda comprensione delle dinamiche del conflitto russo-ucraino scoppiato nel febbraio 2022.

### 1. Mariupol simbolo delle atrocità di guerra: narrazioni a confronto

C'è «modo per impedire all'uomo di distrarsi dalle atrocità? Perché se ne distrae? Se ne distrae quando non scorge nessuna possibilità di intervenire. L'uomo non si sofferma sul dolore di un altro uomo, se non può dargli aiuto» [Brecht 2019, 180]. Così B. Brecht al I Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura (Parigi, 1935); ma, continua lo scrittore tedesco, «si può parare il colpo quando si sa quando cade, dove cade e perché e a quale scopo cade [...]. Dunque: perché cade il colpo [...]? Perché mai la vita di milioni di uomini [...] è stata così immiserita, spogliata e in parte o in tutto annientata?» [Brecht 2019, 180]. Le immagini possono aiutarci a dare una risposta a simili interrogativi, ma prima è necessario passare al vaglio tutti i pericoli in esse insiti.

In un articolo della BBC troviamo messe a confronto fotografie di Mariupol prima e dopo il conflitto con il chiaro obiettivo, evidente sin dal titolo *Mariupol: The 80 days that left a flourishing city in ruins*, di dimostrare come la guerra abbia portato alla rovina una città che sembrava ormai destinata a *voltare pagina rispetto al suo passato*, «a wonderful warm city» con parchi, concerti, fontane, insomma «a European city» [Adams 2022]. Proprio Mariupol, si legge in apertura dell'articolo, più di ogni altra città, «è diventata il simbolo della *feroce brutalità* dell'assalto della Russia e dell'ostinazione della resistenza dell'Ucraina» [Adams 2022]. Il discorso sembra non fare una piega, senonché quando andiamo ad ascoltare l'altra campana ci troviamo di fronte ad una Mariupol finalmente liberata dal controllo delle forze armate ucraine, rese responsabili di *atrocità* nei confronti dei civili come «il *brutale* e cinico omicidio di una donna anziana» [Ria Novosti 2022a] che aveva espresso parole di sostegno alla Russia, o l'utilizzo della tattica dello "*Živoj ščit*" (scudo umano), vale a dire l'impiego dei civili come scudi viventi per fermare le unità d'assalto russe [Ria Novosti 2022b]; il tutto corredato da fotografie dell'esercito ucraino o videomessaggi dei prigionieri di guerra. Come possiamo notare, c'è un elemento che accomuna queste due versioni diametralmente opposte: il carattere di brutalità quale caratteristica esclusiva del nemico e mai propria. E del resto, alla domanda «perché cade il colpo?», alcuni di noi, afferma Brecht, hanno una risposta: «"Per brutalità". Credono di assistere [...] a un pauroso processo di inconoscibile origine, che è comparso all'improvviso e che forse – si spera – altrettanto all'improvviso scomparirà; all'impetuoso emergere di barbarici istinti a lungo repressi o assopiti» [Brecht 2019, 180-181].

Non è dunque un caso che proprio la narrazione delle atrocità del nemico sia uno dei pilastri della propaganda di guerra sin dai tempi del primo conflitto mondiale [Cigliano 2008, 30-50],



quando «per entrambi gli schieramenti [...] la questione delle 'atrocità' aiutava a mobilitare l'opinione pubblica [...] proiettando un'immagine disumanizzata del nemico» [Horne, Kramer 2001, 2]. È in tal senso che è possibile affermare che le fotografie sono mobilitate su un secondo fronte, quello propagandistico, poiché, nel momento in cui sono intenzionalmente impiegate per suffragare l'idea dell'atrocità come segno identitario del nemico, finiscono inevitabilmente per influenzare i cambiamenti dell'attitudine pubblica verso le ostilità.

## 2. L'ontologia della fotografia tra permanenza e movimento della memoria

La questione, tutt'oggi dibattuta e tutt'altro che chiusa, dell'interpretazione dell'*Holodomor* come carestia artificiale intenzionalmente causata da Stalin per spezzare la resistenza nazionale ucraina, presenta risvolti che ci riconducono anche al tema delle atrocità del nemico nella propaganda di guerra, nella misura in cui il continuo ricorso al concetto, problematico, di genocidio sembra rievocare quella dicotomia tra civiltà e barbarie in virtù della quale durante la Prima guerra mondiale ciascuna delle parti in campo «dava per scontato il presupposto di essere l'incarnazione della 'civiltà' in quanto tale [...] e il nemico diveniva automaticamente il 'barbaro' destinato per sua stessa natura a compiere atti atroci» [Horne 2007, 329]. Vediamo, di fatto, che se dallo scoppio del conflitto russo-ucraino la parte ucraina è tornata a battere con forza sul tema dell'*Holodomor* quale colonna portante della costruzione di un'identità nazionale condivisa e il quanto più possibile distinta da quella russa, la controparte russa, a sua volta, non ha mancato di rimandare l'accusa al mittente: in sede storica sottolineando l'impatto devastante della carestia del 1932-33 anche in altre aree dell'Unione Sovietica; in sede di propaganda politica utilizzando a sua volta il concetto di genocidio per definire il trattamento riservato dalle forze militari ucraine alla popolazione del Donbass (e di nuovo rilanciato specularmente da alcune narrazioni ucraine per definire l'aggressione russa). Inoltre, non appena hanno preso il controllo di Mariupol nel maggio dello scorso anno, le forze russe e filo-russe hanno smantellato il memoriale "Alle vittime dell'*Holodomor*" eretto al centro della città nel 2004. Non solo, ma, in piena sintonia con la propria politica della storia, la Federazione russa ha presto insignito Mariupol del titolo onorifico di "Città della gloria militare" per il ruolo cruciale svolto nel raggiungimento della vittoria nella *Velikaja otečestvennaja vojna* (Grande guerra patriottica) contro la *barbarie*



1: Ucraini commemorano le vittime dell'*Holodomor* presso un memoriale installato in un parco di Kiev, novembre 2021 [ZEIT ONLINE, dpa, kj, foto d'archivio, © Sergey Dolzhenko].



2: Rimozione del memoriale "Alle vittime dell'*Holodomor*" installato a Mariupol nel 2004, ottobre 2022 [RIA Novosti, foto d'archivio, © Ria Novosti].

FILOMENA FERA

nazista.

Barbarie, atrocità, brutalità dunque; ma, « quanti rispondono così sanno naturalmente che con tale risposta non si fa molta strada. E sanno anche che non è lecito conferire alla brutalità l'aspetto di una forza della natura, di un'invincibile potenza infernale. [...] la brutalità non può venire dalla brutalità » [Brecht 2019, 181-182]; è, piuttosto, l'uso propagandistico della storia a suggerire una tale risposta tautologica, con l'obiettivo di immobilizzare il passato per incentrare l'identità delle diverse comunità che compongono il tessuto sociale su 'luoghi materiali' o simbolici. La « strumentalizzazione politica fa [infatti] sì che la memoria diventi semplicemente commemorazione, cioè rievocazione vuota a scopo puramente identitario » [Didi-Huberman 2018, 19]. La fotografia, dal canto suo, in virtù della sua ontologia del fissare, si presta bene a un tale compito immobilizzante in quanto essa, al pari della memoria, si oppone all'incedere della storia: entrambe « cercano istanti di rivelazione perché sono questi istanti che danno piena ragione della loro capacità di resistere allo scorrere del tempo » [Brothers 1996, 15].

Tuttavia, è questa stessa ontologia dell'immagine a permetterci di ribaltarne la posizione facendone un valido strumento non della propaganda politica, quanto piuttosto della comprensione storica. Se è infatti vero che l'immagine fissa un preciso momento del tempo, è altrettanto vero che è selettiva, e in quanto tale è solo il punto di partenza di un'esperienza più complessa che essa inizia, tuttavia, a mostrare. S. Sontag parla a tal proposito della fotografia come epifania negativa, ovvero non come la rivelazione di un sapere assoluto, quanto piuttosto come l'inizio di un sapere mediato dal vedere [Sontag 2004, 18-19]. È proprio a questo punto che deve entrare in gioco la funzione dello storico. Del resto, il fatto che l'immagine « ci restituisca una *scintilla* - avrebbe detto Benjamin - invece della *sostanza* » [Didi-Huberman 2005, 109], non significa che essa debba venire esclusa dalla cassetta degli attrezzi della ricerca storica. Didi-Huberman scrive a tal proposito di un "doppio regime" del funzionamento delle immagini, in base al quale esse non devono essere considerate né come piena verità e né come pura illusione, laddove l'equilibrio tra i due errori si situa « in un'esperienza della prova » [Didi-Huberman 2005, 131] che, attraverso un'incessante verifica dei materiali della ricerca, aiuta a mettere in movimento quella memoria che prima si voleva statica. Si tratta, in altre parole, di *reimparare* a leggere le immagini considerandole non come bell'e fatte, ma come parte di una storia sempre in costruzione, continuamente ripensata attraverso il *montaggio* con altre immagini.

Il montaggio è il contrario del fermo immagine (che Lacan paragona al feticcio), del voler isolare segmenti; esso è dunque movimento, e in particolare un movimento a ritroso in quanto consente un'archeologia dei documenti fotografici di cui ne vengono analizzate le condizioni di realizzazione, il loro contenuto, il loro utilizzo, e, soprattutto, il loro rapporto con il flusso di immagini in mezzo alle quali essi appaiono, oltre che con le altre fonti (didascalie delle immagini stesse, letteratura, memorie, opere d'arte, film) suscettibili di essere ricomposte in una narrazione altra rispetto a una mera cronaca fattuale portatrice di un senso in sé compiuto. In ciò risiede il potere *distruittivo* del montaggio, in quanto esso mette in crisi il modello preconstituito del racconto spezzando « i nessi di causa effetto normalmente riconosciuti, mostrando come a fronte di certi effetti potrebbero esserci altre cause nascoste dalle relazioni ordinarie dettate dall'abitudine o da interessi propagandistici » [Didi-Huberman 2018, 26].

Un tale approccio dialettico finisce così per scardinare le pretese di una letteratura per l'"eternità" (quella che, ad esempio, identifica il nemico di turno con l'eterno barbaro, o riconduce l'identità nazionale a radici storiche profonde da sempre esistite) e, attraverso la

composizione delle differenze tra le varie narrazioni, permette di intrattenere un rapporto più diretto con l'attualità storica e politica. È in questo modo che il piccolo artigianato delle risposte imposte si trasforma nella grande arte del porre domande, laddove la storia non si configura come un *unicum* unidirezionale, ma si costruisce attorno a lacune continuamente tirate in ballo e mai colmate interamente. Ciò permette, d'altra parte, anche di recuperare quello spazio di scambio e dialogo che il dominio del "perfettamente noto", proprio dell'esatta riproduzione fotografica o della dettagliata cronaca giornalistica, tende invece ad imbrigliare [Campo 2007, 8-9]. Mettere in discussione quanto fino a quel momento era stato dato per certo e immutabile, significa, infatti, riaprire le porte al confronto e porre le basi di una «memoria autenticamente condivisa» [Montani 2009] e in quanto tale bisognosa di racconti.

### 3. Trasmettere il passato complicandolo: una nuova leggibilità delle immagini

Quando Didi-Huberman parla del "doppio regime" del funzionamento delle immagini, non parla solo di illusione e verità, feticcio e fatto, ma anche di un «battito dialettico che agita insieme *il velo e il suo strappo*» [Didi-Huberman 2005, 106]. Egli spiega che l'effetto velo è dovuto alla derealizzazione delle immagini ad opera di colui che ha vissuto quel *là* che esse mostrano *qua*; tuttavia, in tal modo esse entrano a far parte dell'"estranità", della storia collettiva, scatenando in chi le ha esperite in prima persona un effetto di lacerazione per cui esse sfuggono alla sua soggettività per diventare un "bene" e un "tormento" comuni. Solo in questo modo è possibile incominciare l'opera di testimonianza e trasmissione del passato in cui le immagini diventano, da un lato, oggetto di interrogazione rinnovata da parte di chi le ha vissute direttamente, e, dall'altro, oggetto di *riconoscimento del simile* da parte di chi le guarda a partire dal proprio tempo.

Del resto, l'«*espressione non ha senso se non per aprirsi al mondo sociale o per realizzarsi in un processo di trasmissione*» [Didi-Huberman 2018, 210]; trasmissione che, se condotta con un approccio archeologico-dialettico, diventa pedagogia nel senso dell'incessante piacere della messa in questione tipico dei bambini (дети, deti). Si pensi a tal proposito sempre a Brecht che, poco dopo la fine nel secondo conflitto mondiale, pubblicò una sorta di atlante fotografico della guerra significativamente intitolato *Kriegsfibel* dove *Fiber* significa abecedario, vale a dire quel libro utilizzato dai bambini per imparare a leggere. La *Kriegsfibel*, abecedario a uso degli adulti, è dunque un invito a reimparare a leggere le immagini a partire



3: Una donna anziana vicino a un edificio residenziale distrutto nel centro di Mariupol [RIA Novosti, foto d'archivio, © Aleksej Majšev].



4: Le rovine del teatro di Mariupol con al centro la scritta bambini (ДЕТИ, deti) [ReutersInstitute].



FILOMENA FERA

da uno stato di ingenuità intesa non come ottusa semplificazione, quanto piuttosto come un'apertura entusiasta alla «complessità – relazioni, ramificazioni, contraddizioni, contatti – del mondo circostante. È il gesto di accettare interrogativamente una tale complessità» [Didi-Huberman 2018, 238] in quello che potremmo definire un “riconoscimento dialettico del simile”, ossia un riconoscimento guidato dalla consapevolezza che il simile non è mai lo stesso, non è *eterno*, e dunque va messo in questione, smontato e rimontato in un processo che aiuta e allo stesso tempo complica la comprensione storica rifiutandosi di schematizzare abusivamente.

Ancora oggi, e forse oggi più che mai, è questo un modo di procedere che si pone come necessario di fronte a quelle continue incursioni della politica nella storia, che si servono delle immagini per im-porre parole d'ordine (come la parola genocidio) che corroborano le proprie battaglie, ma cozzano con la complessità storica del reale, finendo così per assumere una prospettiva dottrinale lontana tanto per i bambini quanto per l'arte.

### Conclusioni

È vero, l'«estetizzazione della politica» [Benjamin 2022, 173-175] può rendere anche l'arte dottrinale, eppure ci sono aspetti propri dell'arte – ambiguità, complessità irrisolta, meraviglia, disorientamento – che la differenziano da altre forme di attività politica, in quanto le consentono di creare uno spazio di pensiero in cui è possibile l'indeterminatezza, uno spazio non dottrinale, ma contemplativo che permette di «affrontare questioni che stanno al cuore degli scontri politici sospendendo momentaneamente il giudizio su ciò che è giusto e ciò che è sbagliato» [Simoniti 2022, 102]. È per questo che passando in rassegna i *reportage* della guerra russo-ucraina si è preferito non tanto soffermarsi sulle rappresentazioni dei singoli eventi, quanto piuttosto sulle “confessioni involontarie” che da esse è possibile trarre. Soltanto in questo modo è infatti possibile «non lasciare muto quanto di inaudito c'è nella storia» [Didi-Huberman 2018, 194] pur nell'incessante flusso dei *reportage* fotografici, i quali, del resto, rischiano di disconoscere la loro storicità immanente perché l'appiattiscono sulle cose e sui fatti a scapito delle relazioni e delle strutture.

Prendendo come poli delle due voci del conflitto i *reportage* su Mariupol del fotografo ucraino Ivan Stanislav'skyj e del fotografo russo Arsenij Kotov, si è pertanto cercato di maneggiare insieme ciò che da una parte e dall'altra è considerato “vero assoluto” con ciò che è invece rimasto in silenzio. È così emerso che, se da un lato Ivan abbraccia l'idea dell'«l'identità moderna e sempre più europea dell'Ucraina» (il suo “vero assoluto”) a discapito dell'ormai



5: Un mosaico raffigurante tre giovani forti [BBC, © Ivan Stanislav'skyj].



6: Uno dei mosaici bombardati a Mariupol [63.ru, © Arsenij Kotov].

vecchia nostalgia per l'Unione Sovietica [Adams 2022], dall'altro Arsenij parla di Mariupol come della «più grande città liberata nel sud-est dell'Ucraina» [Vdovina 2022] (il suo “vero assoluto”). I due, consapevolmente o meno, si sono così fatti espressione di quella nuova *escalation* delle guerre della memoria russo-ucraine verificatesi all'indomani dell'invasione russa del 2022, per cui laddove in Ucraina si tenta di distruggere ogni traccia e testimonianza di legami e condivisioni storiche con la Russia e l'Unione Sovietica, la Federazione russa batte piuttosto sul ruolo cruciale svolto dalle forze sovietiche per la liberazione delle aree ucraine dal dominio nazista durante la Seconda guerra mondiale.

Tuttavia, Ivan e Arsenij si fanno entrambi “involontariamente” testimoni anche di quanto tende a restare in silenzio nelle narrazioni del conflitto, ovvero dell'importanza di preservare il legame di Mariupol in particolare, e dell'Ucraina in generale, con il suo passato, un passato fatto di un complesso percorso identitario che vede allo stesso tempo momenti di incontro e di scontro con la storia della Russia nelle sue diverse fasi. Questa convergenza tra i due fotografi avviene, non a caso, sul terreno dell'arte in quanto entrambi mostrano preoccupazione circa il futuro dei numerosi mosaici sovietici presenti a Mariupol, in parte andati distrutti, ma in parte sopravvissuti. Ivan e Arsenij parlano all'unisono quando spiegano come fin dal 2014 in Ucraina sia stata ingaggiata una lotta volta ad impedire al patrimonio culturale sovietico di essere integrato nel contesto artistico ucraino, e, in controtendenza con tale processo, sottolineano l'«importanza culturale di preservare opere così straordinarie» [Adams 2022], laddove «sarebbe interessante utilizzare qualcosa dell'arte monumentale per mantenere un legame con il passato» [Vdovina 2022]. Così facendo essi dimostrano come l'arte possa effettivamente diventare un territorio di scambio e dialogo, e dunque sì un mezzo della politica, ma della politica intesa non come istituzione di organi politici di controllo, quanto piuttosto come *polis*, come il costituirsi di un orizzonte collettivo in cui rivedere le immagini significa ripensare la storia complicandola e, dunque, mettendola in movimento di contro a qualsivoglia tentativo di immobilizzarla nell'eternità di ciò che sempre è stato. Serviamoci pertanto delle immagini per porre domande piuttosto che per imporre risposte, così come fece a suo tempo Brecht che nella sua *Kriegsfibel* sotto l'immagine di un soldato americano in piedi presso un giapponese morente, scrive: «Erano, si dice, costretti a uccidersi. Lo credo, lo credo. Ma domando: da chi?» [Brecht 2005, tv.47].

### Bibliografia

- BENJAMIN, W. (2022). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Feltrinelli.
- BRECHT, B. (2005). *Poesie (1934-1956)*, a cura di L. Forte, Torino, Einaudi.
- BRECHT, B. (2019). *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Meltemi Editore.
- BROTHERS, C. (1996). *War and Photography: A Cultural History*, Londra, Routledge.
- CIGLIANO, G. (2008). *La Russia nella grande guerra: Unità patriottica, definizioni del conflitto, rappresentazioni del nemico*, in «Studi Storici», n. 1, pp. 5-50.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2018). *Quando le immagini prendono posizione: L'occhio della storia. Vol. 1*, Milano, Mimesis Edizioni.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2005). *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- HORNE, J., KRAMER, A. (2001). *German Atrocities, 1914. A History of Denial*, New Haven and London, Yale, Yale University Press.
- HORNE, J. (2007). *Atrocità e malversazioni contro i civili*, in *La prima guerra mondiale. Vol. 1*, a cura di S. Audoin-Rouzeau, J.-J. Becke, Torino, Einaudi.
- SIMONITI, V. (2022). *A che serve l'arte?*, in «L'Internazionale», n. 1489, pp. 98-103.
- SONTAG, S. (2004). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi.

### Sitografia

- ADAMS, P. (2022). *Mariupol: The 80 days that left a flourishing city in ruins*, <https://www.bbc.com/news/world-europe-61480988> (dicembre 2023)



FILOMENA FERA

CAMPO, A. (2007). *Quando l'estetica diventa politica. L'immagine dialettica in Walter Benjamin*, <http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/Campo.pdf> (dicembre 2023)

MONTANI, P. (2009). *La funzione testimoniale dell'immagine*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine_%28XXI-Secolo%29/) (dicembre 2023)

RIA NOVOSTI (2022a). *Ukrainskie voennoplennye priznalis' v ubijstve pensionerki v Mariupole* [I prigionieri di guerra ucraini hanno confessato l'omicidio di una pensionata a Mariupol] <https://ria.ru/20221111/ubiystvo-1830793617.html> (dicembre 2023)

RIA NOVOSTI (2022b) *Učastnik specoperacii rasskazal, kak Ukraina ispol'zuet taktiku živoro ščita* [Un partecipante all'operazione speciale ha raccontato come l'Ucraina utilizzi tattiche di scudi umani] <https://ria.ru/20221117/boevik-1832253671.html> (dicembre 2023)

VDOVINA, E. (2022). «Mogilki vo dvorach i šašlyki na kirpičach»: fotograf iz Samary pobyval v Mariupole i rasskazal o žizni goroda [«Tombe nei cortili e grigliate sui mattoni»: un fotografo di Samara ha visitato Mariupol e ha raccontato la vita della città] <https://63.ru/text/world/2022/08/10/71554478/> (dicembre 2023)

*Alla soglia delle immagini. Un viaggio virtuale da Palmira a Mosul*  
*At the threshold of images. A virtual journey from Palmyra to Mosul*

**MARIANNA SERGIO**

Università di Napoli Federico II

**Abstract**

*In un contesto contemporaneo che si muove tra evoluzioni tecnologiche e trasformazioni culturali, la narrazione digitale sta svelando la natura di macchina complessa del museo che affida alla visione e alle immagini il compito di tradurre il significato delle rovine in esperienze di conoscenza. Nella mostra "Age-Old Cities: A virtual journey from Palmyra to Mossul", il visitatore è guidato nei siti sconvolti dalla guerra attraverso una coinvolgente sperimentazione virtuale che riporta in vita sei monumenti iconici.*

*In a contemporary context that moves between technological evolutions and cultural transformations, the digital storytelling is unveiling the nature of the museum as a complex machine that entrusts vision and images with the task of translating the meaning of the ruins into experiences of knowledge. In the exhibition "Age-Old Cities: A virtual journey from Palmyra to Mosul", the visitor is guided to war-torn sites through an immersive virtual experimentation that brings six iconic monuments to life.*

**Keywords**

Ambienti immersivi, narrazione digitale, rovine.

Immersive spaces, digital storytelling, ruins.

**Introduzione**

Nell'ambito di una particolare declinazione di spazio museale legato al patrimonio ridotto in macerie dalla guerra, il progresso delle tecnologie comunicative permette di avvicinarsi al reale e di definire una illusione perfetta che, in linea con esperimenti che auspicano al superamento del supporto piano dei pannelli informativi e delle didascalie tradizionali, sperimenta la tecnologia immersiva come un dispositivo, definito *medium*, in grado di offrire un effetto volumetrico e tridimensionale all'esperienza comunicativa del percorso museale.

La possibilità di mettere in discussione il museo, come unica istituzione autorevole e legittimata a relazionarsi con il patrimonio nonché a intervenire sull'interpretazione della collezione, riconosce agli utenti l'opportunità di partecipare attivamente attraverso la tecnologia alla costruzione delle scelte espositive e, più in generale, della cultura. In questo senso, la tecnologia interpreta processi di trasformazione, liquidi [Bauman 2012] ed eterogenei, i quali investono le dinamiche della città e instaurano un dialogo con il patrimonio in forma di rovine, assorbendone i fenomeni in una molteplicità di immagini digitali e di spazi fisici.

Il museo costituisce il nodo di questa rete di conoscenza, «in cui il rapporto fra la realtà delle "cose" (le collezioni di oggetti) e il modo di rappresentarle si lega a un processo di disseminazione che fa ampio uso dell'immagine digitale e delle tecniche di virtualizzazione» [Basso Peressut 2015, 102].

Indagando lo sviluppo sempre più pervasivo di produzione, diffusione e consumo sia iconico sia mediatico da parte della «civiltà delle immagini» [Gurisatti 2012], con gli occhi della

MARIANNA SERGIO

televisione, «l'immagine è presa come una parte della realtà» [Adorno 1972, 103] e non definisce di per sé lo spettacolo, il quale «non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini» [Debord 1990, 54]. Questa condizione, richiamando le finzioni scenografiche del periodo barocco, nega la possibilità di distinguere la realtà dall'immagine di essa e si proietta nella contemporaneità nella riflessione sia sugli effetti delle tecnologie digitali sia sulle interpretazioni del loro impiego nella smaterializzazione e nella differente materialità delle immagini che sono prodotte [Belk 2013].

Tra evoluzioni tecnologiche e trasformazioni culturali, all'interno di quello che Walter Benjamin definisce «*medium* della percezione» [Benjamin 2011, 10], la narrazione digitale svela la natura di macchina complessa e articolata del museo affidando alla visione e alle tecnologie multimediali il compito di tradurre il significato delle rovine in esperienze di conoscenza, secondo una classificazione, realizzata sulla base del contenuto strategico e rivelatore e suddivisa in *institution-oriented*, *collection-oriented* e *user-oriented* [Sánchez Laws 2021]. Alcuni teorici [Bayne et al. 2009] hanno osservato come la pratica museale digitali dello *storytelling* sfida le concezioni convenzionali di collezioni museali, percezioni di autenticità, replicazione ed esperienza del visitatore, costruendo una letteratura che si concentra sui modi in cui i musei utilizzano il digitale tecnologie per generare nuove relazioni sociali e per creare nuove epistemologie [Parry 2010].

## 1. Ambienti narrativi tra immagini e realtà

Ecosistemi della conoscenza, luoghi immersivi della sperimentazione e territori della memoria, gli ambienti museali «sono veri e propri "habitat narrativi", in cui la frammentazione di storie favorisce l'approccio esperienziale e il linguaggio interattivo valorizza le condizioni di dialogo e partecipazione» [Studio Azzurro 2011, 13].

Innestare negli spazi espositivi sistemi digitali e multimediali significa interpretare criticamente il concetto di prossimità della fruizione dell'allestimento che, mediante la destrutturazione della realtà e la sua ricostruzione in veste animata, definisce un atto potente di semplificazione di forme e non di contenuti. Questo sistema sinergico, caratterizzato da variabili costantemente contrapposte, produce un nuovo scenario di immagini, percezione e comunicazione in grado di non vincolarsi ad una struttura di assunti teorici e preconetti, ma di definire le proprietà di una «pratica curatoriale che affida la qualità dello spazio non tanto alle sue caratteristiche architettoniche, quanto alle sue possibilità d'uso» [Salvadeo 2015, 20]. «Non più mausoleo, ma neppure teatro, non più accademia, ma neppure spettacolo, non più giardino delle Muse, ma neppure macchina per la divulgazione, non più laboratorio, ma neppure scuola, anche se in parte ciascuna di queste cose» [Ruggieri Tricoli 2000, 231], il museo rappresenta l'ultima e più anomala forma espressiva, la quale concepisce nuovi compiti maggiormente inclusivi per l'istituzione e si riflette secondo differenti livelli, non solo fisici e percettivi, ma anche tecnologici e sensoriali. La sperimentazione di condizioni inedite ed eterogenee si riflette nell'architettura museale delineando un complesso sistema di relazioni, reali e virtuali, che decodificano le proprietà spaziali in una progettualità che assume gli stessi connotati di un piano di regia.

Nel racconto del percorso museale l'impiego delle tecnologie digitali esplora le potenzialità del *digital storytelling* progettando atmosfere sensibili che, mutualmente, si legano alle possibilità dell'immaginario e si distaccano dai vincoli della fisicità materiale degli spazi. Questa costruzione complessa caratterizzata da una molteplicità di identità si muove dalla riflessione sulla sua consistenza architettonica e valoriale, alla funzione museografico-spaziale al fine di condurre il visitatore in uno spazio geografico sia reale sia virtuale, al ruolo

sociale di interpretazione di relazioni di senso fino a quello economico legato alle visioni turistiche imperanti con eventi, contesti e mappe, nonché più con i programmi di cattura e modellazione tridimensionali [Colombo 2019]. Attraverso le infrastrutture digitali è possibile pensare alla creazione di un ecosistema tecnologico in cui, a partire dalle immagini digitali, la gestione del patrimonio in termini di valorizzazione e di operazioni museografiche digitali rappresenta «un concetto sfuggente, intraducibile, una vera e propria “chimera”, [che, tuttavia, può riconoscersi come] *aperta*, perché comprensiva di ogni possibile iniziativa diretta ad incrementare la fruizione dei beni culturali, e *dinamica*, in quanto espressione di un processo di trasformazione delle modalità di godimento dei valori di cui i beni stessi sono portatori» [Casini 2016, 50] senza perdersi in una trasposizione del museo come moltiplicatore economico, *agency* di produzione culturale, e delle rovine in prodotti che vengono banalmente scambiati in un circuito di fruizione sociale.

Tale interessante campo di sperimentazione delinea nuovi modelli architettonici e di costruzione di spazi espositivi, interni ed esterni, in cui la rovina si comporta quale materiale attivo per il progetto mai uguale a se stesso. Considerato come un organismo vivente in continuo sviluppo, lo spazio del museo considera, in un primo momento, l'intero edificio museale come una massa d'ombra e, solo in un secondo tempo, come in un processo di scavo che attraverso la luce consente di filtrare la luce nell'oscurità e di plasmare lo spazio in modo tale che la sua esposizione non resti solo un qualcosa di temporaneo, ma si prolunghi come esperienza nel tempo.

Accogliendo la visione di Peter Zumthor, secondo il quale l'architettura può essere considerata di qualità nel momento in cui essa si basa su una progettazione sensibile nella realizzazione di atmosfere spaziali, gli ambienti narrativi espongono lo spazio e, al contempo, disvelano le rovine della guerra attraverso un complesso processo architettonico che non si limita ad operazioni di totale integrazione e di mera conservazione, ma si trasforma in uno spazio che permette all'architetto di creare una forma di atmosfera con la quale il visitatore entra direttamente a contatto, emozionandosi [Zumthor 2007]. L'esperienza di questo tipo di spazialità atmosferica e sensibile genera percezioni emozionali, fisiche e virtuali, per le quali uno spazio museale non è uno spazio in cui si è inattivi. Al suo interno, il corpo del visitatore usa il movimento in modo attivo, cambiando posizione e punti di vista nell'incedere nelle sale interne e, al contempo, i suoi occhi lanciano sguardi trasversali che dinamicamente cambiano continuamente la percezione dell'oggetto e dell'immagine osservata in una riverberazione che impiega due elementi essenziali, luce e materia, al fine di liberare l'immagine digitale da un mero utilizzo ludico legando in un insieme di sovrapposizioni la stessa immagine all'architettura che la ospita.

Attraverso la comprensione della logica delle immagini, lo *storytelling* struttura gli spazi museali attraverso mezzi propriamente visivi, basati nella continuità e nell'indeterminatezza del sensibile. Ciascuna immagine, come scrive Gottfried Boehm, introduce una modificazione del campo percettivo, definita differenza iconica, che consente di proporsi come entità capace di produrre sapere attraverso il *mostrare* [Boehm 2009]. Le immagini sono interpretate quali «arte della superficie [che operano con il] puro materiale della pura visualità» [Balázs 2008, 123] introducendo, in qualità di sviluppo contemporaneo del modo del sentire e del vedere, nuove forme sia di associazione visiva sia di pensiero visivo con il fine di definire nuove metafore, nuovi simboli, nuovi concetti, visivi e non verbali. I segni verbali, difatti, rinviano solo ad una realtà collocata dietro di essi, mentre le immagini registrano e restituiscono la simultanea visibilità delle cose le une accanto alle altre.

MARIANNA SERGIO



1: Ambienti narrativi [elaborazione grafica M. Sergio].

## 2. Itinerari virtuali tra rovine e macerie

Negli ambienti museali, lo *storytelling* abbandona il ruolo di semplice amplificatore di contenuti per assumere, altresì, il ruolo di nodo di congiunzione nel processo di costruzione della memoria collettiva della comunità, spostando l'attenzione sulla incidenza nelle tecniche di comunicazione e sulla produzione di conoscenza nella mediazione culturale tra tecnica e arte [Dal Maso 2018].

Le *digital exhibition* e i *virtuali tour* ricostruiscono nell'esperienza immersiva e interattiva uno spazio, al contempo, analogo e complementare rispetto al contenitore originale, nella sua accezione sia architettonica sia culturale. In una molteplicità di variazioni e di declinazioni, le forme di narrazione digitale tracciano differenti campi di applicazione e definiscono opportunità tecnologiche che, destrutturando lo spazio e ricostruendolo in veste interattiva, superano in forme e contenuti la lezione accademica impartita per secoli dal museo tradizionale e attirano il pubblico con il potere e la potenzialità della parola, del suono e dell'immagine.

La mostra "Age-Old Cities: A virtual journey from Palmyra to Mossul", progettata da Atelier Sylvain Roca presso l'Arab World Institute di Parigi nel 2018, ha trasportato il pubblico nei siti sconvolti dalla guerra attraverso una coinvolgente esperienza virtuale che riporta in vita sei monumenti iconici: il Tempio di Baalshamin a Palmira e il souk di Aleppo in Siria; la basilica di Leptis Magna in Libia; la Moschea Al-Nuri, i tunnel di Nabi Yunus e la chiesa di Nostra Signora dell'Ora a Mosul in Iraq. Il fenomeno di collisione di differenti livelli di temporalità, concepito come un «télescopage del passato attraverso il presente» [Benjamin 2000, 527], infrange i limiti della cornice stravolgendone il dovere di assicurare l'isolamento dell'opera





2: Itinerari virtuali [elaborazione grafica M. Sergio].

dall'esterno e creando «un continuum tra immagine, superficiale e volumetrica, e contesto dato, in cui l'osmosi muta a causa delle differenti condizioni ambientali» [Celant 2020, 5].

Raccogliendo dati, filmati e informazioni, l'Arab World Institute, in collaborazione con Iconem, l'UNESCO e Ubisoft ha ricostruito digitalmente i siti per diffondere consapevolezza sull'importanza fondamentale di preservare la memoria e la storia. Come diverso metodo di conoscenza, la narrazione delle rovine ricorre all'utilizzo di tecnologie immersive e teatrali, che coinvolgono sono i processi cognitivi e la percezione fisica dello spazio nel visitatore attraverso la realizzazione di video-ambienti, ambienti interattivi senza mai perdere il coinvolgimento con il territorio e il rapporto con il patrimonio oramai perduto per la guerra. Un'operazione di selezione, che dalla percezione raggiunge la conoscenza e rivela il senso dei luoghi, attua un processo ermeneutico di interpretazione degli elementi, dei fenomeni e delle relazioni spaziali sino a divenire un diverso modo di guardare allo spazio museale e alla rovina, seguendo un approccio che si muove «dal primato dell'orecchio (caldo e magico) a quello dell'occhio (freddo e neutro), dal primato del campo uditivo, che pregia la simultaneità, a quello visivo, che privilegia la sequenzialità» [Ong 1993, 11].

Forme di immersività definiscono spazi e atmosfere sensibili dove i processi cognitivi e la percezione fisica dello spazio sono fondamentali per la definizione di una continuità tra spazio reale e spazio finzionale, contribuendo alla dissoluzione della quarta parete con un effetto di apparente distacco dal dispositivo tecnologico e ricomponendo l'unità perduta tra attore e visitatore. Due strategie opposte e complementari di rimodulazione dello sguardo si propongono l'indebolimento della soglia che separa l'aspetto strutturale intradiegetico da quello extradiegetico nei quali rispettivamente si svolge la narrazione e si trova lo spettatore con la sua percezione al fine di fuoriuscire dallo schermo del dispositivo e delineare in un unico spazio sia la rappresentazione sia la realtà. In ciascuno dei tre vasti spazi che

MARIANNA SERGIO

strutturano la mostra – Mosul, Aleppo e i siti archeologici di Leptis Magna e Palmyra riuniti nella stessa sala – il visitatore scopre una gigantesca proiezione che rivela sia lo stato attuale del sito sia la sua condizione passata attraverso le immagini virtuali che ricostruiscono la forma originaria di edifici emblematici. Al centro di ogni spazio, un tavolo di mediazione dinamica circolare permette di cogliere, mediante una proiezione dall'alto, le immagini virtuali che individuano edifici, quartieri o monumenti danneggiati al fine di ricostruirne la storia. Parallelamente, le immagini d'archivio e le fotografie animate descrivono la consistenza e le caratteristiche di questi luoghi nel corso del Novecento e le testimonianze di archeologi, intellettuali o semplici civili danno un volto a chi ha contribuito a salvaguardare questo patrimonio: dalla cornice di una finestra o di una porta in grado di rievocare nella scenografia i codici della città araba, le interviste prendono vita con proiezioni originali.

In una forma di particolare immaterialità, questa immersione nei siti del patrimonio mondiale descrive una traslazione di senso che considera le possibilità poetiche della cultura digitale come dispositivi non tanto di nuovi apparati tecnologici, ma di nuovi sistemi di significati nonché come consapevolezza delle sfide che impone la conservazione della memoria di patrimoni fragili.

### **Conclusioni**

Attraversando arti e tecniche e fermandosi sulla soglia, barriera e filtro, tra immagine e realtà negli ambienti immersivi, la percezione delle rovine delle città della guerra, mediata dalle immagini proiettate dai dispositivi digitali e virtuali, traccia un bisogno di esperienze e di relazioni, sempre più profondamente radicato nel visitatore. Per tale ragione, i sensi del visitatore stesso costituiscono gli strumenti privilegiati per la lettura del patrimonio laddove la vista può svelare quello che il tatto immagina determinando il carattere dell'esperienza [Pallasmaa 2007].

In questa prospettiva, l'antropologia dell'immagine, elaborata da Hans Belting, descrive la rete complessa, che si muove negli ambienti espositivi tra rovine e tecnologia, figurando una forma di animazione che conferisce vita alle immagini di rovine e concependo le stesse quale modalità di conservazione nel tempo di quelle caratteristiche e peculiarità sensibili in quanto destinate alla distruzione nella memoria [Belting 2009].

Dalla sperimentazione nella mostra sui siti dilaniati dalla guerra di una rinnovata metodologia di narrazione del patrimonio, risulta possibile comprendere le possibilità di narrazione e di conservazione del territorio attraverso la tecnologia. La tensione verso una differente esperienza, che sia immediata, non verbale e non concettuale della realtà e che sia fluida, smaterializzata e condivisa delle immagini sostituisce al museo *tempio* il museo *forum* [Cameron 1971]. Questa mutazione determina la costruzione di un differente approccio metodologico e storico-critico per il quale, in assenza di una diretta corrispondenza con un nuovo edificio e una collezione allestita, le tecnologie digitali e i nuovi media «non pongono nuove questioni sull'etica nella pratica museale bensì essi pongono domande persistenti sul controllo, autorità, proprietà, voce e responsabilità in una dimensione che è pubblica in modo molto differente dalla pubblicità fisica con cui i musei hanno secoli di esperienza» [Wong 2011, 98], introducendo non soltanto nei linguaggi artistici tradizionali, ma ponendosi in termini percettivi sulla soglia tra immagine e realtà.

### **Bibliografia**

ADORNO, T.W. (1972). *La tv tra illusorio progetto e continua mistificazione*, in «Cinema Nuovo», n. 216, pp. 90-120.

- BASSO PERESSUT, L. (2015). *Allestimenti e musei nell'età della comunicazione globale*, in *Mettere in scena. Mettere in mostra*, a cura di L. Basso Peressut, G. Bosoni, P. Salvadeo, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 98-108.
- BAUMAN, Z. (2012). *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza.
- BAYNE, S., ROSS, J., WILLIAMSON, Z. (2009). *Objects, Subjects, Bits and Bytes: Learning from the Digital Collections of the National Museums*, in «Museum and Society», n. 7(2), pp. 110–124.
- BELK, R.W. (2013). *Extended self in a digital world*, in «Journal of Consumer Research», n. 3, pp. 477-500.
- BENJAMIN, W. (2011). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN, W. (2000). *Opere complete*, vol. 9, Torino, Einaudi.
- BOEHM, G. (2009). *Il ritorno delle immagini*, in *Teorie dell'immagine*, a cura di A. Somaini, A. Pinotti, Milano, Cortina Raffaello, pp. 39-72.
- CAMERON, D. (1971). *The Museum, a Temple or the Forum*, in «Curator», n.1, pp. 11-24.
- CASINI, L. (2016). *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, Bologna, il Mulino.
- CELANT, G. (2020). *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976*, Venezia, La Biennale di Venezia.
- COLOMBO, M.E. (2019). *Museum [digital] matter: interview with Neal Stimler*, in «Artribune Magazine», n. 47, pp. 38-39.
- DAL MASO, C. (2018). *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, Bari, Edipuglia.
- DEBORD, G. (1990). *La società dello spettacolo*, Milano, SugarCo.
- GURISATTI, G. (2012). *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet.
- ONG, W.J. (1993). *Conversazione sul linguaggio*, Roma, Armando Editore.
- PALLASMAA, J. (2007). *Gli occhi sulla pelle: L'architettura e i sensi*, Milano, Jaca book.
- PARRY, R. (2010). *Museums in a Digital Age*, New York, Routledge.
- RUGGIERI TRICOLI, M.C. (2000). *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine.
- SALVADEO, P. (2015). *Le drammaturgie architettoniche dello spazio urbano*, in *Mettere in scena. Mettere in mostra*, a cura di L. Basso Peressut, G. Bosoni, P. Salvadeo, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 18-28.
- SÀNCHEZ LAWS, A.L. (2021). *Museum Websites and Social Media: Issues of Participation, Sustainability, Trust and Diversity*, Cagliari, New Publisher.
- STUDIO AZZURRO (2011). *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Milano, Silvana Editoriale.
- WONG, A.S. (2011). *Ethical Issues on Social Media in Museums. A case study*, in «Museum Management and Curatorship», n. 2, pp. 97-112.
- ZUMTHOR, P. (2007). *Atmosfere*, Milano, Electa.

### Sitografia

<http://www.sylvainroca.com/en/2018/10/age-old-cities-a-virtual-journey-from-palmyra-to-mosul/> (dicembre 2023)









**Città e turismo in guerra e pace**  
*Cities and tourism in war and peace*

**ANNUNZIATA BERRINO**

*I conflitti e gli accordi di natura politica ed economica modificano incessantemente le visioni delle città e il turismo è parte attiva di queste dinamiche. L'immagine e l'immaginario turistico evolvono costantemente, esprimendo le elaborazioni e le pratiche della cultura e dei consumi, che a loro volta riflettono gli equilibri sociali, politici, culturali ed economici dominanti. La sessione invita dunque a proporre ricerche e a confrontarsi su come, perché, con quali strumenti e con quanta efficacia l'immagine e l'immaginario turistico delle città riflettono le dinamiche di rivalità e guerra e di cooperazione e pace; nonché sugli effetti reali che tali dinamiche hanno sulla complessità del sistema turistico durante l'intera età contemporanea.*

*Conflicts and political and economic agreements constantly change the visions of cities; tourism is an active part of these dynamics. The tourist image and imaginary constantly evolve, expressing the elaborations and practices of culture and consumption, which reflect the dominant social, political, cultural, and economic balances. The session therefore invites to propose research and discuss how, why, with what tools and how effectively the image and tourist imagery of cities reflect the dynamics of rivalry and war and cooperation and peace; as well as on the real effects that these dynamics have on the complexity of the tourism system during the entire contemporary age.*



**“Stodeschizzare” il lago di Garda: turisti come nemici dalla Belle Époque alla Grande guerra. La Società Dante Alighieri**

*“Strangers, leave Lake Garda!” Tourists as enemies from the Belle Époque to the Great War. The Dante Alighieri Society*

**MARIA PAOLA PASINI, RICCARDO SEMERARO**

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

**Abstract**

*Il lago di Garda divenne meta di turismo a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento. Durante la Belle Époque giunse sulle rive del lago una clientela proveniente soprattutto dall'area germanica. Questa rapidamente si radicò fino a divenire una presenza “ingombrante” soprattutto a partire dai primi anni del Novecento quando movimenti nazionalistici in difesa dell'italianità dei territori cominciarono ad insediarsi anche sul Benaco. I turisti stranieri divennero dunque “nemici”. Il contributo si concentra sul clima di questi anni e su alcune iniziative propagandistiche (alcune promosse dalla Società Dante Alighieri) che presero forma in quegli anni di grave tensione.*

*Lake Garda became a tourist destination starting from the last quarter of the Nineteenth century. During the Belle Époque, tourists coming mainly from the Germanic area arrived on the lake. This quickly took root until it became a “cumbersome” presence especially from the early Twentieth century when nationalistic movements in defense of the Italian character of the territories began to settle on Benaco as well. Foreign tourists therefore became “enemies”. The contribution focuses on the climate of that period and on some propaganda initiatives (by Dante Alighieri Society for instance) that were created in those years of serious tension.*

**Keywords**

Lago di Garda, turismo, italianità.

Garda lake, tourism, italianism.

**Introduzione**

Sulla riviera bresciana del lago di Garda la nascita del turismo in senso moderno può essere collocata nell'ultimo quarto dell'Ottocento in concomitanza con la costruzione dei primi grandi alberghi nella zona di Gardone Riviera, meta prescelta soprattutto dai turisti di area germanica per la mitezza del clima, la salubrità dell'ambiente e le suggestioni culturali e artistiche. Le prime strutture di accoglienza per gli ospiti, tra Gardone Riviera e Salò, vennero realizzate da alcuni facoltosi imprenditori stranieri: il Grand Hotel di Gardone edificato tra il 1877 e il 1893 e progressivamente ampliato; il Savoy Palace Hotel, il Grand Hotel Salò in via Cure del lino e il vicino Hotel Fasano e alcuni altri. Per tutta la stagione della *Belle Époque* sulle rive del Benaco la colonia straniera si mantenne sempre molto numerosa. La comunità tedesca e austriaca, costituita prevalentemente da *hivernant*, si organizzò come una vera e propria *enclave* in territorio italiano soprattutto a Gardone ma anche nelle vicine cittadine di Maderno e Salò. Dopo una prima fase di pacifica convivenza, soprattutto a partire dagli anni Dieci del Novecento, questa presenza, divenuta “ingombrante”, cominciò a suscitare gravi

MARIA PAOLA PASINI, RICCARDO SEMERARO

tensioni in concomitanza con una montante corrente di pensiero che promuoveva il lago di Garda come meta per un turismo italiano in contrapposizione con la “colonizzazione” turistica d’oltralpe.

Questo contributo si concentra sulla capillare azione di propaganda condotta sulla stampa a sostegno di un movimento culturale di impronta nazionalista che diede origine anche a iniziative clamorose, come alcune manifestazioni con cortei e discorsi pubblici per sostenere le istanze di una più pervasiva italianizzazione del lago. Un ruolo chiave in queste attività venne sostenuto dalla Società Dante Alighieri, associazione per la difesa della lingua italiana diffusa in Italia e all’estero che dietro l’aspetto più squisitamente linguistico e culturale in realtà propugnava più radicali valori nazionalistici. Con la Prima guerra mondiale il turismo degli *hivernant* venne spazzato via. Dopo la fine del conflitto i beni dei “turisti-nemici” vennero confiscati e rivenduti, ma sin dai primi anni del dopoguerra il flusso riprese e l’“industria del forestiero” si consolidò ulteriormente anche durante il fascismo e fino alle soglie del Secondo conflitto mondiale.

### 1. La Belle Époque sul Benáco

L’area gardesana che si sviluppò turisticamente per prima fu quella settentrionale. In territorio austriaco Arco (sotto l’Impero asburgico fino alla Prima guerra mondiale) si distinse per la salubrità del clima e per la rapida costruzione di servizi dedicati ai villeggianti-pazienti. La seconda metà dell’Ottocento segnò un salto di qualità nell’industria del forestiero anche a Riva del Garda [Berrino 2011, 193; Berrino 2017; Battilani 2009, 323-334; Grazioli 1993, 2000; Leonardi 2007, 2010; Simoni 1992; Tonelli 1995, 137-138] che, frequentata successivamente da figure del calibro di Kafka e dei fratelli Mann, vide un rapido aumento dei posti letto e delle possibilità di intrattenimento per i turisti.

Nel febbraio del 1885 un medico tedesco, Ludwig Rohden, originario della Westfalia, lasciò Arco dove aveva aperto una casa di cura per tubercolotici, alla ricerca di una nuova sede dove sviluppare le sue teorie. Rhoden, insieme ad un collega tedesco Carl Königer, puntò su un piccolo centro di contadini e pescatori in territorio italiano, scelto per la mitezza del clima e la salubrità dell’aria. Fu l’inizio del decollo turistico internazionale di Gardone. [Rohden 1885; Königer 1907; Mazza 1997, 161-183]. Nacquero i primi Grandi alberghi che rappresentarono un volano per l’intera zona [Aresi 2016; Mazza 2017]. Gardone si trasformò in città-giardino con la realizzazione di parchi e spazi pubblici per l’intrattenimento e le passeggiate. Si costituì una sorta di *enclave* tedescofona con una scuola, una chiesa e persino un giornale, *Der Bote von Gardasee*, scritto quasi interamente in tedesco [Mor 2012; Ferro 2008; Mazza 1997, 2005, 2005a; Terraroli 2017; Treccani 2001; Pasini 2022].

Con l’affermazione del turismo mitteleuropeo a Gardone, l’intera zona venne investita da importanti cambiamenti e anche per Salò sembrò schiudersi un futuro come importante stazione climatica [Pelizzari, Pasini 2023]. Ne parla Giuseppe Solitro, un professore



1: Manifesto promozionale turistico dell’Enit con le principali mete del nord Italia negli anni Venti del Novecento.



originario di Spalato, trapiantato sul Garda autore del volume *Benaco* del 1899: «Intorno all'albergo Wimmer [a Gardone], rapidamente altri alberghi sorsero e pensioni e ville, sulla riva del lago e sul colle, spingendosi da una parte fino a Maderno, dall'altra fino a Salò. Inutile dire che anche questi ospitano ogni anno numerose famiglie forestiere, e qualche volta non bastano alle incessanti richieste. Si pensa quindi di edificarne dei nuovi, e già è assicurata l'erezione di un grandioso hotel non inferiore a quello di Gardone, a Barbarano di Salò, dove attualmente è la villa *Spiaggia d'oro*, con annesso stabilimento idroterapico, e parco e giardino» [Solitro 1899, 754].

È sempre Solitro a fornire una gioiosa descrizione dell'arrivo degli *hivernant* sul Garda: «Sull'aprirsi del settembre incominciano a farsi vedere nella regione i primi Tedeschi da principio alla spicciolata, poi a piccoli gruppi, finalmente in grosse compagnie, famiglie intere, coi vecchi, coi bimbi, le governanti e i servi, e montagne di bauli, di cesti, di valigie, di scialli. [...] Sul finir del dicembre la colonia è completa: gli alberghi, le ville riboccano, ma gli arrivi non cessano, ogni giorno porta altra gente, avida di cielo azzurro e di sole. [...] In questi mesi la regione cambia aspetto, sembra tramutata in terra tedesca; brigate numerose di signori e matrone, di donzelle e fantesche, si rovesciano al mattino nei paesi più grossi, guardano tutto curiosamente, leggono le insegne e le scritte, si arrestano ad ogni angolo, fanno acquisti nei negozi, danno il soldo ai monellacci sfacciati. [...] Sono la maggior parte tedeschi, alcuni da pochi giorni in Italia, eppure nelle botteghe nei caffè si fanno capire, chè i più sanno qualche parola italiana e la dicono, un po' storpiata, ma sufficiente al bisogno. E con che gusto si servono di questa melodiosa nostra lingua; alcuni se ne iniziano prima di venire, gli altri si ingegnano di apprendere qui» [Solitro 1899, 755-757].

Solo qualche anno dopo si registrerà una polemica molto accesa guidata dal giornalista Luigi Federzoni (che utilizzava lo pseudonimo di Giulio De Frenzi) sull'invadente presenza dei turisti stranieri e sull'eccessiva diffusione di scritte pubbliche in tedesco sul lago di Garda [De Frenzi 1909] e sin dal 1902 il comune di Salò – primo tra i centri gardesani – aveva adottato una delibera nella quale era prescritto l'obbligo che le iscrizioni in lingua straniera su insegne e cartellonistica di carattere turistico-pubblicitario dovessero essere precedute da analoghe in lingua italiana. Perché la decisione non rimanesse lettera morta, era stata nominata inoltre una commissione preposta a far rispettare la norma e dotata del potere di far rimuovere le insegne non conformi. Un'altra fonte ci informa che la tassa sulle insegne prevedeva tariffa differenziata: per ogni lettera scritta in lingua italiana 5 centesimi, se in lingua straniera 10 centesimi<sup>1</sup>. Nello stesso anno nasceva sempre a Salò la Società Dante Alighieri.

## 2. “Stodeschizzare” il lago di Garda

Tra i primi a giungere sul lago di Garda, dopo la guerra vi fu Gabriele D'Annunzio [Gatta 2021]. Il poeta-soldato, reduce dall'impresa di Fiume e alla ricerca di un po' di tranquillità, acquistò proprio uno di quei beni confiscati al nemico dopo la grande guerra: villa Cagnacco di proprietà del critico d'arte tedesco Henry Tode e poi trasformata nel Vittoriale degli Italiani. Nella biografia di D'Annunzio, scritta da Tom Antongini e pubblicata nel 1938, si ricorda la predilezione del Vate per il lago di Garda “già da tempi remoti” e la sua presa di posizione a inizio secolo per l'italianità del Benàco.

Nel 1909, in Italia v'era stata una sollevazione di scudi contro la “germanizzazione” del Garda. Il grido d'allarme era stato gettato da Federzoni (oggi presidente del Senato d'Italia)

<sup>1</sup> Salò, Archivio Storico del Comune, Sezione '900, b. 1, f. 17, Marco Leonesio Sindaco. *Atti. Deliberazioni della Giunta municipale*.

MARIA PAOLA PASINI, RICCARDO SEMERARO

che in quei tempi si occupava d'arte di letteratura. E d'Annunzio s'era subito schierato accanto ai difensori dell'italianità del lago che soleva chiamare 'di Dante e di Virgilio', proponendo niente meno che di affogare tutti gli stranieri nelle sue acque.

Peraltro la battaglia del poeta contro la germanizzazione del lago proseguì anche dopo la Grande guerra come ricorda ancora lo stesso Antongini: «Il poeta riprese a capeggiare la battaglia per l'italianizzazione del lago, e inviò al ministro delle comunicazioni e dell'industria, onorevole Belotti, un memoriale al quale il ministro rispose seguente telegramma: “Grato per le nobilissime parole e animato dallo stesso spirito, io renderò giustizia all'anima italiana del Garda, persuaso comunque che il miglior auspicio nel cominciare tale opera sia quello di metterle in fronte il suo nome, o nostro immortale poeta”» [Antongini 1938, 778].

Sul finire del primo decennio del '900, il braccio operativo del turismo gardesano fu rappresentato dalla Pro Benaco, un'associazione nata per promuovere, incentivare e realizzare le iniziative in campo turistico. Era composta da un centinaio di soci, fra i quali personaggi di primaria visibilità politica e amministrazioni comunali oltre agli operatori del settore: fra i soci perpetui furono designati in rappresentanza di Brescia l'Onorevole Ugo da Como e il Conte Vincenzo Bettoni, per Desenzano l'Onorevole Ulisse Papa, per Gardone Riviera il locale comitato Stazione Climatica, gli imprenditori turistici Emilia Wimmer e Max Steydweiller, per Salò il Comune e il Conte Eugenio Martinengo Cesaresco, per Roma il Principe Scipione Borghese, per Moniga il Deputato Pompeo Molmenti, per Toscolano l'industriale cartario Andrea Maffizzoli, per Maderno il Cavalier Giovan Battista Bianchi. Salò esprimeva 59 soci ordinari e Gardone 26.

L'associazione si dotò anche di un proprio organo di stampa che uscì tra il 1908 e il 1909<sup>2</sup>. Successivamente, collegata agli interessi turistici del lago, venne stampata *La rivista del Garda* dal 1912: materiale molto prezioso quello contenuto in questi periodici che consente di ricostruire la temperie di quegli anni. Sin dalle prime pagine, la *Pro Benaco* dichiarava l'interesse per il settore turistico, ma anche la necessità di «intensificare la réclame oltre che nei paesi tedeschi (dai quali fino ad ora viene quasi la totalità dei nostri ospiti) anche presso altri popoli, p.e. gli inglesi, ma sopra tutto presso gli italiani stessi che (convien pur dirlo!) ben poco conoscono il loro splendido lago o non lo conoscono affatto» [*Pro Benaco* 15 febbraio 1908, 2]. Solo migliorando le comunicazioni sul suolo italiano, dunque, i turisti potevano essere indotti a raggiungere più agevolmente il Garda [Pasini 2021]. Solo così – concludeva l'editoriale – «si potrà richiamare, favorire, costituire una corrente di elementi nazionali che visitino, conoscano, abitino la regione, unica corrente che potrà vincere il predominante, esclusivo carattere tedesco della attuale colonia» [*Pro Benaco* 1 luglio 1909, 1-2].



2: *La rivista Pro Benaco*, il numero del 15 febbraio 1908.

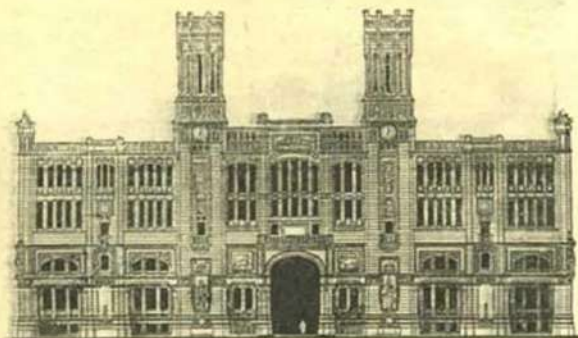
<sup>2</sup> Salò, Archivio Ateneo, GC1, Cart. 6-13, *Collezione Rivista Pro Benaco, Bollettino ufficiale per gli interessi del Garda*.



## IL CONGRESSO DELLA DANTE ALIGHIERI ED IL TOURING

Al Congresso tenutosi lo scorso anno dalla *Dante Alighieri* a Genova, in una delle sedute più animate un mio carissimo amico si lasciò scappare di bocca le seguenti parole:

*Molti vengono ai Congressi come semplici turisti!*



«Nuovo Municipio di Cagliari».

Non lo avesse mai detto! Fu un urlo, un urlo d'indignazione; ed i più scalmanati nella protesta erano proprio i... congressisti — turisti!

Nè si creda che tale categoria di congressisti sia una specialità della *Dante*; chè anzi essi formano la maggioranza, od almeno una forte minoranza, in tutti i Congressi.

Chi non ricorda i cento Congressi radunatisi lo scorso anno a Milano? In più d'uno di essi gli aderenti, ed i giunti a Milano, erano più di 500, in alcuni poco meno di 1000; ma alle sedute ne vedevate 100, o 50, od anche una dozzina, che discutevano, si bisticciavano, votavano. E gli altri? Gli altri erano all'Esposizione, in Galleria, nei Musei, nei negozi.

E ringraziamo Dio che sia stato così! Se tutti fossero intervenuti alle sedute, se tutti avessero voluto prendere la parola, quei Congressi non sarebbero ancor chiusi!

A Genova l'anno scorso più d'uno venne per la *Dante*, approfittando delle relative facilitazioni ferroviarie: si fece timbrare il biglietto; e poi scappò a Savona, a Nizza, a Montecarlo; e bravo chi lo rivide più!

A Cagliari, la stessa cosa. I congressisti erano quasi 300; tanto è vero che alla votazione (per la quale bastavano pochi minuti) parteciparono ben 267 delegati; ma alle sedute c'erano forse tutti? Ma neppur per sogno! Di presenti se ne contavano in media, sì e no, cento; ed erano già molti; ma chi avesse voluto vedere gli altri, avrebbe dovuto andar a cercarli al nuovo sontuoso Palazzo Municipale, sulla loggia meravigliosa, sopra la passeggiata coperta, a Quarto Sant'Elena, alle Saline, al Teatro Romano, alle tombe a Sant'Avendrace, al Museo archeologico... o sulla Torre di San Pancrazio!

Nota questo non per fare una critica, esprimere una meraviglia, deplorare uno scandalo; ma solamente per constatare un fatto, che è umano, che è naturale, e che non è affatto deplorabile.

I Congressi si possono dividere in due categorie: inutili ed utili.

Ebbene; poichè essi servono anche a far girare, con una certa facilità ed organizzazione, della brava gente, e conducono, anno per anno, certe categorie di persone ora in questa ora in quella parte d'Italia, avviene questo: i congressi inutili diventano utili, i congressi utili diventano utilissimi.

Ben lungi adunque dallo scandolezzarmi per questo stato di cose, io me ne rallegro, perchè i Congressi sono naturali e possenti organi del turismo. Quante e quante regioni d'Italia non avrebbero mai avuta la visita di italiani di altre regioni se i Congressi non ci fossero stati! E quanta utilità apportarono questi riavvicinamenti per quanto fugaci di persone che dimorano di solito tanto lontane le une dalle altre! E quante cognizioni dirette entrano nei cervelli e quante idee storte o false vengono in essi raddrizzate o da essi aradiccate!

Credo che tutti questi benefici sieno stati raggiunti anche mediante il recente Congresso della *Dante* in Sardegna. Pur troppo il tempo non gli fu favorevole; chè piogge e bufere impedirono la gita ad Iglesias e ad alle miniere di Monteponi, la visita al Nuraghe Losa presso Abbasanta e (e ne eccettuamo trenta congressisti che ebbero a loro disposizione qualche giorno di libertà più degli altri) anche il pellegrinaggio a Caprera; ma tuttavia molto i congressisti videro a Cagliari, molto a Sassari (dagli affreschi del Sciuti alla Fontana di Rosello) ove, nella gustosa tragicommedia *Amsicora* messa in scena dagli studenti universitari, ebbero occasione di passare in rassegna i numerosi pittoreschi costumi che variano così radicalmente (nel vestito delle donne) dall'uno all'altro paese, e di farsi un'idea del ballo isolano *duru-duru*, e delle gare poetiche, e delle poesie popolari, così mestamente impressionanti.

Da Sassari i congressisti fecero pure gite assai interessanti alla cittadina catalana di Alghero, a Porto Torres, a Osilo e Ploaghe dai bei costumi, ad Ardara dalla bella chiesa.



Amsicora sulcida dipinto del Sciuti al Palazzo dell' Provincia a Sassari.



La passeggiata coperta a Cagliari.

### 3. La Società Dante Alighieri in difesa del Garda “italiano”

Un ruolo di rilievo contro la “colonizzazione” germanica del lago di Garda venne assunto dalla Società Dante Alighieri, associazione diffusa in Italia e all'estero per la difesa della lingua italiana, ma che in realtà – al di là dell'aspetto squisitamente culturale e linguistico – propugnava valori di ispirazione nazionalista [De Nardis 2014; Pisa 1995]. La Società Dante Alighieri fu molto attiva anche sul Garda a partire dalla costituzione del Comitato di Salò nel 1902. Nel 1909 contava quattro soci perpetui (municipio di Salò, Banca Popolare di Salò associazione Pro Benaco, Società elettrica benacense), 26 soci ordinari (tra cui l'Ateneo e altri comuni), 8 socie ordinarie, 38 soci aggregati.

E proprio nella primavera del 1909 si lavorava alacremente per costituire un Comitato benacense «che riunisse tutti i paesi della Riviera bresciana del Garda da Salò fino a Limone per fondere le forze di tutti i paesi in un unico comitato che si spera potrà essere definitivamente costituito tra pochi mesi». Lo scopo del più ampio Comitato benacense era quello di «affermare in tutti i paesi della Riviera bresciana e continuare quella attiva opera di difesa del sentimento italiano che fu iniziata e fatta dal comitato di Salò». Insomma la Società Dante Alighieri si proponeva sul Garda come altrove come paladina della difesa della lingua, ma allo stesso tempo «unendo le sue forze a quelle degli altri centri di vita della Riviera bresciana, [intendeva] sempre meglio difendere e mantenere alto il sentimento della italianità su queste terre» [*Pro Benaco* 15 aprile 1909, 44].

La Società operò anche attraverso iniziative eclatanti come l'escursione compiuta sul Garda domenica 12 aprile 1908 da circa 300 membri della Società Dante Alighieri. Durante l'intensa giornata vennero compiuti veri e propri cortei, visite alle varie cittadine da Salò a Gargnano, una crociera sul lago. Venne messa in scena una sorta di pubblica rappresentazione per porre l'accento sull' “italianità” del Garda e sulla necessità di incrementare il turismo “italiano” sul Benaco. Il bollettino della Pro Benaco riferisce dell'avvenimento e parla di «trecento cavalieri dell'italianità che compirono una pacifica crociera» [*Pro Benaco* 20 aprile 1908].

Più accesi i toni dei quotidiani della città di Brescia che sottolineano maggiormente l'aspetto politico: «Eppure gli italiani poco conoscono questa regione e rivolgono i loro pellegrinaggi e la loro ammirazione vero paesi più celebrati, ma certamente men belli. Invece i Tedeschi, che se ne intendono assai meglio di noi, discendono a frotte a godersi tanto riso d'azzurro, a crogiolarsi in questa aria tiepida; a poco a poco per questa pacifica invasione le rive del Garda di vanno popolando i alberghi, elegantissimi certo, ma che portano dall'insegna sulla facciata al volto duro dell'ultimo cameriere, un'impronta straniera» [*La sentinella bresciana*, 13 aprile 1908, 1]. «Il fremito di italianità che vibrò ieri da Brescia a Salò per tutti i paesi dell'incantevole nostro lago avrà potuto assicurare i nostri uomini delle generazioni che, cresciute nel grande fervore dei giorni sacri della patria, ora appaiono a volte dubitosi per quella lieve nebbia grigia di scetticismo che talora preme sulla nostra gioventù. E a loro volta i nostri giovani dalla bella manifestazione di ieri potranno trarre l'incoraggiamento a rafforzare la loro fede, ad intensificare il loro lavoro per la nobile causa, per la quale si combatte» [*La provincia di Brescia*, 13 aprile 1908, 1].

### Conclusioni

Le tensioni tra posizioni nazionaliste più accese e altre maggiormente concilianti proseguirono fino al 1911 quando l'attenzione, anche della stampa gardesana, si spostò, tra l'altro, sulle ambizioni colonialistiche italiane che portarono alla guerra per la conquista della Tripolitania e della Cirenaica.

Gli anni che precedettero immediatamente la Grande guerra furono inquieti [Leonardi 2014]. I frequentatori d'oltralpe lasciarono il Garda e le loro proprietà, sin della primavera del 1914. «Quella meravigliosa Riviera che si inizia sul Golfo di Salò e prosegue per Fasano Gardone Maderno presenta un uniforme aspetto di desolato abbandono»: sono queste le parole di un giornalista, cronista di guerra, Lorenzo Gigli, scritte il 29 maggio 1915. Dopo lunghi anni in cui la presenza dei turisti stranieri era divenuta così massiccia, per taluni invadente, la situazione mutò di colpo. La guerra impose una cesura: «Qui veramente abbiamo la sensazione che un periodo storico s'è chiuso e che uno nuovo comincia. Qui comprendiamo il valore morale di questa guerra che è soprattutto guerra di liberazione punto siamo balzati in piedi all'ultimo momento, quando la stretta tedesca stava per soffocarci. Ci ritroveremo domani emancipati da ogni gioco, liberi veramente dalle Alpi ai tre mari, tutti italiani come la storia vuole. Non è ostentazione: il Garda così, privo di tedeschi, nostro, mi sembra più bello punto la sua solitudine e ora così solenne, la sua pace così alta, la sua bellezza è così vasta e divina, che ho la sensazione d'essere dinanzi a una visione ignorata che mi si riveli per la prima volta» [Gigli 1982, 44-45].

Al termine del conflitto il governo italiano decise la confisca e la vendita (in parte direttamente in parte all'asta) dei "beni ex tedeschi sul Garda". L'operazione fu complessa e durò anni. In realtà furono numerose le strutture passate di mano in quella fase nei comuni della Riviera, in parte acquisite da famiglie locali, in parte ricomprate attraverso prestanome dai vecchi proprietari. Di conseguenza, la clientela che negli anni anteguerra aveva rappresentato la colonna portante del turismo gardesano venne meno e l'industria del forestiero, in termini di *marketing*, dovette ripartire pressoché da zero. Ma si riprese molto, molto rapidamente.

### Bibliografia

- ANTONGINI, T. (1938). *Vita segreta di d'Annunzio*, Milano, Mondadori.
- ARESI, M. (2016). *I Grand Hotel di Gardone Riviera. Tra caratteri internazionali e paesaggio locale 1883-1914*, in *I Grand Hotel come generatori di cambiamento tra 1870 e 1930*, a cura di M. Aresi, Riva del Garda, MAG Museo Alto Garda, pp.157-171.
- BATTILANI, P. (2009). *Vacanze di pochi vacanze di tutti*, Bologna, il Mulino.
- BERRINO, A. (2011). *Storia del turismo in Italia*, Bologna, il Mulino.
- BERRINO, A. (2017). *Studi recenti su caratteri ed evoluzione del turismo lacuale*, in *I laghi. Politica, economia, storia*, a cura di M.V. Piñeiro, Bologna, il Mulino, pp. 157-175.
- DE FRENZI, G. (1909). *Per l'italianità del 'Gardasee'*, Napoli, Ricciardi e Associati.
- FERRO, T. (2008). *Villa e giardino botanico Hruska*, in *Il Garda*, Capriano del Colle, Edizioni Clanto, pp. 21-22.
- PELLIZZARI, G., PASINI, M.P. (2023), *Agli albori del turismo sul Garda. L'industria del forestiero a Salò dalla Belle Époque al Fascismo*, in *Salò Capitale*, a cura di G. Pelizzari, Salò, Ateneo di Salò.
- GATTA, C. (2021). *Da Fiume a Cargnacco*, Silvi Marina, Ianieri Edizioni.
- GIGLI, L. (1982), *La guerra in Valsabbia nei resoconti di un inviato speciale maggio-luglio 1915*, a cura di A. Mazza, Brescia, Ateneo di Brescia, pp. 44-45.
- GRAZIOLI, M. (1993). *Arco felix. Da borgo rurale a città di cura mitteleuropea*, Brescia, Grafo.
- GRAZIOLI, M. (2000). *L'industria del forestiere. Il percorso del turismo a Riva*, Brescia, Grafo.
- LEONARDI, A. (2007). *Turismo e sviluppo in area alpina. Una lettura socio-economica delle trasformazioni intervenute tra Ottocento e Novecento*, in *Storia del turismo, Annale 2005*, Milano, FrancoAngeli, pp. 53-83.
- LEONARDI, A. (2010). *Entrepreneurial mobility in the development of the Austrian Kurorte in the nineteenth century*, in «Journal of Tourism History», 2 (2), pp. 99-116.
- LEONARDI, A. (2014). *La prima guerra mondiale e la vulnerabilità del fenomeno turistico*, in *Krieg und Tourismus/Guerra e turismo*, a cura di P. Gasser, A. Leonardi, G. Barth-Scalmani, Innsbruck, StudienVerlag, pp. 57-98.
- MAZZA, A. (1997). *Gardone Riviera, Appunti per una storia*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana.
- MAZZA, A. (2005). *Maderno e il "Winterkurort"*, in *Memorie. Atti dell'Accademia studi e ricerche*, Salò, Ateneo di Salò, pp. 189-206.
- MAZZA, A. (2005a). *Gardone mitteleuropea*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana.



MARIA PAOLA PASINI, RICCARDO SEMERARO

- MAZZA, A. (2017). *Savoy Palace Hotel*, Vobarno, Edizioni El. De.
- MOR, L. (2012). Immagini dell'Italia e del lago di Garda in «Der Bote vom Gardasee», in *Der Bote vom Gardasee (1900-1914). Un giornale tedesco nell'Italia del primo Novecento*, a cura di L. Mor, Salò, Ateneo di Salò, pp.10-81.
- PASINI, M.P. (2021). *Turismo e Grande guerra tra rivendicazioni patriottiche e nuove istanze di modernizzazione. L'impegno del Touring Club Italiano*, in *Turismo 4.0 Storia, digitalizzazione, territorio*, a cura di G. Gregorini, R. Semeraro, Milano, Vita e Pensiero, pp. 95-108.
- PASINI, M.P. (2022). *The disputed lake: Lake Garda between tourism and nationalism on the eve of the Great War*, in «Modern Italy», pp. 1-15.
- PISA, B. (1995). *Nazione e politica nella società Dante Alighieri*, Roma, Bonacci.
- ROHDEN, L. (1885). *Gardone Riviera, Ein Beitrag zur Klimatotherapie*, in «Deutsche Medicinische Wochenschrift», 705, 8 ottobre.
- SOLITRO, G. (1899), *Benaco*, Salò, Ateneo di Salò.
- SIMONI, C. (1992). *Nascita dei “luoghi di cura” e industrializzazione*, in *Atlante del Garda. Uomini, vicende, paesi*, a cura di C. Simoni, II, Brescia, Grafo, pp. 127-189.
- TERRAROLI, V. (2017). *L'architettura di villa sulle rive del lago di Garda tra i piaceri della villeggiatura e l'evocazione del mito*, In *I Tedeschi e il Garda*, a cura di A. Lombardi, L. Mor, N. Roszbach, Francoforte, Peter Lang Edition, pp. 159-171.
- TONELLI, A. (1995). *Ai confini della Mitteleuropa*, Riva del Garda, Comune di Riva del Garda.
- TRECCANI, G.P. (2001). *La villa e il giardino: i luoghi del mito gardesano*, in *Il lago di Garda*, a cura di U. Sauro, C. Simoni, E. Turri, G.M. Varanini, Verona, Il Sommolago, Cierre Edizioni, Grafo, pp. 355-370.

#### **Fonti archivistiche**

- Salò, Archivio Storico del Comune, *Sezione '900*, b. 1, f. 17, *Marco Leonesio Sindaco. Atti. Deliberazioni della Giunta municipale*.
- Salò, Archivio Ateneo, GC1, Cart. 6-13, Collezione *Rivista Pro Benaco, Bollettino ufficiale per gli interessi del Garda*.

## *Civilian Tourism Infrastructure and Conflict: The British Hotel in Wartime, 1914-1918*

**KEVIN JAMES**

University of Guelph

### **Abstract**

*This project addresses and advances rich, interwoven historiographies of travel on the home front and the place of the modern hotel in conflict. One set of scholarship addresses the relationship between war and the infrastructures of travel, including the social history of work and leisure, the legal and administrative history of the state and wartime mobilisation, and the interconnections between frontlines and the home front. The second set of scholarship adopts and develops a focused, comparative institutional analysis to explore the diverse functions of operations of hotels in wartime and postwar environments. Specially, this paper employs and revises an influential model for exploring hotels in crisis, and argues that it requires modification in order to capture the complexity of the British case in World War I, where hotels as civilian infrastructures followed a variety of paths, including: (1) requisitioning by the state for the housing of wartime bureaucracies; (2) voluntary enlistment in the war effort, to house troops, refugees, convalescing combatants and others; (3) serving as targets for the enemy; and (4) continuing to serve as domestic tourist destinations. The paper takes examples from Blackpool, England to explore different pathways, and extends the Fregonese and Ramadan model to a town with a distinctive set of functions and lodgings, in order to identify how commercial accommodation was enrolled in the war effort. This paper makes an important and timely contribution to the study of civilian infrastructure in wartime, in a country that was engaged in conflict but not on the frontlines of war. It underscores the need to build a model of hotel geopolitics that extends Fregonese and Ramadan's work to incorporate these experiences and environments, and it develops for the first time, a comprehensive analysis of the British hotel in the context of war.*

### **Keywords**

Hotels, requisitioning, World War I.

### **Introduction**

The study of the urban built environment in wartime has neglected civilian buildings that were not located on the frontlines – places such as hotels, theatres, parks, and sites of entertainment – that were re-purposed for the war effort. In contrast, explorations of the urban centre as a theatre of combat have produced highly sophisticated analyses of ways in which buildings – hotels, for instance – have been embroiled within ‘hot’ conflict zones. Indeed, a small but vibrant field of hotel and conflict history has emerged that explores hotels in later twentieth-century conflict zones – notably in Beirut and Sarajevo [Morrison 2016; Fregonese 2012, 2009], as well as in areas of civil strife such as Freetown [Hoffman 2005] and Palestine [Hoffman 2020]. In the case of war and transitions to peace, Fregonese and Ramadan [2015] have identified six key functions in which hotels’ material affordances and other features can shape the prosecution and resolution of conflict: (1) as tools of soft power and state projection; (2) as ‘soft’ targets; (3) as part of the strategic infrastructure of conflict; (4) as shapers of press narratives of conflict; (5) as sites of emergency care and hospitality; and (6) as sites of

KEVIN JAMES

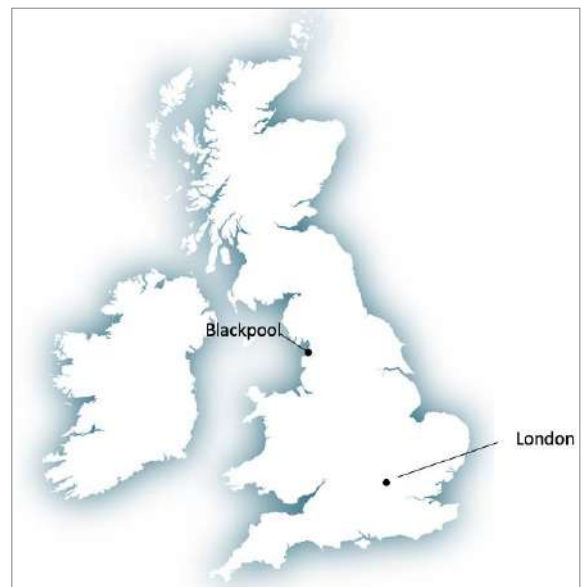
conflict resolution. This analysis proposes a framework for studying hotels that are embroiled in conflict in a different context – on the home-front, outside the ‘hot’ conflict zones that have generated case studies for Fregonese and Ramadan’s innovative model. These are places in which their very distance from the frontline shapes hotels’ dynamic uses. The place under study here – Blackpool, in Lancashire, north-west England (Fig. 1) – was implicated in the shifting terrain of home-front activities, as the central and north-western districts of England, seen as less vulnerable to attack than the eastern coast, were increasingly used for large-scale operations including training, treatment, and convalescence.

In exploring ‘cooler’ zones of hot conflicts, this study complements work done on Cold War hotels, notably by Wharton [2001], who has explored hotels’ affordances and symbolisms in the context of environments hotels’ locations, the relationship of states and private capital to hotel development, and the projection of specific ‘brands’ that entwined corporate, capitalist and ‘American’ signifiers. It also draws insights from Davidson’s [2018, 2006] innovative interpretation of the concept of hotel ‘occupation’ in which coercive practices throw the hotel as a place of hospitality into question. In the cases explored here, an entire category of accommodation that constituted the main supply of temporary commercial lodging in Blackpool was adapted for war [Walton 2000, 1996, 1994, 1978]. Drawing principally on contemporary local press reports (whose latitude in reporting was circumscribed by conditions of war) to explore discrete groups of occupants in the town’s lodgings – refugees, soldiers, and holidaymakers – this study takes as its focus a place where the economies of war and of leisure were entwined, and occasionally in tension with each other.

### 1. British hotels in War: diversity of experiences

Hotels are embroiled in wars in a variety of ways. They are used by the state, civilians, and the military for the prosecution of war because they offer specific material affordances. They are also damaged and destroyed by belligerents. During World War I, Britain sustained enemy attack, especially from U-boats, Zeppelins, and aircraft in strategic coastal regions, such as Scarborough and the Kent coast. However, in contrast to other theatres of conflict on the continent, the relative vulnerability of these sites was low. Attacks were more sporadic than sustained, and there was no experience of enemy occupation. Instead, Axis powers aimed to degrade infrastructure by targeting strategic ports and other places along the east coast, and hotels were often impacted as collateral damage, rather than targeted buildings (Fig. 2 and 3). Moreover, as these districts become more vulnerable, the geography of ‘safe’ territory shifted westward and inland.

Hotels and other forms of commercial accommodation became central to initial British wartime mobilisation, bureaucratic coordination, and prosecution of the conflict, in part through their size and internal structures, which could be reconfigured and used for many purposes. Large hotels boasted physical affordances – varied



1: Map of Great Britain and Ireland showing the location of Blackpool and London [author Andrew P. Northey].

configurations of large spaces and smaller rooms – that could be adapted as government offices (notably in London, where many hotels were requisitioned for this purpose), hospitals, convalescent facilities (in April 1918 Blackpool's large Imperial Hydro was requisitioned, amid strong opposition, for use as a military hospital [Halifax Evening Courier 1918, 2]), and discharge depots. They were also used for temporary purposes such as recruitment centres, which often required less physical adaptation. But large places of commercial accommodation were not the only buildings adapted for these purposes: crucially, smaller-scale buildings such as lodging-houses, often run by a single landlord and family, were enlisted in the war effort, to provide shelter for refugees and to quarter troops. This was the dominant commercial lodging form in Blackpool. Blackpool was a major British seaside town famous for its beaches, promenades, pier, and illuminations (the latter inaugurated in 1879). It had, by the end of the nineteenth century, become a principal site of leisure for the working classes of the industrial north-west (Fig. 4), featuring a large supply of small, residential lodgings let to holidaymakers on the basis of room and/or board – numbering some 1,400 such premises by 1888 [Liverpool Mercury 1888, 6].

John K. Walton [1994, 1978] has traced the evolution of the town's distinctive accommodation sector and the nomenclature associated with lodgings and their overseers – the iconic Blackpool 'landladies' – as it evolved from a supply of small premises, usually of no more than four to five bedrooms, offering accommodation on a variety of bases, to 'boarding-houses' (or, more aspirationally, 'company-houses') offering all meals. By the post-World War I period, this housing stock also encompassed purpose-built buildings, often adopting the name of 'private hotels'. Blackpool's lodgings were distinctive from those of most urban centres, including seaside resorts. In wartime, Blackpool was bequeathed the benefits of geography – located in a region that was comparatively distant from the more vulnerable areas of Britain when it began to come under enemy attack. This geographic advantage played a role in how Blackpool's commercial accommodation sector was mobilised in wartime – and how Blackpool brought holidaymakers, army billets, and refugees together, often in tension.



2: *The German Raid on Scarborough, December 16th 1914 [The Treasure House, Beverley, East Yorkshire, DDX 2205/2/3].*

3: *Severe damage to the Royal Hotel caused by the bombardment of Scarborough on 16 December 1914 by enemy warships [SC104265A4, North Yorkshire County Records Office].*

4: *Postcard image of Princess Parade, Blackpool, n.d., postmarked 1918 [K. James private collection].*

KEVIN JAMES

## **2. Accommodating refugees**

The evacuation of Belgian civilians at the outset of the war led to arrival of thousands of refugees in Britain [Jenkinson 2016, 2018, 2020]. Lodgings were enlisted in their effort in a large-scale, centrally organised, and government-funded effort to accommodate the refugee population. At the outset of the war, Belgian refugees were lodged in many of the largest hotels on the east coast, which was the primary corridor of evacuation. In Folkestone, they were housed at the Metropole, Grand and Burlington Hotels [Wells Journal 1914, 8]. In Blackpool boarding-houses welcomed a large influx of Belgians as they moved north-west. In early 1915 the War Refugees Committee in London despatched a deputation to ascertain the extent of accommodation that could be made available in the town, and the Local Belgian Committee commenced a survey of places [Fleetwood Express 1915, 5]. While Blackpool was officially on the list of places which aliens were prohibited from accessing, the Chief Constable had discretionary powers to alter that restriction. By the end of January 1915 the town was preparing for 2,000 refugees to take up lodgings, at a rate of 10s. weekly per head, paid to their hosts [Fleetwood Chronicle 1915a, 6]. Blackpool's company-houses provided a supply of low-cost accommodation that could be readily accommodated for such purposes. Through a central authority in London under the President of the Local Government Board, compensation was paid to the company-house keepers – and this 'billeting pay' [Blackpool Gazette & Herald 1915a, 5] was increased by one shilling in Blackpool after protests that the 10s. allowance per head was inadequate – a persistent refrain, as we shall see, that was raised in response to army billets, too.

## **3. Billeting soldiers**

On their arrival, the Belgian refugees vied for space with another burgeoning population of newcomers to the town whose presence was linked to the war. They were soldiers – thousands of them; indeed an estimated 10,000 were billeted there in autumn 1915 [Fleetwood Chronicle 1915d, 5]. As Walton has observed in his comparative analysis of Blackpool and San Sebastián [1996], widespread billeting offered a substitution for recreational patronage of a resort – and, even then, demand continued for its recreational amenities amongst civilians and troops, especially as the geography of safety shifted north and west over the course of the conflict, when many east coast resorts remained more exposed and vulnerable to enemy attack. Like other seaside towns, Blackpool offered a large supply of readily adaptable private commercial lodgings: from November 1914 the second line of the West Lancashire Division Territorial Force was billeted in the town. As further waves of soldiers and officers arrived, almost all the town's recreational amenities, from the promenades to the football grounds to the amusement resorts, were given over to training [Fleetwood Chronicle 1915b, 2].

In November 1914 Blackpool's Chief Constable offered to house and feed troops quartered in the town on a sliding scale, from 3s. 4½d. for up to 5,000 billets to 2s. 3d. if the numbers surpassed 15,000 [Lancashire Evening Post 1914, 5]. The Daily News castigated the War Office's embrace of this proposition, which it dubbed the 'Blackpool case', contending that, amongst other things, it demonstrated that inflated prices were being paid for quartering troops below each threshold in lodging rates [Daily News 1914, 5]. E.A. Winter, in a letter to the Fleetwood Express, praised the quality of billeting – and contended that the catering was often equal to that of hotels in which officers were billeted at rates of 6s. 6d. to 7s. 6d. per day [Fleetwood Express 1914a, 4]. The extent to which local lodgings were mobilised was extensive. In fact, the survey of available accommodation for refugees which had been



undertaken in 1915, ahead of their arrival, explicitly excluded those sites that were already in use for military billeting. Even if military billets were more lucrative, the Fleetwood Express [Fleetwood Express 1915, 5] contended that refugees offered a more stable source of revenue for the company-house keepers, as soldiers could be sent to the front at any point (from February 1915, for instance, troops began shipping out of the town [Fleetwood Chronicle 1915b, 2]). In contrast, refugees were likely to remain in the town, and with a substantial subsidy to support their accommodation, for a longer period.

While both population of billets offered new opportunities for company-house keepers to offset prospective losses due to disruptions in the leisure market, they also engendered tensions centred on the billeting rates; the practice of dispersed billeting; and the impact of billeting on the robust and resilient leisure economy of the town – which defied some early prognostications and continued to attract robust patronage, especially in lucrative summer months. This partly nourished concerns, expressed by the Company-House Proprietors' Association as early as 1915, and shared by the mayor from 1914-15, William Cartledge, that billeting rates were too low [Fleetwood Chronicle 1915e, 5]. This anxiety combined with the uneven geography of billeting in the town – the army drew up plans to accommodate two divisions in the town in separate areas from each other, so that the North Shore and Central parts of the town had been tapped for accommodation, leaving the South Shore and Revoe district without similar demand [Blackpool Gazette & Herald 1914, 5]. Over time, however, great demand for billeting expanded the geographic scope of accommodation [Fleetwood Express 1914b, 4; Blackpool Gazette & Herald 1915d, 5].

Local company-house keepers claimed that the military rate was too low [Fleetwood Chronicle 1915c, 5; Blackpool Gazette & Herald 1915c, 5]. The initial sliding scale of rates taxed the coffers of the nation as the war progressed, and in 1915 the Army Council significantly restructured the payment scale, to 2s. 3d. per head (with allowances of 2s. 6d. for the first man, in recognition of the fact that they often shared rooms). It replaced the sliding scale that offered much more generous per capita payments when total billets in the town were low.

The dispersed character of company-house accommodation, and the great number of such establishments, had implications the efficacy of political advocacy by the boarding-houses' key protective body. The Blackpool Company-House Proprietors' Association recorded concerns at its annual meeting in November 1916 that its membership was small. though it was energetically advocating for the interest of the business generally [Fleetwood Express 1916, 5]. The Association had predated by the war by several decades (with 600 members reported in October 1897 [Blackpool Gazette & Herald 1897, 8]). It had been involved in advocating for the proprietors' interests in matters of taxation, and in promoting Blackpool as a tourist destination [Fleetwood Chronicle 1891, 5]. It also became involved in the town's electoral politics. During wartime, however, it focussed on winning higher billeting rates to match wartime inflation [Walton, 1978]. And that issue animated discussions at the local level, and informed extensive communications with London.

The original per capita payment made to company-house keepers of 3s. 4 ½ d. at the outset of war declined in 1915, and then again to 6d. a night for the first billet and 4d. for every man thereafter, the latter sums on the basis of lodging and attendance only [Fleetwood Chronicle 1917, 2]. In 1916, the rates for lodging and board were raised by Army Order to 2s. 6d. for victualling house keepers, and for private householders 2s. 9d. for the first soldier, and 2s. 6d. per billet thereafter – an increase of 3d. per head, though the price of foodstuffs in particular had risen considerably (by the Association's estimate, by 50% in the two years to November

KEVIN JAMES

1916 [Lancashire Evening Post 1916, 2; Fleetwood Express 1916, 5]). In fact, the Blackpool Company-House Proprietors' Association contended that 3s. was a fairer sum for boarding billets, in consideration of rising costs to them [Fleetwood Chronicle 1916, 8]. Lodging and attendance were paid at 6d. for a victualling house, and 9d. for others for the first soldier, and 6d. per man thereafter; while lodging remained at the same level, the rates for board were adjusted higher in 1917.

Blackpool offered an unusual case in which thousands of troops were billeted in the existing stock of boarding-house accommodation, on a lodging-only basis, as they took meals at a central depot [Penrith Observer 1917, 2]. Increases in billeting rates for room and board, therefore, did not always satisfy local interests, who often supplied only lodging. Agitation against rates continued through 1917, when the Company-House Proprietors' Association met with the Director of Quartering in the War Office to register concern with the lodging rates of 6d. per night for the first billet, and 4d. per night per billet thereafter, which compared unfavourably with the income that some 400 houses were able to earn in the course of the lucrative summer holiday season, resulting in losses of up to 1s. a night [Penrith Observer 1917, 2]. They were assured that many troops would soon be moved under canvas [Fleetwood Chronicle 1917, 2]. Finally, in winter 1918 the Association received assurances that all soldiers billeted on room basis only would be paid at 6s. a head [Fleetwood Chronicle 1918, 5]. The Company-House Keepers Association lobbied persistently for an increase in rates – but found more success when arguing that available spaces had already been filled by billets, that trade was suffering, and that tented camps would provide a less costly alternative to the military that was also consistent with a desired centralisation, rather than dispersal, of troops.

In Blackpool, billeting helped to mitigate the anticipated impact of the reduction in initial resort patronage that many seaside towns had experienced. In summer 1915 it led to a coordinated effort reported by the Federation of Health and Holiday Resorts to billet troops for the forthcoming winter, though Blackpool – a member of the Federation – had undertaken this initiative independently in the preceding winter [Blackpool Gazette & Herald 1915b, 5]. The programme of billeting met with some opposition, however, and much of it was linked with the particular form of accommodation in which soldiers were lodged, which was seen as unamenable to essential requirements of training. The Times alleged that it inculcated poor discipline by dispersing troops in billeted accommodation, undermining the proximity that nurtured good soldiering, while also costing more than well-planned camps and encouraging overcrowding within billets, producing a 'moral evil' [Blackpool Gazette & Herald 1915b, 5]. Concern about the appropriateness of lodging-houses as billeting sites surfaced frequently, including in 1917, when Royal Army Medical Corps (RAMC) men arrived in Blackpool. In contrast to others who had been billeted in winter, they competed with an influx of holidaymakers filling the houses and frenzied company-house keepers who were reluctant to find room for troops when the more lucrative tourist trade offered a more enticing option [Yorkshire Evening Post 1917, 3]. The Blackpool Gazette News opined:

Of course, there are still some hundreds of men billeted all round the district ... and the Army authorities ought to recognise that the health and morale of the men are certainly not being improved by the conditions under which they are sleeping each night. The houses are all crowded to excess, there is plenty of holiday effervescence, and it is impossible for any but the very best of sleepers to settle down much before midnight, though the troops are supposed be all safely tucked into bed soon after ten the latest, in order to get good night's sleep ready to rise early for a day's work on the morrow. But this ideal is not being realised.

In fact, satisfactory billeting quite impossible with Blackpool as busy as has been during the past few weeks, and with the prospect of still bigger crush when August comes in. For very many reasons men would be far better under canvas just now, and the marvel that the officers in charge locally have not recognised that fact, and made representations to higher quarters. We are informed that Company-House Proprietors' Association have again written the War Office during the week-end, but that no reply has yet been received. They intend to hold a public meeting in a few days. [Yorkshire Evening Post 1917, 3].

Eventually, under pressure from the Association, the RAMC troops were transferred to the nearby Squire's Gate, to a camp being erected beside an existing military hospital camp.

In addition to these contests over rates of pay and the undesirability of dispersed billeting, the displacement of the lucrative market of holidaymakers by billets became a focus of protest as company-house owners recorded their displeasure with the practice of compulsory quartering (Fig. 5).

#### 4. Lodging holidaymakers

The company-house keepers' concerns centred in part on rising costs, coupled with decreasing billet rates, and on the resilience of the tourist market – which was only partially available to the lodging-house proprietors, given that they were obliged under the law to accept military billets. Military personnel supplied a large market, when on leave, for the hotel sector generally in the United Kingdom, including its popular prewar seaside resorts. Indeed, a piece in the *Sporting Times* on 17 April 1915 argued that an influx of new patrons, including convalescents, invalids, refugees, and Britons whose customary continental travels were now



5: Postcard image of World War Soldiers on Blackpool Beach, n.d. [K. James private collection].

KEVIN JAMES

impossible, challenged British spas, hotels, and resorts to rise to the quality of amenity of fashionable European places with which they were so often unfavourably compared [Folkestone, Hythe, Sandgate & Cheriton Herald 1915, 2]. Despite an initial, precipitous decline in patronage when war broke out at the height of the holiday season, Blackpool soon found that the thousands of resident soldiers and many civilian holidaymakers gave a boost to the local leisure economy [Liverpool Echo 1915, 6]. And while the large hotels and boarding-houses on its promenade continued to receive patronage, the 'poor landladies in localities frequented by the working classes' faced an 'anxious time' after the good fortune of lucrative military billets gave way to precarity and uncertainty. In Blackpool, this led to claims that housing refugees and troops inflicted harm on the company-house keepers, depriving them of other income.

The unfree operation of the market favoured military billets – and in fact imposed them on households. Authorities enforced compliance. In July 1917, for instance, John Hartley, a company-house keeper, pleaded guilty before magistrates for refusing to accept four RAMC billets because his house was full; he had been paid over £52 in previous months for billeting soldiers at a higher rate [Lancashire Evening Post 1917, 4], without complaint. He was admonished for his discourtesy towards the officers to have made the request of him, and fined the minimum penalty of 40s. [Fleetwood Chronicle 1917, 3]. Hartley was not alone: the estimated daily per capita loss of billeting soldiers in the tourist season was 1s. 8d, as the main company house centres of town in summer could realise a minimum of 2s. a night per bed [Blackpool Gazette & Herald 1917, 5].

In August 1918, Henry Harrison, a company-house keeper, was brought before magistrates in 1918 for refusing to billet six soldiers in a full house: he had allegedly asserted that 'No sane person would let his beds for 6s. every night when he can get 2s. 6d. for them', and insisted that he offered billeting accommodation in another house during the busy summer season, as he was already lodging 50 boarders, including two in the kitchen, four in the back basement, nine in the front basement, and four in the dining room [Liverpool Echo 1918, 4]. 'Mr Hodgson', acting for Harrison, maintained that the interests of the company-house keepers had been elided in the current circumstances, and that although legislation had prioritised victualling houses for billets, no nearby public-house was used for that purpose. The magistrates dismissed the case but noted that Harrison and other housekeepers were liable to billet in both summer and winter (company-house keepers preferred to billet in the off season, when demand from the military was also often higher).

Concern that the use of lodgings for billets would negatively impact on the tourism sector also nourished strong opposition to the requisitioning of the large Imperial Hydro in Blackpool for the treatment of officers suffering from neurasthenia in April 1918. The Blackpool Gazette & Herald inveighed against opponents of the scheme, contending that in the previous three years Blackpool has enjoyed more patronage than other holiday resorts, that this repurposing was a tribute to the town's health-giving character, and that the military had given much support to the town over the course of the war. Moreover, it argued, the town continued to offer a support of 'first-class accommodation' which could allow it to withstand the withdrawal of its premier hotel [Blackpool Gazette & Herald 1918, 5]. While the experience of Blackpool's company-houses was in large part shaped by government intervention, the town had maintained its reputation as a vibrant holiday centre – an enviable position, save for the fixed rates and legally enforced duty to billet soldiers, which precluded many lodgings from being let at market rates during its busiest season.

These experiences of changing uses in the accommodation sector reflect broader themes in the history of the seaside town – notably the conflict between public and private interests and the seasonality of trade. It also underscores how war tipped the balance in favour of military interests in the local economy through the active intervention of state actors. These factors all point to the value of Blackpool as a case study for how war impacted a distinctive form of commercial lodgings in a vibrant, working-class seaside town.

## Conclusions

Blackpool offers an opportunity to explore in more granular detail a specific end of the commercial accommodation sector – lodgings in smaller-scale residential buildings – in a region that was not on the frontlines of war (indeed whose wartime functions were in part shaped by distance from 'hot' conflict zones) and which continued to serve a leisure market. Wartime introduced new users of the town's commercial accommodation provision and underlined the role of the state in wartime through its interventions and authority over rates and uses of company-houses. This end of the commercial lodging sector, and these homefront contexts, have been largely under-studied in the context of commercial accommodation in wartime contexts. So has the return of establishments to pre-war functions – sometimes after prolonged post-war uses by the state. This case study allows us to interrogate the Fregonese and Ramadan model's identification of hotels as sites of hospitality, and to expand the scope of analysis to examine the tensions and conflicts that attended the use of small-scale, dispersed accommodation in an urban environment in which the leisure economy remained resilient. Blackpool's wartime experience as a place occupied not by enemies but by a range of people – refugees, soldiers, and holidaymakers amongst them – often competing for a limited supply of accommodation, is as illuminating as the decorative lights that made the town famous when they were first switched on, 35 years before war broke out.

## Bibliography

- Belgian Refugees in First World War Britain* (2018), edited by J. Jenkinson, London, Routledge.
- Blackpool Gazette & Herald (1897), 12 October, p. 8.
- Blackpool Gazette & Herald (1914), 4 December, p. 5.
- Blackpool Gazette & Herald (1915a), 18 June, p. 5.
- Blackpool Gazette & Herald (1915b), 20 August, p. 5.
- Blackpool Gazette & Herald (1915c), 3 September, p. 5.
- Blackpool Gazette & Herald (1915d), 8 October, p. 5.
- Blackpool Gazette & Herald (1917), 27 July, p. 5.
- Blackpool Gazette & Herald (1918), 12 April, p. 5.
- [London] Daily News (1914), 30 November, p. 5.
- Fleetwood Chronicle (1891), 18 September, p. 5.
- Fleetwood Chronicle (1915a), 11 May, p. 6.
- Fleetwood Chronicle (1915b), 6 August, p. 2.
- Fleetwood Chronicle (1915c), 3 September, p. 5.
- Fleetwood Chronicle (1915d), 15 October, p. 5.
- Fleetwood Chronicle (1915e), 23 November, p. 5.
- Fleetwood Chronicle (1916), 3 November, p. 8.
- Fleetwood Chronicle (1917), 31 July, p. 2, 3.
- Fleetwood Chronicle (1918), 1 February, p. 5.
- Fleetwood Express (1914a), 18 November, p. 4.
- Fleetwood Express (1914b), 5 December, p. 4.
- Fleetwood Express (1915), 30 January, p. 5.
- Fleetwood Express (1916), 11 November, p. 5.



KEVIN JAMES

- Folkestone, Hythe, Sandgate & Cheriton Herald (1915), 9 October.  
Halifax Evening Courier (1918), 24 April, p. 2.  
Lancashire Evening Post (1914), 7 November, p. 5.  
Lancashire Evening Post (1916), 7 December, p. 2.  
Lancashire Evening Post (1917), 30 July, p. 4.  
Liverpool Echo (1915), 28 July, p. 6.  
Liverpool Echo (1918), 23 August, p. 4.  
Liverpool Mercury (1888), 7 April, p. 6.  
Penrith Observer (1917), 24 July, p. 2.  
Sporting Times (1915), 17 April, p. 2.  
Wells Journal (1914), 23 October, p. 8.  
Yorkshire Evening Post (1917), 25 July, p. 3.  
DAVIDSON, R.A. (2006). *A Periphery with a View: Hotel Space and the Catalan Modern Experience*, in «Romance Quarterly», vol. 53, no. 3, pp. 169-183.  
DAVIDSON, R.A. (2018). *The Hotel: Occupied Space*, Toronto, University of Toronto Press.  
FREGONESE, S. (2009). *The Urbicide of Beirut? Geopolitics and the Built Environment in the Lebanese Civil War (1975–1976)*, in «Political Geography», vol. 28, no. 5, pp. 309-318.  
FREGONESE, S. (2012). *Between a Refuge and a Battleground: Beirut's Discrepant Cosmopolitanisms*, in «Geographical Review», vol. 102, no. 3, pp. 316-336.  
FREGONESE, S., RAMADAN, A. (2015). *Hotel Geopolitics: A Research Agenda*, in «Geopolitics», vol. 20, no. 4, pp. 793-813.  
HOFFMAN, D. (2005). *The Brookfields Hotel (Freetown, Sierra Leone)*, in «Public Culture», vol. 17, no. 1, pp. 55-74.  
HOFFMAN, B. (2020). *The Bombing of The King David Hotel, July 1946*, in «Small Wars & Insurgencies», vol. 31, no. 3, pp. 594-611.  
JENKINSON, J. (2016). *Soon gone, Long Forgotten: Uncovering British Responses to Belgian Refugees during the First World War*, in «Immigrants & Minorities», vol. 34, no. 2, pp. 101-112.  
JENKINSON, J. (2020). *Colonial, Refugee and Allied Civilians After the First World War: Immigration Restriction and Mass Repatriation*, London, Routledge.  
MORRISON, K. (2016). *Sarajevo's Holiday Inn on the Frontline of Politics and War*, London, Palgrave Macmillan.  
WALTON, J.K. (1978). *The Blackpool Landlady: A Social History*, Manchester, Manchester University Press.  
WALTON, J.K. (1994). *The Blackpool Landlady Revisited*, in «Manchester Region History Review», vol. 8, no. 27, pp. 23-31.  
WALTON, J.K. (1996). *Leisure Towns in Wartime: The Impact of the First World War in Blackpool and San Sebastián*, in «Journal of Contemporary History», vol. 31, no. 4, pp. 603-618.  
WALTON, J.K. (2000). *The British Seaside: Holidays and Resorts in the Twentieth Century*, Manchester, Manchester University Press.

## *Tourism and war in San Sebastián, 1914-1918. The impact of the First World War in a neutral country, Spain<sup>1</sup>*

**CARLOS LARRINAGA**

University of Granada

### **Abstract**

*Although Spain was a neutral country, the First World War had an important impact on it from a political point of view (because of the debate between the allies and Germanophiles) and economically. Precisely, this paper focuses on the economic issues related to the tourist city of San Sebastián, located next to the French border and, therefore, very close to one of the main centres of origin of foreign tourists to Spain. In addition, as the capital of Spanish tourism, this town was the summer resort for royalty, the country's elite classes and the diplomatic corps accredited in Spain, which is why, during these years, San Sebastián was highly conditioned by the development of the First World War. This condition of tourist capital set the tone of the city and, especially, its image, whose iconography was highly conditioned by the presence of King Alfonso XIII, the casino and elite sports.*

### **Keywords**

Tourism, World War I, Spain.

### **Introduction**

The outbreak of the First World War had a direct impact on the countries involved in the conflict, but also on others, which, like Spain, decided to remain neutral. To some extent, this status of neutrality sometimes enabled them to fill the gap, which, in economic terms, until then had been occupied by the warring powers, through the supply of goods and services. In this respect, Spain was one of the European countries that most benefited from this new situation. Considering exclusively the tourism aspects, if we focus on the division between inbound tourism countries (those that receive a considerable volume of foreign tourists and enjoy a surplus in their tourism balance) and outbound tourism countries (those in which, on the contrary, we can observe an exit to other countries of their citizens, with a deficit in their tourism balance), Spain was closer to the latter than the former [Vallejo et al. 2016, 148]. However, it should be indicated that in Spain, modern tourism was born at the beginning of the twentieth century. This is understood as an industry which had to be promoted due to the economic implications that it represents [Norval 1936]. Therefore, although it was still far behind tourism giants such as Switzerland, Italy or France, Spain was a country with tourism. It is true that national tourism was predominant, but it is possible to also talk about a kind of international tourism. This was particularly the case in places close to the border, such as San Sebastián, which, just twenty kilometres from Hendaya, constituted a point of attraction for French tourists. The proximity to Biarritz also created a series of ties between the two towns.

In fact, San Sebastián became the capital of Spanish tourism from the mid-nineteenth century, when it began its great urban transformation from a military site to gradually become

---

<sup>1</sup> This study is part of the research project PID2021-122476NB-I00, financed by the Spanish Ministry of Science and Innovation and ERDF Funds.

a leading tourist destination, thanks, primarily, to its mild climate and beaches. In fact, it soon became a favourite destination of the royal family, when Queen María Cristina chose this city to spend the summer season, constructing a palace on the seafront. The presence of the royal family contributed to giving prestige to the city and constructing its image as a tourism capital. Businessmen, politicians, diplomats, and artists visited San Sebastián during the bathing season. This increase in the demand for tourism services brought about the proliferation of hotels and travel and transport agencies, an increase in the leisure supply and a spectacular development of sailing competitions and other elite sports such as horse and car racing or tennis, among others [Gil de Arriba & Larrinaga 2021]. These activities were accompanied by very specific infrastructures which gave rise to a unique iconography, which, despite the world war, did not disappear during the conflict.

### 1. San Sebastián, the tourism image of a city

From the last third of the nineteenth century, the economy of San Sebastián diversified considerably and the entrepreneurial initiatives multiplied. It was from this moment that its image as the capital of the Spanish summer began to take shape. Despite this, its economy never depended exclusively on tourism, given that we are talking about a city founded in the Middle Ages and with a prominent trading and military tradition. In fact, the tourism activity was usually reduced to the summer season, so the local bourgeoisie had no other choice than to diversify its investments across different sectors. On the one hand, similarly to the rest of the province of Guipúzcoa, in the Basque Country, in terms of industry, San Sebastián had also been experiencing a significant industrialisation process since the mid-nineteenth century, which accelerated in the subsequent decades. As the secondary sector became stronger, the tertiary sector lost weight and from 1920 it began to gain prominence again until, in 1930, it was employing more than half of the active population. Meanwhile, the secondary sector stagnated, which was a logical consequence if the tourism tone of the city was to be preserved. Therefore, many of the most polluting industries or those that required land were established in nearby towns or the peripheral neighbourhoods. As we can observe in Table 1, in the early decades of the twentieth century, the tertiarisation process was underway. However, we do not have quantitative data to measure the importance of tourism in the local economy during these years. We only have indications, but it can be assumed that tourism promoted different economic activities. For example, the construction industry, the rental of flats and houses, the hospitality industry (hotel and restaurant supply, cafés or bars, patisseries and chocolate shops), retail trade (preferably related to stores selling luxury items) or the entertainment and sports industry [Gárate and Martín Rudi 1995, 293-306; Castells 2000, 344-345].

Year	Primary	Secondary	Tertiary
1860	20.1	31.3	48.5
1900	18.3	40.2	41.4
1920	11.4	40.4	48.2
1930	7.1	41.8	51.1

Table 1: Active population in San Sebastián by sector in % (1860-1930) [Castells 2000, 343]. For the 20th century, these percentages do not exactly coincide with those indicated by Gárate and Martín Rudi 1995, 41, although the trends do.

Despite this absence of data, it is clear that on the eve of the First World War, San Sebastián had already constructed its image as a summer city, equipping itself with particularly relevant infrastructures in this sense. Undoubtedly, the casino was one of them. A self-respecting spa resort had to have a casino and even more so taking into account its closeness to Biarritz. In order to prevent an exodus of tourists to this French town, it was necessary for San Sebastián to have this kind of leisure infrastructure. Therefore, the Gran Casino of San Sebastián was opened in 1887, becoming one of the principal summer venues. In addition to gambling, other activities were held there, such as dances, musical soirées, theatrical plays or sporting events. The Gran Casino became a meeting point for the local and foreign elite. In fact, the First World War began at the height of the summer season, when the city was full of people enjoying their holidays. Meanwhile, it is worth mentioning other leisure infrastructures besides the casino, which also contributed to shaping the image of San Sebastián as a tourist city. For example, the bandstand of the boulevard, where the municipal band played on summer afternoons.

We can also highlight the construction of the Royal Palace of Miramar in the Concha Bay. Queen María Cristina, a regular summer visitor to the city since 1887, decided to build her own palace, commissioning the project to the English architect Seldon Wornum. This not only extended the urban-tourism space of the city, but also served to set the tone of the resort. This tone was also marked by other top quality buildings that contributed to giving San Sebastián a tourism image. One of them was, undoubtedly, the Sailing Club. In this respect, one of the most significant urban spaces was marked by the Victoria Eugenia Theatre and the María Cristina Hotel, constructed on the mouth of the River Urumea. Both buildings were opened in 1912, although the initiative dated back ten years earlier, when, in 1902, the company Fomento de San Sebastián was established with the sponsorship of the City Council, concerned about promoting tourism and summer holidaying in San Sebastián. After many administrative and economic difficulties [Rodríguez Sorondo 1985, 159 and ss.], this area of the city was finally finished in terms of its urban planning, with two emblematic buildings. Evidently, the development of a high quality hotel industry contributed to reinforcing the image of San Sebastián as the capital of Spanish tourism, together with the Paseo del Castillo, a coastal promenade that delighted visitors due to the views of the Cantabrian Sea.

The same can be said of the infrastructures related to leisure. Specifically, we would have to refer to the recreational parks, which, with a previous history, began to be constructed in different European cities from the beginning of the nineteenth century, such as the Grand Tivoli in Paris. San Sebastián is flanked by two hills and these spaces were used to build two recreational parks. The first was that of the Ulía mountain, with its tram, the restaurant, pigeon shooting, the promenades and the splendid views of the city, and, from 1907, an aerial tramway, designed by Leonardo Torres Quevedo. The second was on the Igueldo mount, where, in 1912, the Sociedad Anónima Monte Igueldo opened a cable car for accessing the hill, where there was a restaurant and large terraces from where to contemplate the magnificent views of the bay [Gómez Beldarrain 2005].

Finally, we should also refer to the sports infrastructures created in San Sebastián from the beginning of the twentieth century, as elite sports contributed to setting the tone of the city during the early years of the century. As in the rest of the Cantabrian cities, particularly Santander and Bilbao, water sports played a leading role, mostly the regattas, in which King Alfonso XIII himself participated. Therefore, the Sailing Club of San Sebastián, founded in 1896 in order to promote these types of sport was significant and it became a prominent tourist agent [Urkia 2021]. Furthermore, from the beginning of the century, *lawn-tennis*

CARLOS LARRINAGA

tournaments were held on the Ategorrieta court, organised by the San Sebastián Recreation Club and which Queens Victoria Eugenia and María Cristina attended together [*La Época*, 2 August 1904; Sada 2007, 102]. In 1907, the first horse races were held in San Sebastián. Specifically in the Antiguo racetrack and were attended by the king. It was also where the Grand Prix of San Sebastián was held [Sada 2007]. Years later, on 2 July 1916, the Lasarte racetrack was opened, taking advantage of the circumstances of the First World War. At the beginning of the century, golf was also played at Lasarte [Rebanal 2016], until the Zarauz golf course was opened in 1916, a few kilometres away from San Sebastián (*Heraldo Deportivo*, 25 August 1916). This passion for elite sports was completed with motor racing, which was enjoyed by King Alfonso XIII who was a true sportsman.

## 2. The war years

In short, when the war broke out, San Sebastián had already shaped its image as an elite tourism city, and, in fact, during the first days of August, many people from France crossed the border to settle in San Sebastián. These were people with a high economic status, particularly Hispanic Americans, French and Spanish people who had been spending the summer on the French beaches [*La Voz de Guipúzcoa*, 3 August 1914]. Many Spanish labourers working in France who had to be repatriated soon joined them. They received aid from the local institutions which were responsible for sending them to their places of origin. On the other hand, from the end of July, the different diplomatic delegations of the countries at war stayed in the María Cristina Hotel, whose lounges witnessed high level conversations. With the mass arrival of all of these people, the summer season of 1914 can be considered as being exceptional and lasted well into the month of September. While a good part of Europe suffered the ravages of the war, in San Sebastián, thanks to Spain's neutrality, the regattas, musical soirées, theatrical plays, etc. continued. The most negative aspect was that from the beginning of August a significant increase was observed in prices, which lasted for the whole of the war, with an inflation rate which, for Spain as a whole, increased to 22% between 1914 and 1918 [Carreras and Tafunell 2007, 230].

With the French resorts practically deserted, San Sebastián became consolidated as the elite summer destination during the war years, attracting the cream of Spanish society and seeking to capture foreign tourists, all deprived of other European destinations. In spite of this, there was a certain stagnation in the average floating population of the months between July and September. This became more acute in 1917 due to the crisis that will be referred to below, although, from 1918, the number of summer visitors gradually increased: 13,837 in 1913, 13,084 in 1914, 12,176 in 1915, 13,139 in 1916, 11,764 in 1917, 14,468 in 1918, and 21,111 in 1919 [Anabitarte 1971, 211]. That said, together with the tourism activity per se, these years were also marked by diplomacy and espionage, given that the ambassadors accredited in Madrid usually spent the summer in San Sebastián. The fact that San Sebastián was a border town, the regular presence of the royal family and of the prime minister, the many press correspondents and the diplomatic corps and the economic elite of the country, set a special tone in the city during this period. We should not forget that, as well as the casino, another of the attractions of the high society of Europe was the prominence of sports activities taking place in the city during these years. San Sebastián did not renounce these sporting events (golf, tennis, regattas, etc.) and, in fact, the opening of the Lasarte racetrack on 2 July 1916 was a great event, as horse races were not being held in the rest of Europe [Sada 2014, 96]. Therefore, the different pure bred owners travelled to San Sebastián [*La Voz de Guipúzcoa*, 17 July 1916; Walton 1996, 611].



*Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*



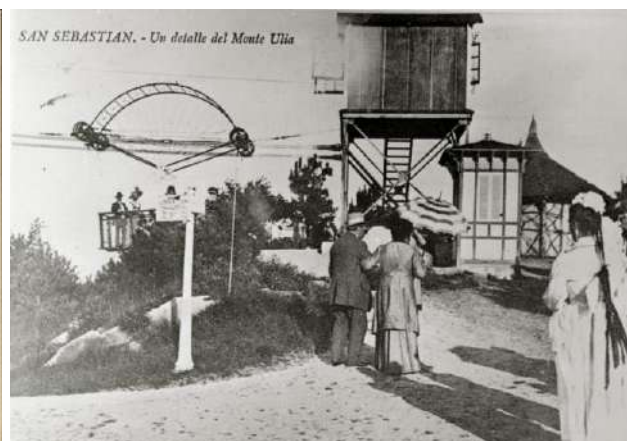
1: *The Gran Casino [Fototeca Kutxa].*



2: *Victoria Eugenia Theatre [National Library].*



3: *María Cristina Hotel [National Library].*



4: *Ulía recreational park [Fototeca Kutxa].*



5: *Regatta in San Sebastián [Fototeca Kutxa].*



6: *Horse race in San Sebastián [Fototeca Kutxa].*

Nevertheless, Spain in general and San Sebastián in particular also suffered the effects of the world war. Specifically, on the one hand, there was an increase in prices, which, as mentioned above, began to be noticed from August 1914 and, on the other hand, there was an increase in social conflict [Luengo 1990, 364-374]. In this respect, 1917 was a year of

CARLOS LARRINAGA

enormous conflict. The prices of basic products increased relentlessly, which generated a strong malaise among the syndicates, which, in March had requested the Government to taken measures under the threat of calling a general strike. The situation in Spain began to heat up from that moment until a general strike was called on 13 August, in the middle of the summer season in San Sebastián. In cities such as Barcelona, Bilbao, Valencia or Oviedo, the clashes were more serious. In San Sebastián, however, it had very little impact. Therefore, the summer visitors, who were less in number due to the crisis, could continue enjoying the attractions of the city. After the crisis had been overcome, and still with increasing prices, the number of visitors in the summer of 1918 rose, marking the trend for the subsequent years.

### Conclusions

Spain's neutrality initially favoured tourism in San Sebastián, as many summer visitors in France travelled to this city. On the contrary, with the mobilisation decree in the neighbour country, the many French day trippers who visited the city disappeared. San Sebastián attracted the Spanish elite who usually spent their summer abroad and also attempted to attract the European elite classes through the promotion of many sporting and leisure activities organised in the summer season. All in all, the panorama of uncertainty and the crisis of 1917 led to the practical stagnation of the number of visitors. This number increased from 1918 when the foundations were laid for the tourism boom of the 1920s.

### Bibliography

- ANABITARTE, B. (1971). *Gestión del municipio de San Sebastián (1901-1925)*, San Sebastián, Grupo Dr. Camino.
- CARRERAS, A. & TAFUNELL, X. (2007). *Historia económica de la España contemporánea*, Barcelona, Crítica.
- CASTELLS, L. (2000). *La Bella Easo: 1864-1936*, in *Historia de Donostia-San Sebastián*, edited by M. Artola, San Sebastián, Nerea, pp. 283-386.
- GÁRATE, M. & MARTÍN RUDI, J. (1995). *Cien años de la vida económica de San Sebastián (1887-1987)*, San Sebastián, Instituto Dr. Camino.
- GIL DE ARRIBA, C. & LARRINAGA, C. (2021). *La cornisa cantábrica como región turística en las primeras décadas del siglo XX: (1902-1931)*, in «Investigaciones de Historia Económica», n. 17-1, pp. 26-36.
- GÓMEZ BELDARRAIN, L. (2005). *San Sebastián: historia de los parques de recreo a través de la tarjeta postal*, Barcelona, Viena.
- LUENGO, F. (1990). *Crecimiento económico y cambio social. Guipúzcoa, 1917-1923*, Bilbao, UPV.
- NORVAL, A.J. (1936). *The Tourist Industry*, London, Sir Isaac Pitman & Sons.
- REBANAL, G. (2016). *Aspiraciones al golf en Biarritz y San Sebastián, 1900-1936*, in «Historia Contemporánea», n. 53, pp. 521-552.
- RODRÍGUEZ SORONDO, M. C. (1985). *Arquitectura Pública en la ciudad de San Sebastián (1813-1922)*, San Sebastián, Grupo Dr. Camino.
- SADA, J. (2007). *125 agostos en la historia de San Sebastián*, San Sebastián, Txertoa.
- SADA, J. (2014). *San Sebastián en la Primera Guerra Mundial*, San Sebastián, Txertoa.
- URKIA, J.M. (2021). *RCNSS, 125 años en la mar, 1896-2021*, San Sebastián, Real Club Náutico de San Sebastián.
- VALLEJO, R. et al. (2016). *Los antecedentes del turismo de masas en España. 1900-1936*, in «Revista de la Historia de la Economía y de la Empresa», n. 10, pp. 137-188.
- WALTON, J.K. (1996). *Leisure towns in wartime; the impact of the First World War in Blackpoll and San Sebastián*, in «Journal of Contemporary History», n. 31-4, pp. 603-618.

## *Barcelona 1936: Tourism, culture and society before and immediately after the outbreak of the Spanish Civil War<sup>1</sup>*

**SAIDA PALOU RUBIO**

University of Girona

### **Abstract**

*This paper focuses on the period before and immediately after the outbreak of the Spanish Civil War. First, it presents the city of Barcelona's dynamic sociocultural and tourist activity in the months leading up to the war. As our primary source, we have used the magazine Barcelona Atracció. Lavishly illustrated with photographs that evoke the city's dynamism, the magazine offers a detailed chronicle of Barcelona's tourist and cultural activity. Second, our paper analyses the paralysis of tourist activity in the months immediately following the outbreak of the war. Among other aspects, the paper addresses the following questions: What disruptive effects did the war have on the city's tourism dynamics?*

### **Keywords**

Barcelona, tourism, Spanish Civil War.

### **Introduction**

During the first half of the 1930s, the city of Barcelona was a popular tourist destination, attributable to a considerable degree to the cultural events that were held there. Although, at that time, the city did not have any particularly outstanding monuments or elements, certain urban spaces such as the Pueblo Español, the bull rings, the Ramblas or the Paralelo, with their excitement and vitality, made it an attractive city for international tourists [Lavour 1980]. The initiatives union Sociedad de Atracció de Forasteros (SAF, Society for the Attraction of Foreigners), created in 1908 and active until July 1936, worked tirelessly to attract international visitors. In April 1936, it was declared a Public Interest Entity by the government of the Republic. Furthermore, the regionalist policies pursued by the Catalan government, the Generalitat de Catalunya, favoured the international projection of both Barcelona and Catalonia as a whole. The context was favourable and very dynamic. Demand was showing strong growth: in 1935, just under 250,000 tourists came to Barcelona (almost 13,000 overnight stays in hotels), and in the spring of 1936, the number of visitors to Barcelona was still growing [Miguelsanz Arnalot 2009]. The tourist sector was relatively well organised and had political and institutional support. At the beginning of June, the airline Air France launched a line connecting the cities of Barcelona, Paris and London. Barcelona had applied to host the Olympic Games, a candidacy it lost in favour of Berlin, which organised the 1936 Games. Even so, it took the initiative to organise a People's Olympics in order to counter Hitler's propaganda. Considerable enthusiasm was put into the preparations [Santacana, Pujadas 1990]. Unfortunately, these games were never held, since they were due to start on 19 July 1936, just one day after the outbreak of the Spanish Civil War. The inauguration of a new Air France connection between Barcelona, Lisbon and Palma de Mallorca was also scheduled for the same date [Lavour 1980]. During the summer of 1936, a tourist project that had been

---

<sup>1</sup> This study is part of the research project PID2021-122476NB-I00, financed by the Spanish Ministry of Science and Innovation and ERDF Funds.

SAIDA PALOU RUBIO

painstakingly built during the first third of the century, rapidly crumbled in all parts of Spain [Larrinaga 2019]. In the autumn of 1936, now in the midst of war, the Republican government created the Ministry of Propaganda, with the purpose, among others, of creating an awareness both within Spain and abroad of the reality of the Civil War and the Republican cause. In September 1936, the Foreign Press Office was also opened with the aim of attracting foreign visitors by offering financed trips. For the Republican government, propaganda and tourism were firmly linked to culture: its chief interest was to show visitors the main museums, churches, monasteries, libraries and archives in the government-controlled zone in order to refute the accusations that the revolution had destroyed most of Spain's heritage [Brandis, del Río 2016]. Photojournalists, writers, reporters and intellectuals would take part in creating and disseminating the image of a country at war to show the world the horrors that were taking place. The city of Barcelona would become one of the leading centres for the production of illustrated publications in Republican Spain [Brandis, del Río 2016]. From 1936 onwards, the alluring images used by the tourism promotion bodies to show the country's appeal were replaced by revolutionary semiotics.

This paper focuses on the period before and immediately after outbreak of the Spanish Civil War. First, it analyses Barcelona's dynamic sociocultural and tourist activity in the months leading up to the war. The source we have used for this exercise is the magazine *Barcelona Atracción*, published monthly by the initiatives union from 1912 to August 1936, as its pages offer a detailed chronicle of Barcelona's tourist and cultural activity. Specifically, we analyse the issues published between January and August 1936. Second, the paper describes the paralysis of tourist activity in the months immediately following outbreak of the war and the main initiatives employed by the Republican government to disseminate a unified national image. We analyse the texts and images featured in the magazine *Nova Iberia*, published during the early days of the Civil War in Barcelona by Catalonia's regional government, the Generalitat de Catalunya. This text shows how Barcelona's tourist and cultural activities were disrupted by the outbreak of war and reflects on the conflict's effects on the city's urban image, as portrayed in our reference publications. Using two specific examples and detailed analyses, this paper shows how the city's image, and particularly those aspects related to its cultural life, transitioned from seduction to resistance.

### **1. *Barcelona Atracción* magazine**

*Barcelona Atracción* was the flagship publication of the initiatives union Sociedad de Atracción de Forasteros. It was first published under the name *Touring-Review Barcelona*. It then changed its name to *Revista ilustrada de informaciones a los turistas* in 1910. And from 1912 onwards, it was called *Barcelona Atracción*. It was financed by government grants and direct private contributions from businessmen and company owners who were interested in promoting tourism in the city and the future of their businesses. All of the issues featured reports, news and reviews of tourism developments in Barcelona and Catalonia, opinion articles, information about the union's activities and abundant advertisements, as well as a truly prolific amount of images. Starting in 1928, it opened a new section entitled "Crónica de Barcelona" (Chronicle of Barcelona) in which cultural and tourist activities were described. In 1935, it revamped its layout, presenting itself as a modern, avant-garde magazine, although without breaking with its pro-government, conservative editorial policy. *Barcelona Atracción* became a symbol and reflection of the modernity that the local cultural and economic elites yearned for. The magazine aimed to attract visitors, generate a positive attitude towards the tourist industry, motivate the industry's agents and call upon the authorities to promote tourism.

Thus, it sought to highlight (and influence) the city's (and even the region's) cultural and tourist activities. The magazine conveyed an image of a vibrant city in terms of tourism and sociocultural life, free of agitation, conflicts and poverty. It projected an ideal through the use of harmonious, beautiful images of the city. In a way, it was more than just a tourist-themed publication: it provided a platform for broadcasting an urban discourse aligned with the interests of the city's political, economic and cultural elites. Issue 302, the last of a prolific period, was published in August 1936.

## 2. The cultural effervescence of *Barcelona Atracción* before the war

Throughout its existence, *Barcelona Atracción* devoted itself to illustrating the city's cultural and tourist life with great profusion and detail. It featured extensive, highly descriptive reports on different aspects of its tangible urban cultural heritage (monuments, museums, urban design, architecture, art and art exhibitions) and traditional cultural events and celebrations. It also narrated the history of renowned institutions and guilds and described the modernisation of certain urban spaces. Occasionally, colourful local scenes were described and illustrated, whose interest lay in romanticising the city's customs and working-class neighbourhoods.

In the eight issues published between January and August 1936, the magazine offered a visual and discursive narrative aligned with the values of bourgeois "high culture". These articles' titles are highly illustrative in this regard: "Cultural life in Barcelona", "Modern establishments in Barcelona", "On the work of Forestier in Barcelona", "The new Fomento del Trabajo Nacional building", "The altarpiece of Santa Clara and Santa Catalina returned to its church", "The new Museum of Archaeology of Barcelona", "The city's medal awarded to Apeles Mestres" (January 1936); "Cultural life in Barcelona", "Modern establishments in Barcelona", "Artistic events in Barcelona", "Modern paving in old streets", "Art in Poblet", "Construction style in 18th century Barcelona" (February 1936); "Cultural life in Barcelona", "Modern establishments in Barcelona", "Construction style in 18th century Barcelona", "Art exhibitions", "San Martin Sarroca", "A new monument. The monument to the Catalan volunteers who fought in the Great War" (March 1936); "Cultural life in Barcelona", "Construction style in 18th century Barcelona", "New establishments in Barcelona", "Barcelona Carnival, 1936", "Art Exhibitions in February", "The evolution of Paseo de Gracia", "The new Catalan Ministry of Health building", "San Martin Sarroca" (April 1936); "Cultural life in Barcelona. I. Science", "A great promoter of Barcelona. Igor Stravinsky, the magnificent Russian composer", "New establishments in Barcelona", "Construction style in 18th century Barcelona", "Art exhibitions in March", "The work of the sculptor Bonifás in Catalonia" (May 1936); "Cultural life in Barcelona. II. Science", "The Catalan Lawyers' Congress and its Bibliographic Exhibition", "The Festivities of the Republic", "Construction style in 18th century Barcelona", "The 3rd International Congress of Musicology and the 14th Festival of the Society for Contemporary Music", "Book Day", "Art Exhibitions in April", "A New



1: *Barcelona Atracción* (May 1936), no. 299, p. 150 [Arxiu Històric Ciutat de Barcelona].



SAIDA PALOU RUBIO

Monument. To Francesc Layret" (June 1936); "Cultural life in Barcelona. I. Letters", "Catalan cultural events in May", "The Trade Fair of Figueres", "Art exhibitions in the month of May", "The Arab baths of Girona and their restoration", "What remains of the old guilds" (July 1936); "Cultural life in Barcelona. II. Letters", "The Maricel Museum has opened in Sitges. Honouring the memory of Santiago Rusiñol", "Art exhibitions in June", "The 9th Barcelona Trade Fair", "A new monument to Dr. Martí i Julià", "New establishments in Barcelona", "The Spring Exhibition" (August 1936).

*Barcelona Atracció*n, and therefore the SAF, remained impassive until the last moment, conveying an image of order, tradition and cultural modernisation in accord with the hegemonic values of the time, echoing everything that could further the city's good name and attract foreign visitors. In May 1936, it published a note that revealed the unease elicited by the social tension and the political events that took place prior to outbreak of the Civil War: «Without public order, there is no tourism. Tourists shun disorder. They are not interested in other people's quarrels when they disturb the peace on the public highway, and when that is disturbed, nothing is safe. The general treatment that tourists receive when a population's circumstances are abnormal is very different from the treatment they receive when peace and order prevail. A very particular nervousness pervades everything. Those of us who are familiar with tourism know what 1936 would have brought Spain; it would have been splendid; many circumstances were working strongly in its favour. We do not think that it is an exaggeration to say that a truly extraordinary source of income has been lost for our economy. And it's not just that: with these disturbances, a country loses credit, prestige, fame and even more: that general cheerfulness and content that one can feel in the air and which tourists find so pleasing and attractive»<sup>2</sup>.

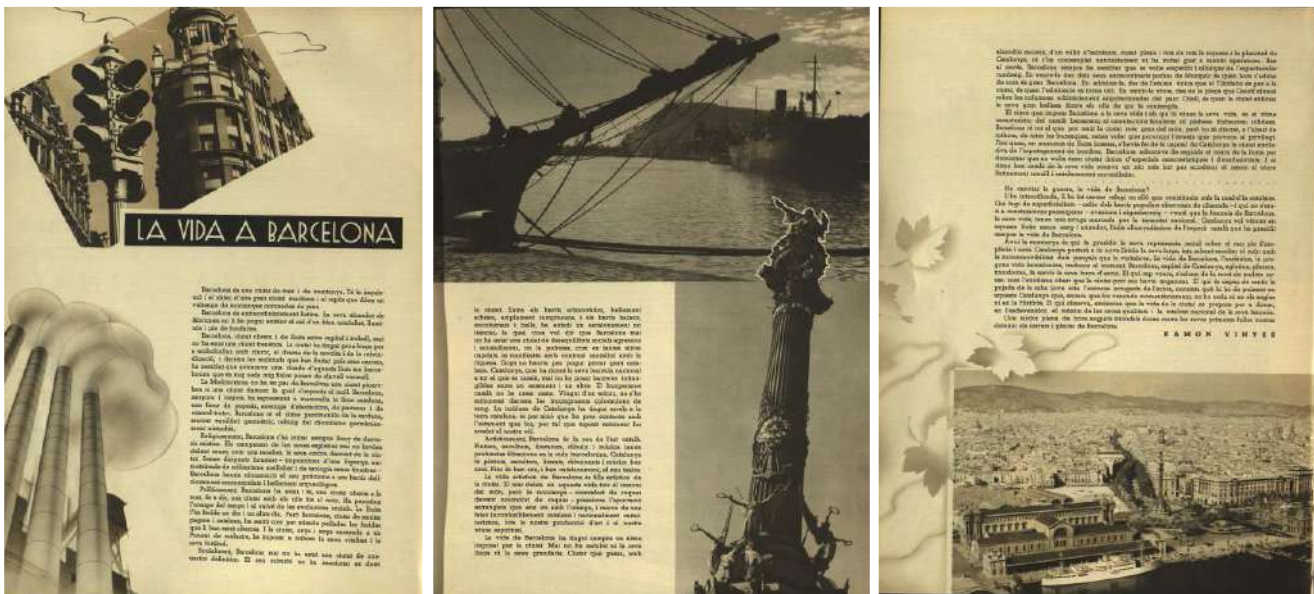
### **3. Paralysis of tourist activity and projection of a new image**

In 1937, the Catalan government's Ministry of Economy integrated the Sociedad de Atracción de Forasteros into its structure. It had stopped operating in July 1936 and it never resumed activities. Several agents who had promoted and led the tourism institutions of the first third of the century, including the president of the SAF, fled the country to escape the fighting. Many hotel establishments were seized during the war. Logically, tourist activity came to an abrupt stop and the city's image as an attractive cultural centre disappeared overnight. Athletes and visitors who had come to Barcelona to participate in the People's Olympics, which could not be held, found themselves "retained" in Barcelona when the war broke out in the summer of 1936. The Catalan Tourism Office, created by the Republican government in 1932, became a de facto point for providing support and assistance to all those who had to leave the country. The Ministry of Propaganda, created by the government of the Republic in November 1936, set out to raise awareness of the atrocities of the war that was favourable to the Republican cause, both within Spain and abroad. In September of the same year, the Foreign Press Office was created with the aim of attracting the attention of international journalists so that they could visit the country and see what was happening first-hand. Trips were organised, providing lodging and transportation services (always under strict government control). For the Republican government, tourism and propaganda were both firmly linked to culture; the chief interest was to show museums, libraries, churches and monasteries, among others, and refute the accusation that the revolution had destroyed Spain's cultural heritage [Brandis, Del Río 2016]. For its part, the Catalan Government also created a propaganda commissariat to convey an

---

<sup>2</sup> Barcelona, Arxiu Històric Ciutat de Barcelona, *La edificación barcelonesa en el siglo XVIII*, May 1936, in «Barcelona Atracción», no. 299, p. 151.

Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



2-4: Nueva Iberia (January 1937), no. 1 [Arxiu Històric Ciutat de Barcelona].

image of the country that reflected Republican values. It was very active in disseminating an image of resistance and anti-fascism and organising visits by foreign personalities [Boquera 2020]. The Propaganda Commissariat published the magazine *Nova Iberia*, written in Catalan, for four months in 1937, offering a mix of literary, artistic, political and propaganda content [Brandis, del Río 2016]. Run by the photographer Pere Català Pich, the magazine's photomontages took their inspiration from Soviet themes and achieved considerable impact abroad. *Nueva Iberia* transmitted the image of a country that refused to be vanquished and provided reports on contemporary cultural life.

The first issue of *Nueva Iberia* contained an article written by Ramon Vinyes entitled “Life in Barcelona”, in which he described different aspects of the city’s character: art, history, tradition, religion, culture, society... He asked himself to what extent the conflict was changing the pulse of the city: “Has the war changed life in Barcelona?”. He argued that it had intensified urban life, now seen as a symbol of resistance and defiance; writing in a poetic language, he deplored the death of the port city and vindicated, above all, its Catalan spirit.

Cultural life (shows, exhibitions, celebrations, etc.) was disrupted by the war; even so, a certain level of cultural activity survived and was available to the local audiences who could afford it. The magazine *Mirador*, published in Barcelona from 1929 to 1937, managed to transmit the image of a dynamic cultural life. It published news and stories related to literary life, theatres and cultural heritage, among others. It hardly mentioned anything about tourism (this topic had been very present in the weekly magazine’s pages in the early 1930s, positioning itself in favour of socially-based tourism). Tourism, understood as an activity related to leisure and pleasure, disappeared from its pages after August 1936. The official image disseminated by the SAF was replaced by another, less sugary one, more connected to a spirit of internal resistance.

**Conclusions**

This study has been based on the analysis of two publications focused on Barcelona and Catalonia with the aim of observing how the city’s image was conveyed before and during the war. Both were managed for propaganda purposes and both put the spotlight on culture and

SAIDA PALOU RUBIO

society. In the former, the magazine's primary interest was tourism, while in the case of the latter, propaganda and culture went hand in hand with politics. In a way, both magazines sought to dialogue simultaneously with a domestic and international audience. Their editors' profiles show fundamental differences, reflected in the generic image of the city that they ultimately convey. *Barcelona Atracci3n* portrayed an image of order and beauty in order to attract foreign tourists. Barcelona was presented as a culturally dynamic city where the visitor could enjoy an endless number of activities in a peaceful, conflict-free environment. The magazine highlighted the historical and artistic heritage of Barcelona and Catalonia, focusing on the most classical and traditional attractions. Given the profile of its promoters (it was owned by members of Barcelona's conservative and liberal bourgeoisie), it is easy to understand that their intention was to present an orderly city, traditional in its outlook but, at the same time, open to modernity, with a gaze that looked inwards while simultaneously projecting itself abroad as a tourist emporium. With the outbreak of the war, the city's future as a tourist hub was abruptly curtailed and its image was disrupted. *Nueva Iberia* conveyed a more austere but no less complex or diverse image. It was an image of resistance and defiance, standing out for its defence of Catalan and Republican values. The two publications differed in terms of their propaganda objectives and their approach to heritage and cultural life. Their design was also very different: while *Barcelona Atracci3n* basically aligned with classical canons and aesthetics, *Nueva Iberia* had a more modern, avant-garde look and used more creative layout techniques.

### **Bibliography**

- BOQUERA, E. (2020). *Aixafem el feixisme! Hist3ria del Comissariat de Propaganda de la Generalitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- BRANDIS, D., DEL R3O, M.I. (2016). *Turismo y paisaje durante la guerra civil espa3ola, 1936-1939*, in «Scripta Nova Revista electr3nica de Geograf3a e Historia», no. XX (530).
- LARRINAGA, C. (2019). *La hoteler3a tur3stica de lujo en Espa3a en el primer tercio del siglo xx*, in «Ayer», no. 114/2019 (2), p. 65-94.
- LAVAU, L. (1980). *Turismo de entreguerras (1919-1939) II*, in «Estudios tur3sticos», no. 68, pp. 13-130.
- MIGUELSANZ ARNALOT, 3. (2009). *Parada i fonda. L'hostaleria de la ciutat. Dels or3gens als nostres dies*, Barcelona, L'abellur.
- SANTACANA, C., PUJADAS, X. (1990), *L'altra Olimp3ada. Barcelona'36. Esport, societat i pol3tica a Catalunya (1900-1936)*, Badalona, Llibres de l'3ndex.

### **Archival sources**

Barcelona. Arxiu Hist3ric Ciutat de Barcelona. *Revista Barcelona Atracci3n* (1912-1936).

### **Sitography**

[www.arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/consulta/busqueda\\_referencia.do?campo=idtitulo&idValor=796/](http://www.arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/busqueda_referencia.do?campo=idtitulo&idValor=796/) (December 2023)

## ***Termalismo e Villes d'eaux in Italia a servizio della politica economica autarchica del Regime***

*Thermalism and Villes d'eaux in Italy in the service of the Regime's autarchy economic policy*

**MONICA ESPOSITO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Ripercorrendo i dibattiti e le azioni dei medici fascisti, dell'ENIT e la propaganda attuata mediante le pagine di riviste coeve, il saggio si propone di indagare, in che modo tra gli anni Trenta e Quaranta il Regime fascista tentava di potenziare il settore dell'industria termale, affinché essa contribuisse a raggiungere l'auspicata indipendenza economica della Nazione. Operazioni queste che modificarono l'immagine turistica e la connotazione architettonica e urbana delle città termali italiane.*

*Tracing the debates and actions of the Fascist doctors, ENIT and the propaganda implemented through the pages of contemporary magazines, the essay aims to investigate how, between the 1930s and 1940s, the Fascist Regime attempted to strengthen the thermal industry sector so that it would contribute to achieving the desired economic independence of the nation. These operations modified the tourist image and the architectural and urban connotation of Italian thermal spa towns.*

### **Keywords**

Turismo, impianti termali, autarchia.

Tourism, thermal baths, autarchy.

### **Introduzione**

Durante il Ventennio Fascista, il potenziamento degli impianti termali era ritenuto una concreta occasione per lo sviluppo turistico della Nazione, in un momento in cui, si assisteva a un fenomeno inverso nel quale la villeggiatura nelle *villes d'eaux* e negli impianti termali non era più in grado di competere con i nuovi tipi di vacanza di massa, in *primis*, con quella presso i centri balneari [Berrino 2019, 25]. Nei luoghi in cui si sviluppavano gli impianti termali, il Regime, supportato dagli organi a stampa e dalla classe medica incentivava a prendere «bagni di italianità» e, oltre a preservare la razza italica, si prefiggeva di potenziare l'industria turistica a livello nazionale e internazionale al fine di raggiungere l'autarchia economica, preparandosi a dinamiche belliche. Pertanto, diventava cogente la necessità di valorizzare gli impianti delle città termali e sfruttare il «superbo patrimonio naturale della Patria» rappresentato dalle acque termo-minerali [Berrino 2001, 26]. Sicché le acque iniziavano a essere considerate come un patrimonio economico nazionale e la questione dell'industria termale diventava «squisitamente un problema di Autarchia nazionale» [Paternostro 1938, 20]. Si comprendeva, infatti, che le stazioni termali erano poli di attrazione turistica che sarebbero potute diventare un volano per l'economia dell'industria turistica [Carusone 2017, 1511]. Il termalismo, creatore di ricchezza turistica, non riguardava più solo ed esclusivamente il campo medico, ma altresì la sfera economica e industriale dell'intero

MONICA ESPOSITO

Paese [Rebucci 1938, 5]. Il termalismo, dunque, iniziava a essere favorito dal governo fascista per motivi economici e con caratteri propri della balneazione ludica e ricreativa [Ferrannini 1938, 7].

Riperkorrendo i dibattiti e le azioni dei medici fascisti, dell'ENIT e la propaganda attuata mediante le pagine di alcune riviste quali *Le vie d'Italia* e *Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo*, il saggio si propone di indagare, in che modo negli anni Trenta e Quaranta, il Regime fascista potenziava il settore dell'industria termale, affinché essa contribuisse altresì a raggiungere l'auspicata indipendenza economica della Nazione che sarà impegnata di lì a poco sul campo di battaglia. Operazioni queste che modificarono l'immagine turistica e la connotazione architettonica e urbana delle città termali italiane.

### 1. L'azione medica per lo sviluppo del turismo termale

Un deciso apporto al rinnovamento del settore e delle architetture termali, come volano economico della nazione fu quello dei medici fascisti, i quali erano strenuamente convinti che studi approfonditi sugli effetti idroterapici e una conoscenza più oculata degli usi da parte dell'intera classe medica potessero far virare i flussi verso gli impianti e contribuire a uno sviluppo turistico ed economico delle industrie termali. Mediante le prescrizioni terapeutiche, parte dei medici fascisti promuovevano soggiorni nelle località termali e riuscivano a far aumentare i flussi, unendo così scopi terapeutici, l'ideologia di rinvigorismento della popolazione a motivi prettamente ludico-ricreativi.

Mezzo ufficiale attraverso cui i medici prossimi al Governo veicolavano tali idee era la rivista de *Le forze sanitarie*, rivista dell'organo ufficiale del Sindacato nazionale fascista dei medici, nella quale vi erano sezioni destinate alle sorgive e agli stabilimenti termali presenti sul territorio nazionale; in particolare la rubrica dal titolo *La valorizzazione del nostro patrimonio idrotermale italiano* che si prefiggeva lo scopo di indicare «i valori curativi del grandioso patrimonio idrotermale italiano» [Vinai 1939, 45] e di catalogare le fonti e gli impianti presenti sul territorio nazionale. In tali sezioni, alcuni dei più rinomati stabilimenti termali italiani – Acqui Terme, Sirmione, Bormio, Recoaro, Salsomaggiore, nonché Castellamare di Stabia e Pozzuoli in Campania – erano descritti non solo come luoghi di cura, ma anche di *loisir*.

Nel 1939, in concomitanza con il Congresso per la valorizzazione del patrimonio termale italiano, comparve un articolo di particolare rilievo, dal titolo "I medici e l'autarchia nel campo idromineral", all'interno del quale si affermava con convinzione l'importanza rivestita dall'architettura termale. L'obiettivo della valorizzazione delle acque termali quale salutare ricchezza naturale implicava necessariamente il perfezionamento di impianti termali e la graduale realizzazione di nuove strutture nelle località in cui le fonti non erano ancora sottoposte ad uno sfruttamento razionale sul lato igienico-sanitario, su quello turistico e di soggiorno. Con grande disappunto si sottolineava la grave



1: *Le forze sanitarie*, rivista dell'organo ufficiale del Sindacato nazionale fascista dei medici.



perdita economica a danno dello Stato causata dalla forte competitività degli impianti esteri rispetto quelli nazionali e si auspicava, al contrario, che le correnti turistiche straniere affluissero verso l'Italia. In tal modo, il settore termale avrebbe unito elementi organizzativi e turistici, economici e finanziari, di evidente e positivo rilievo nel quadro dell'attività autarchica, a cui tutta la Nazione era chiamata a cooperare. I medici avrebbero dovuto contribuire «con ogni mezzo a divulgare nelle masse del popolo, tutte le categorie sociali, la conoscenza di questa grande ricchezza naturale dell'Italia, che deve essere pienamente valorizzata per il bene della Nazione» [*Le forze sanitarie* 1939, 495-497].

Pertanto, i medici fascisti, oltre ai motivi più conosciuti del rinvigorimento della Razza, si fecero strenui promotori delle cure termali per rendere nuovamente le località termali poli turistici, facendole diventare catalizzatrici di capitali economici, tramite cui realizzare l'autarchia a supporto della Nazione.

## 2. Le città termali italiane tra trasformazione e immaginario turistico

Negli anni che precedono il secondo conflitto mondiale e nel periodo bellico, il Regime fascista attuava una serie di politiche attraverso cui tentava di raggiungere l'indipendenza economica. Tra i provvedimenti vi erano direttive che miravano allo sviluppo dell'industria turistica e del settore termale; si proponeva la trasformazione degli impianti termali esistenti e la previsione di nuovi, adeguandoli alle moderne esigenze prestazionali, rendendoli maggiormente attrattivi e competitivi dal punto di vista turistico. Inoltre, si cercava di risolvere annosi problemi di natura urbanistica, con il potenziamento della rete infrastrutturale, e ricettiva con la progettazione di moderne strutture.

Valorizzare le bellezze architettoniche, paesaggistiche e artistiche del Bel Paese derivava, dunque, dalla cogente necessità di dover competere con gli altri paesi europei, di riequilibrare il bilancio statale e ridurre il debito pubblico nazionale. Si incentivava lo sviluppo turistico delle località termali, le quali erano pubblicizzate con la volontà di raggiungere le velleitarie idee di indipendenza economica; il turismo era gestito a servizio del regime totalitario in un periodo di complesse relazioni tra Nazioni [Di Donna 2020, 7].

A sostegno della promozione turistica delle città termali fu essenziale l'impegno dell'ENIT, l'Ente Nazionale Italiano per il Turismo, e di riviste quali *Le Vie d'Italia* e *Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo* che, grazie ai numerosi spazi pubblicitari ad articoli sul tema, supportavano l'ideologia delle politiche autarchiche. In Italia come all'estero risultava indispensabile il lavoro delle delegazioni dell'ENIT che si impegnavano nel promuovere le località turistiche italiane; un'azione che non era superflua perché durante il conflitto continuava a esistere il desiderio di viaggiare, in particolare approfittare delle acque salutarie. Si riscontrava l'esistenza di un turismo di guerra e di soldati tedeschi che soggiornavano nelle località italiane, spesso per ragioni terapeutiche, e che diventavano strumenti di pubblicizzazione all'estero attraverso i racconti e i propri resoconti [Alberti Poja 1942, 665-670].

Le città termali italiane godevano, dunque, di ampia pubblicità sulle riviste del settore turistico e di cura, delle quali si tessevano le lodi per i nuovi e moderni impianti realizzati per accogliere nuovi flussi. Nel giugno del 1939 Guido Ruata, futuro segretario dell'Associazione italiana idrotermale, sulle pagine de *Le Vie d'Italia* celebrava la rinascita di Salsomaggiore. Per costui, la fortuna della città era attribuita alle azioni dello Stato che, alla metà del 1933, aveva ripreso la direzione dell'azienda, dandole una gestione autonoma di tipo industriale. Tale gestione aveva determinato nuovi e rigogliosi sviluppi, tanto nelle terapie termali che, grazie all'azione dei medici, era meglio disciplinata, quanto «nel settore industriale che, nel

MONICA ESPOSITO

**LURISIA**  
ROCCAFORTE MONDOVI - CUNEO

**LE SORGENTI  
PIÙ RADIOATTIVE  
DEL MONDO**

Cure contro le malattie uricemiche, le gotta, l'artrismo, l'ipertensione arteriosa, le calcolosi renale, le malattie allergiche.

L'acqua viene spedita ogni giorno, appena estratta dalle sorgenti, a domicilio dei clienti, dotata di tutta la sua radioattività.

In Lurisia (alt. 700 m. s. m.) **modernissimo stabilimento idrotermale**, con bagni, emanatorio, cure idropiniche, irrigazioni, ecc.

**GRANDE ALBERGO RADIUM**  
fornito di tutte le comodità moderne.

INFORMAZIONI: GENOVA XX SETTEMBRE, 29

**CHIANCIANO**

*cura e  
risana il* **Fegato**

BAGNI CARBONICI  
NATURALI PER LA CURA  
DELL'IPERTENSIONE

Stazione climatica a 600 metri sul livello del mare

**LE ACQUE DI CHIANCIANO**  
SONO USATE ANCHE A DOMICILIO

Stazione ferroviaria Venezia-Bologna - a 10 minuti da Padova, a 40 minuti da Venezia

**TERME D'ABANO**  
SOCIETÀ ANONIMA

CONCESSIONARIA ESCLUSIVA:  
**SORGENTE MONTIRONE**  
1879 CENTO

CELEBRI FANGATURE - BAGNI TERMALI - MASSAGGI - TUTTE LE CURE ACCESSORIE - INALAZIONI

per le malattie dell'apparato locomotore - Artrite - Artropatie nervose - Reliquati di fratture - Lussazioni - Distorsioni e traumi in genere - Malattie da rallentato ed alterato ricambio - Nevralgie - Nevriti - Sciatica in particolare - Mieloma - Miositi fibrosi - Postumi di infangazione e di fratture - Fenomeni da rallentamento del circolo - Aliezioni ginecologiche - Cistiti croniche delle vie urinarie superiori e dei bronchi - (escluso le forme TBG).

GRANDI STABILIMENTI - ALBERGHI (cure in casa)

<b>REALE-OROLOGIO</b> 100 Camere - Pensioni da L. 54 a 60	- 15/5 - 15/10	Telefono 90-011 rete Padova
<b>SAVOIA-TODESCHINI</b> 60 Camere - Pensioni da L. 43 a 53	- 1/4 - 15/11	Telefono 90-013 rete Padova

Per informazioni scrivere a: S. A. TERME D'ABANO - ABANO TERME - Telefono 90-013



ACQUI

REGIE TERME  
APERTE TUTTO L'ANNO

ARTRITI • REUMATISMI  
GOTTA • SCIATICA  
POSTUMI DI FRATTURE

GRANDE ALBERGO ANTICHE TERME - GRANDE ALBERGO NUOVE TERME - ALBERGO REGINA |

2: Spazi pubblicitari in Vie d'Italia.

quadro dell'autarchia nazionale, ha assunto una importanza di primissimo piano» [Ruata 1939, 778-789]. Si elogiavano gli importanti ed eleganti stabilimenti termali, tra i quali quelli Lorenzo Berzieri, realizzato per mano di Ugo Giusti e decorato da Galileo Chini, le Terme Magnaghi poste sul viale principale della città e caratterizzate da un imponente salone pompeiano, come anche il facile collegamento con i grandi centri urbani.

Salsomaggiore era celebrata come una località nella quale il soggiorno era «pieno di attrazione, perfettamente organizzato per la ospitalità internazionale, e dove l'ospite ha la possibilità di vivere come vuole perché gli è offerta ampia scelta fra gli ambienti dei grandi alberghi e delle modeste pensioni, gli uni e le altre invitanti» [Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo 1939, 2]. Nei fatti, in pochi anni si era assistito ad un aumento del flusso di visitatori dovuto all'azione dei medici che avevano iniziato a considerare le sue acque come uno dei più importanti ed efficaci elementi di cura naturale [Curti 1939, 16].

In Lombardia, invece, si puntò sulla valorizzazione della cittadina di Sirmione, i cui primi sviluppi termali erano avvenuti nel 1890, quando furono allestiti otto camerini per i primi bagni nell'albergo I Promessi Sposi. Otto anni più tardi, nel 1898, fu inaugurato il primo centro termale di Sirmione, e poi nel 1921 fu fondata la Società Terme e Grandi Alberghi Sirmione. In periodo prebellico, nel 1939 si assisteva a un importante ampliamento delle Terme e si provvedeva a un migliore sfruttamento delle acque e a una pubblicizzazione più mirata anche sul piano internazionale. In pieno periodo bellico, nel 1941 si istituiva la "Società Anonima Terme e Grandi Terme Sirmione" (SATGAS), che nel 1946 iniziò la costruzione dello Stabilimento Catullo, in onore del poeta romano della gens Valeria proprietaria della casa. Questo si legava anche con i lavori di scavo archeologico intrapresi nel 1940 che avevano condotto alla liberazione della piscina, la quale si supposeva avesse una funzione termale.



3: Salsomaggiore a Cento anni di cure termale 1839-1939 [*«Vie d'Italia»*, n. 6, 778-789].

In Piemonte, nella località dalla fama già acclarata di Acqui Terme si assisteva ad una trasformazione degli impianti di cura, dell'attrezzatura alberghiera e urbanistica grazie alla statalizzazione delle terme [*Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo* 1939, 2, 6]. Le terme della città piemontese erano, dunque, in grado di rivaleggiare con le più note terme internazionali grazie anche alla nuova piscina termale, che con i suoi 125 metri era la più grande nel suo genere in Europa. Acqui era elogiata altresì per il paesaggio la cui bellezza veniva paragonata ai canti bucolici virgiliani e, in pieno periodo bellico, vi soggiornavano personalità di tutte le classi [*Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo* 1941, 9, 3]. Nel 1940, agli impianti piemontesi già esistenti, si aggiungeva il primo Stabilimento Termale Lurisia, sviluppatosi grazie all'intuizione del medico Pietro Cignolini, e dei due imprenditori David Garbarino e Piero Sciaccaluga. Delle sette sorgenti costituenti il patrimonio idrotermale della località, le acque Garbarino e di Santa Barbara raggiungevano le fontane di miscita prospiciente il piazzale delle Fonti, che diventava il cuore dell'impianto e luogo di incontro e di *loisir*. Dal moderno edificio, incastonato nel vallone del Nivolano, per mezzo di un viale alberato si giungeva al Grand Albergo Radium che constava di 67 camere, dando una risposta adeguata al problema di luoghi di ristoro. In tal modo, Lurisia, diventò in poco tempo un importante centro idrotermale, per le particolari proprietà chimico-fisiche, riconosciute, peraltro, già da Marie Curie nel 1918.

MONICA ESPOSITO



4-5: L'impianto termale di Lurisia [*«Vie d'Italia»*, n. 4, 413-417].

Su *Le Vie d'Italia* gli impianti appena costruiti e le acque radioattive di Lurisia venivano lodate come un primato italiano nel settore termale. Grazie alla posizione privilegiata delle sorgenti che alimentavano gli stabilimenti, alle particolari proprietà terapeutiche delle acque, si auspicava che tale località potesse diventare presto un centro turistico di prim'ordine. Si esortava gli italiani a godersi questo patrimonio nella speranza che essi «guariti ormai del loro inveterato snobismo esterofilo non sentiranno più il bisogno d'andar a cercare altrove quelle cure di acque radioattive che, ben più efficaci di quelle straniere, potranno praticare entro i confini della Patria» [Ruata 1942b, 417]. Grazie alla pubblicizzazione, attuata dai medici e per mezzo delle riviste e degli organi a stampa, che prevedeva il raggiungimento dell'autarchia nazionale e della purezza della Razza, Lurisia si impose come idilliaco luogo di vacanza e di benessere, meta prediletta di migliaia di viaggiatori provenienti da tutta Europa.

Il potenziamento e l'ottimizzazione degli impianti termali a supporto dell'industria del turismo avveniva anche nell'isola campana di Ischia, dove il Regime aveva idea di avviare una serie di trasformazioni al fine di far rinascere l'intera isola [Romano 1939, 19]. Da tempo, infatti, il problema turistico dell'isola era un tema dibattuto e posto al centro dell'attenzione mediatica, trovando una prima risoluzione grazie all'E.V.I. (Ente Autonomo per la Valorizzazione dell'Isola d'Ischia) istituito nel 1939 che si occupava dello sviluppo dell'industria del turismo idrotermale, climatico e balneare. Successivamente, con la legge del 14 settembre 1941 nel quadro della Valorizzazione totalitaria dell'Isola di Ischia si costituiva un organismo dal titolo "Provvedimenti per la valorizzazione della zona dell'antico Comune di Lacco Ameno", il quale si proponeva di effettuare, tra le altre cose, studi scientifici per la valorizzazione delle acque termali e di migliorare l'attrezzatura ricettiva e alberghiera. Contestualmente si istituiva anche l'ente di Valorizzazione, Idroterapia, Radioattività Ischia-Lacco che aveva lo scopo di migliorare le strutture esistenti e progettare nuovi impianti termali, come avvenuto nei casi delle Stufe di San Lorenzo e del bacino idrotermale di Santa Restituta con le relative terme [Ruata 1942a, 920-924]. Il problema urbanistico, invece, trovava un'adeguata risoluzione grazie al noto piano di Calza Bini.

Alle trasformazioni seguiva l'azione di propaganda che decantava Ischia per la sua amenità, per il clima dolce e quale stazione termo-balneare-climatica di soggiorno e turismo, invernale ed estiva di primissimo ordine. Terra di sogno e d'incanti di pace e di riposo, la cui fama si legava alla tradizione storico-letteraria grazie alle opere di Omero, Pindaro e altri sommi



poeti. Si ponevano così le basi per la grande crescita del turismo termale avvenuta nell'immediato Dopoguerra con l'arrivo di imprenditori italiani e stranieri [Maglio 2018, 920-924]. Tra gli importanti investitori giungerà Angelo Rizzoli che si preoccuperà di trasformare le Terme Regina Isabella opera dell'architetto Ignazio Gardella. Si anticipava anche il *boom* di richieste di concessione da parte di privati per la ricerca di sorgive sul territorio ischitano da captare prima, e sfruttare poi in alberghi e strutture termali; costituiscono esempio, solo per citarne alcuni, gli Hotel Central Park, Royal Terme, Continental e Felix e l'albergo Floridiana<sup>1</sup>. Non di rado, le richieste di privati confliggevano con gli usi civici come nel caso della volontà della baronessa Maria Ursula von Gunther Stohrer concessionaria delle storiche acque del Castiglione che, oltre a effettuare una ricerca in una vasta area di Casamicciola, tentava la totale privatizzazione<sup>2</sup>.

Altresì a Contursi Terme si effettuarono trasformazioni per accogliere nuovi flussi di viaggiatori e risolvere il problema dell'ospitalità. Nel 1935, oltre agli impianti Grieco, Rosapepe e Vulpacchio, concessionari di acque e dotati di luoghi di soggiorno e ludici, vi erano le Terme Contursi-Capasso. Esse erano costituite da

un impianto che captava prima le acque dalle antiche sorgenti dell'Oliveto, alle quali si aggiunsero poi nel 1941 le acque delle sorgive del Bagno Forte e Bagno Dolce. In tale data lo stabilimento annesso alla sorgente Bagno Dolce disponeva di due piani ed era corredato da venticinque camerini, ciascuno servito da vasche da bagno costruite in cemento armato e rivestite in ghisa porcellanata. Al piano superiore della struttura si trovava un ampio salone che fungeva da sala d'intrattenimento per gli ospiti e come luogo di socialità. Lo stabilimento annesso alla sorgente Bagno Forte o Sant'Antonio era dotato di una sala d'aspetto per l'intrattenimento dei visitatori e di trentacinque camerini destinati al bagno e ai fanghi; per ospitare i bagnanti, le terme disponevano anche di tre alberghi. Tali impianti, dunque, erano forniti complessivamente di circa cento camere, oltre ai locali per ristoranti, e sale di intrattenimento. A dispetto di altre città campane e italiane dalla fama più acclarata di cui si è trattato, seppur esistenti cospicui flussi di visitatori e un interesse nello sviluppo turistico-economico e terapeutico degli impianti, Contursi Terme resta un caso isolato perché totalmente estraneo alla propaganda da parte degli organi a stampa.

## Conclusioni

Alla trasformazione delle località termali contribuì l'azione di medici fascisti, i quali diffusero conoscenze sulle proprietà delle acque con il fine di incentivare i soggiorni curativi presso le



6: Manifesto pubblicitario di Ischia, 1941-42.

<sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato, Corpo delle miniere. Distretto minerario di Napoli per le province della Campania, Molise, Puglia, Basilicata e Calabria, B. 191.

<sup>2</sup> Napoli, Archivio di Stato, Corpo delle miniere. Distretto minerario di Napoli per le province della Campania, Molise, Puglia, Basilicata e Calabria, B. 191.



MONICA ESPOSITO

stazioni termali. Un fondamentale veicolo di propaganda ed espressione del pensiero dei medici fascisti era la rivista *Le forze sanitarie*. I medici che avevano sottoscritto obbedienza al Regime si fecero sostenitori delle politiche, in particolare del raggiungimento dell'autarchia economica; infatti, «utile completamento a questa complessiva azione di autarchia è la campagna che la medicina italiana va svolgendo per la degna valorizzazione delle nostre acque minerali, delle nostre stazioni balneari e climatiche, le quali l'estero non potrà che invidiarci» [Ferrannini 1938, 7].

Alla promozione delle cure termali da parte dei medici, si aggiungevano le operazioni dell'ENIT e di riviste quali *Le Vie d'Italia* e *Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo* che, mediante articoli e spazi pubblicitari, promuovevano i soggiorni termali allo scopo di migliorare e potenziare le industrie nazionali e raggiungere l'indipendenza economica.

Dunque, in conclusione, durante gli anni bellici e quelli che precedono il conflitto, il termalismo fu visto come una concreta occasione per lo sviluppo turistico al fine di incrementare i flussi turistici e raggiungere l'auspicata autarchia. Le strutture termali si ampliavano per garantire una maggiore partecipazione e si rafforzavano tutti gli spazi per il *loisir*, quali le piscine, i campi da tennis e i ristoranti. Si tentava anche di risolvere problematiche relative alla questione urbana, ricettiva e di potenziare la rete infrastrutturale.

Le città termali e i piccoli impianti mutarono per contribuire in parte alla crescita economica per l'industria nazionale italiana del turismo. Infatti, alle trasformazioni seguiva un effettivo incremento del 40% dei frequentatori italiani e soprattutto stranieri, le cui presenze in Italia passarono nel periodo prebellico da 6548 nel 1936 alle oltre 10000 nel 1939; un aumento a cui contribuirono la sempre maggiore efficienza delle attrezzature, la valorizzazione non solo sul piano terapeutico ma anche turistico [*Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo* 1939,18] e inoltre le ingenti campagne pubblicitarie. Ancore nel 1941 in piena guerra mondiale, Rebucci sosteneva che la guerra non arresta il corso delle iniziative economica che, compresa naturalmente fra esse quelle che traggono dal movimento dei forestieri l'alimento essenziale [Rebucci 1941, 1]. Mutò l'immagine di tali luoghi che, da *enclave* riservati alla borghesia, iniziarono a essere frequentati da una più ampia parte della popolazione.

### Bibliografia

*Federterme. Un secolo di industria e cultura termale, 1919-2019* (2019), a cura di A. Berrino, Roma, Federterme Servizi.

*Incremento di forestieri agli stabilimenti idrotermali italiani* (1939), in «*Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo*», n. 1, p. 18.

*La valorizzazione del nostro patrimonio idro-termale italiano. I Medici e l'autarchia nel campo idrominerale* (1939), in «*Le forze sanitarie*», n. 7, pp. 495-497.

ALBERTI POJA, A. (1942). *Nuovi compiti delle delegazioni dell'E.N.I.T. all'estero*, in «*Vie d'Italia*», n. 6, pp. 665-670.

CARUSONE, M. (2017). *Italia del benessere, propaganda turistica e siti termali nella retorica fascista*, in *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, a cura di G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello, Napoli, CIRICE, pp. 1511-1515.

CURTI, G. (1939). *Salsomaggiore: I Centenario delle cure*, in «*Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo*», n. 7, p. 16.

DI DONNA, G. (2020). *La promotion du tourisme italien en Suisse pendant la période 1919-1943*, tesi di dottorato.

FERRANNINI, A. (1938). *Autarchia*, in «*Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo*», n. 1, pp. 7-8.

MAGLIO, A. (2018). *Ischia nel II dopoguerra: una modernità "imprevista"*, in «*Ananke*», n. 85, pp. 111-117.

PATERNOSTRO, G. (1938). *Il potenziamento delle stazioni idrotermali della Sicilia*, in «*Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo*», n. 6, pp. 19-20.

*Per una storia del turismo nel Mezzogiorno d'Italia: XIX- XX secolo primo seminario* (2001), a cura di A. Berrino, Napoli, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano Comitato di Napoli.

- REBUCCI, A. (1938). *Termalismo italiano*, in «Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo», n. 9, p. 5.
- REBUCCI, A. (1941). *Visioni di economia turistica*, in «Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo», n. 7-8, pp.1-2.
- ROMANO, F. (1939). *Rinascita fascista dell'isola di Ischia*, in «Rivista delle stazioni di cura, soggiorno e turismo», n. 7, p. 19.
- RUATA, G. (1939), *Salsomaggiore. Cento anni di cure termale 1839-1939*, in «Vie d'Italia», n. 6, pp. 778-789.
- RUATA, G. (1942a), *Rinnovamento dell'Isola d'Ischia*, in «Vie d'Italia», n. 8, pp. 920-924.
- RUATA, G. (1942b), *Un primato italiano. Le acque radioattive di Lurisia*, in «Vie d'Italia», n. 4, pp. 413-417.
- VINAI, A. (1939). *La valorizzazione del nostro patrimonio idro-termale italiano. Costituzione chimica e meccanismo d'azione delle acque minerali*, in «Le forze sanitarie», n. 1, pp. 46-53.

**Fonti archivistiche**

Napoli, Archivio di Stato, Corpo delle miniere. Distretto minerario di Napoli per le province della Campania, Molise, Puglia, Basilicata e Calabria, B. 191.



## *Denunce e rappresentazioni dei danni subiti dalle località turistiche italiane durante la Seconda guerra mondiale<sup>1</sup>*

*Complaints and representations of the damage suffered by Italian tourist resorts during the World War II*

**ANNUNZIATA BERRINO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Questo contributo analizza la rappresentazione e l'analisi dei danni che le operazioni di guerra del Secondo conflitto mondiale arrecarono al turismo in Italia. La lunga storia turistica del Paese e la forza del settore privato, in particolare del comparto ricettivo, orientarono la comunicazione e la politica, operando in due direzioni: da una parte si evitò di mostrare i danni alle strutture e si preferì mostrare un Paese già in efficienza e dall'altro si controllò con attenzione la spesa pubblica nel pagamento dei danni e delle ricostruzioni. La ricerca è realizzata sulla pubblicistica specializzata e su fonti archivistiche.*

*This paper analyzes the representation and descriptions of the damage that the war operations of the World War II caused to tourism in Italy. The long tourist history of the country and the strength of the private sector, in particular hospitality, oriented communication, and politics, operating in two directions: on the one hand it avoided showing damage to the structures and preferred to show a Country already in efficiency and on the other hand public expenditure in the payment of damages and reconstruction was carefully controlled. The research is carried out on specialized publications and archival sources.*

### **Keywords**

Storia del turismo, Seconda guerra mondiale, storia degli alberghi.

History of tourism, World War II, history of hotels.

### **Introduzione**

In una rassegna di studi, tanto breve quanto densa, John K. Walton nel 2013 [Walton 2013] dispiegò una lunga serie di questioni relative al binomio guerra e turismo, che scardinavano definitivamente un senso comune che riteneva che la guerra fosse nemica del turismo.

Da allora altri studiosi hanno fornito ulteriori dati e strumenti di analisi e questo contributo fa riferimento in particolare al tema delle funzioni del patrimonio alberghiero in tempo di guerra e di pace nella dinamica dei contesti geografici e politici [Davidson 2018; Fregonese, Ramadan 2015]. Durante la Seconda guerra mondiale la Penisola italiana fu attraversata interamente dagli eserciti in guerra e nelle fasi più dure degli scontri sia le comunità che i governi locali mostrarono consapevolezza nel difendere tutte quelle risorse – materiali, culturali e naturali – che erano fondamentali per il turismo. L'Italia condivideva infatti un sentimento comune all'intero Occidente, secondo il quale, alla fine della guerra il turismo

---

<sup>1</sup> Questo lavoro è un prodotto della ricerca "Guerra e dopoguerra nei contesti urbani tra età moderna e contemporanea: realtà e rappresentazioni", finanziata dal Dipartimento di studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II (fondi 50% 2023), e della ricerca PID2021-122476NB-I00, finanziata in Spagna dal Ministero della Scienza e dell'Innovazione e ERDF.

ANNUNZIATA BERRINO

avrebbe contribuito alla ripresa economica, riattivando il movimento di uomini e donne in cerca di pace, svago e riposo [Zuelow 2016, 149-150; Jobs 2017, 11-13]; un bisogno in realtà mai spento, nemmeno nelle condizioni e nelle fasi più drammatiche del conflitto [Dawson 2011, 218]. Tuttavia, quell'orizzonte di speranza e di fiducia non si apriva sul vuoto, ma si innestava sulla storia che il sistema turistico nazionale aveva alle spalle e in questo contributo propongo alcune riflessioni su come il mondo del turismo italiano, appena uscito dalla dittatura fascista, guardò, interpretò, comunicò e utilizzò i danni e le distruzioni che la guerra aveva arrecato al Paese.

### 1. I danni alle città del turismo

All'indomani del conflitto anche in Italia iniziarono a essere valutati i danni materiali arrecati dalla guerra: il Paese aveva oltre un secolo di storia turistica e, secondo una stima del Touring club del 1940, metà del patrimonio alberghiero nazionale, che contava circa 8.400 alberghi e poco più di 20.000 locande, aveva dovuto cessare o sospendere l'attività a causa della guerra [Zammaretti 1946, 15-20]. Senza contare le distruzioni, ai primi del 1946 ancora il 70-80% degli alberghi in Italia risultava requisito [Notiziario dall'Italia 1946, 35].

Nonostante il conflitto avesse attraversato fisicamente tutto il territorio italiano, i centri antichi delle grandi città, quali Roma, Firenze, Venezia, Milano, erano stati in gran parte risparmiati dalle distruzioni. Si trattò di una condizione importante per l'economia turistica nazionale, perché proprio nelle grandi città d'arte si concentravano da sempre gli arrivi internazionali e perché proprio nelle grandi città d'arte il turismo di guerra aveva continuato ad alimentare movimento. Non a caso la pubblicistica specializzata evitò accuratamente di esibire le distruzioni materiali, che pure si erano verificate, e scelse invece di mostrare fotografie di città nelle quali i servizi turistici erano in piena efficienza.

Alla luce di queste prime considerazioni, l'illustrazione firmata da Riccardo Magni (1902-1952), pubblicata dalla rivista «Turismo», è rara e singolare (Fig. 1). Il disegno rappresenta una calzatura di fattura tipicamente italiana sullo sfondo di una città ideale bombardata. È un'illustrazione – già pubblicata dalla rivista di moda «Bellezza», prodotta dallo stesso editore – che confermava ai lettori che le manifatture italiane erano in piena attività, seppure in un contesto di distruzioni di guerra.

Questo significa che il comparto della ricettività non era il solo a puntare sulla ripresa, perché il turismo alimentava un ricco indotto ed era dunque strategico non indugiare su una visione distruttiva del conflitto. Certamente i danni subiti dalle imprese ricettive non andavano abbuonati, anzi, essi furono censiti, valutati e puntualmente pubblicati e rappresentati al governo, includendo anche quelle località minori, note e ambite a livello internazionale, come Capri, Sorrento o Cortina, che, non investite dalle distruzioni, erano state utilizzate come *rest-camp* [Boralevi 2001, 112; Notiziario 1946, 39].

Roma non aveva subito distruzioni di alberghi, ma i tedeschi in ritirata avevano asportato arredi e stoviglie, e gli alleati, subentrati a quelli, avevano



1: Riccardo Magni, «Dalla rivista "Bellezza"» [«Turismo», I, 1946, 2, p. 41].



arrecato ulteriori danni, perché avevano deciso di assumere direttamente la gestione delle strutture. Nel 1947 molti alberghi restavano ancora requisiti; la città aveva così la disponibilità di 127 alberghi e 200 pensioni, per un totale di 18 mila letti; era un'offerta insufficiente rispetto alla domanda, perché la città aveva già ripreso il suo posto nel mercato turistico internazionale [*Notizie ed echi* 1947, 4-5]. Molte imprese alberghiere di fascia alta furono in grado di ricostruire senza attendere i contributi dello Stato, come l'Excelsior, il Flora, il Regina, l'Imperiale, il Bernini. Roma si avvantaggiava anche delle politiche di promozione effettuate dal fascismo a partire dagli anni '30 [Gentile 2007] e delle nuove dotazioni di alberghi di lusso, progettati per la non realizzata Esposizione Universale del 1942. Infatti, i lavori per l'edificazione del Bristol-Bernini [Pinchetti 1947, 25-30], dell'Assler e del Mediterraneo [Civico 1948, 20-24], avviati nel 1941, erano continuati durante la guerra, nonostante le difficoltà delle forniture di materiale edile. Come Roma, anche Firenze aveva «salvato gli alberghi dall'offesa bellica», pur avendo subito la distruzione dei suoi caratteristici ponti sull'Arno – il Ponte Vecchio era salvo – e di alcuni quartieri a essi adiacenti [*Quel che Firenze* 1947, 188]. La città ripartì già nel gennaio del 1946, ospitando a ritmo sostenuto convegni e congressi [*Notiziario* 1946, 39; *Notizie ed echi* 1947, 5]. A fine 1946 anche Milano fu in grado di offrire ospitalità in tutte le categorie alberghiere [*Notizie ed echi* 1947, 5], anche se i bombardamenti del febbraio 1943 non avevano risparmiato i musei della città [*La sorte dei musei* 1946, 95]. Anche Venezia era stata preservata dalle distruzioni, pur avendo subito massicce requisizioni dalle truppe tedesche [*Notiziario* 1946, 39-43] e poi da quelle alleate, fino a tutto il 1946, in particolare al Lido. Ad ogni modo anche Venezia guardava al futuro, progettando il restauro delle proprie gondole<sup>2</sup> e un nuovo albergo sulla Riva degli Schiavoni [*Possibilità ricettive* 1947, 5].

Sorte ben diversa e drammatica avevano avuto molte città portuali, dove i bombardamenti, mirati all'annientamento delle infrastrutture strategiche, avevano colpito anche l'edilizia civile e con essa le strutture ricettive. Era accaduto così a Napoli, che, liberata dall'occupazione tedesca già nel settembre del 1943, aveva comunque perso più della metà del patrimonio alberghiero di pregio collocato sul fronte del mare e nei pressi della stazione ferroviaria. Un esempio: l'albergo Cavour era stato incendiato dalle truppe tedesche durante la ritirata e, rimesso subito in efficienza, era stato requisito dalle truppe alleate; successivamente liberato, era stato di nuovo occupato da un reparto dell'aviazione alleata che ne aveva assunto in proprio la gestione, estromettendo la proprietà. Il Cavour aveva dunque subito tre occupazioni, perché era strategico per la sua capacità ricettiva e per la sua vicinanza alla stazione ferroviaria<sup>3</sup>.

Eppure, anche Napoli mostrò una notevole capacità di ripresa: se a fine conflitto si contarono 3.046 letti in meno rispetto ai 5.880 disponibili anteguerra, ai primi del 1947 la città, restaurando o costruendo ex novo, fu in grado di aumentare la propria offerta, allestendo 7.473 letti, ai quali si aggiungevano 1.990 letti negli alberghi ancora requisiti [*Notizie ed echi* 1947, 5; *Notiziario* 1946, 39-43].

Stessa tenacia mostrò anche un'altra città portuale gravemente danneggiata dai bombardamenti, Genova. La città aveva «compiuto miracoli» per tener testa alle distruzioni, anche se la sua capacità ricettiva nel primo dopoguerra risultava diminuita [*Notiziario* 1946,

<sup>2</sup> Roma, Archivio centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri. Atti di gabinetto. 1944/47-1948, F.10 3.2.9, 79354.

<sup>3</sup> Roma, Archivio centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri. Atti di gabinetto. 1944/47, 1945, F.10 8.1, 14665.

ANNUNZIATA BERRINO

39]; il porto, vitale per la città e per il movimento passeggeri, era stato ricostruito grazie all'intervento della Royal Navy e della Marina Italiana [Reggiori 1947, 229]

Certamente nel 1946 l'idea di una ripresa già in atto era una visione ideale, perché nella realtà, da un capo all'altro della Penisola, i segni materiali e immateriali della guerra erano ancora ben visibili in tante città e in tanti territori. Eppure, quella visione di efficienza, fatto salvo il conteggio dei danni, risultò dominante: anche nella comunicazione delle località termali, le quali, essendo meglio attrezzate in servizi sanitari, avevano subito violente e massicce requisizioni da parte di entrambi gli eserciti, secondo una pratica ben frequente nella storia dei conflitti in Europa [Large 2019]. Anche la rappresentazione della guerra nelle località termali fu quasi idealizzata, come nel disegno pubblicato dalla rivista «Turismo» nel gennaio del 1946 (Fig. 2).

La realtà era stata ben diversa. A Fiuggi, ad esempio, l'esercito tedesco nel luglio del 1943 per difendere la linea Gustav e sostenere gli scontri che infuriavano poco più a Sud, a Cassino, la cui distruzione avrebbe avuto una risonanza mondiale, l'aveva allestita come un centro ospedaliero di retrovia. Alberghi, pensioni e stabilimenti di cura erano stati requisiti e avevano subito devastazioni enormi. Lo stabilimento di imbottigliamento della fonte Fiuggi era stato attrezzato con otto forni per panificare per le truppe, mentre la fonte Anticolana era diventata una grande officina di riparazione di automezzi. A giugno 1944, quando ormai i tedeschi era stati ricacciati anche da Roma, era subentrato l'esercito angloamericano, che aveva prolungato l'occupazione di Fiuggi per un altro anno [Ruata 1946c, 18-24].

Anche Montecatini era stata utilizzata dai tedeschi come centro ospedaliero e anche qui gli angloamericani ne avevano prolungato l'occupazione [Ruata 1946b, 11-15], utilizzando la cittadina come «luogo di convalescenza per militari (...) affetti da disturbi gastro epatici e gastro nervosi contratti in guerra» e come centro di smistamento, avvicinando periodicamente da 20.000 a 30.000 persone. La ripresa di Montecatini, che aveva una partecipazione demaniale, non fu immediata e ai primi del 1948 la cittadina denunciava una disoccupazione ancora imponente<sup>4</sup>.

Grandi masse di uomini e di automezzi militari avevano trasformato l'immagine di queste città; ciononostante già nel settembre del 1945 sia Fiuggi che Montecatini, seppure con sforzi straordinari, avviarono la propria stagione.

In provincia di Parma, Salsomaggiore aveva un'attrezzatura notevole, per massima parte proprietà del demanio e gestita direttamente dallo Stato: le Terme Berzieri erano le più grandi d'Italia. Intorno alla cittadina si combatté per difendere gli impianti di raffineria di petrolio, di



2: Anonimo, «...le trasformazioni in ospedali» [Zammaretti 1946, 18-19].

<sup>4</sup> Roma, Archivio centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri. Atti di gabinetto. 1944/47, 1944, fascicolo 1.6.1, 17898.

raccolta del gas metano e di produzione di iodio e nei mesi della resistenza Salsomaggiore fu teatro di combattimenti cruenti, aggravati dai bombardamenti aerei del marzo 1945. All'indomani della liberazione il commissario delle terme, «scelto tra i partigiani scesi dalla montagna», aveva chiamato a raccolta le autorità locali e gli albergatori e aveva ottenuto che fossero riorganizzati i servizi pubblici e riordinati gli alberghi liberi dalle requisizioni [Berrino 2021]. Le terme erano state sistemate e ai primi di luglio del 1945 i forestieri erano ritornati, nonostante le difficoltà dei trasporti [Cammarata 1946, 8-13].

Anche Abano ai primi dell'ottobre 1943 era stata totalmente requisita dai tedeschi, che vi avevano impiantato il quartiere generale della Luftwaffe, l'aviazione, che aveva dovuto smobilitare da Frascati, dove aveva subito un bombardamento catastrofico. Nel 1944, fuggiti i tedeschi, Abano era stata trasformata dagli alleati in un centro ospedaliero, rimasto attivo fino all'agosto 1945. Tuttavia, la requisizione si era protratta fino a metà 1946, quando era ancora utilizzata per l'alloggio di alcune truppe britanniche. Anche Abano non aveva subito distruzioni, ma molti danni, tanto che i depositi di fango erano stati trasformati in immondezzai [Ruata 1946a, 19-21].

La stampa specializzata, riattivata ai primi del 1946, diede dunque sostanzialmente una lettura monotematica dei danni di guerra, concentrata sull'analisi delle perdite subite dagli alberghi in termini di camere e letti e proponendo rassegne mensilmente aggiornate che con enfasi elencavano le località che si dichiaravano in perfetta attività.

La guerra, divisiva e lacerante per l'Italia, consegnava al pubblico poche testimonianze visive: le poche fotografie pubblicate sulle riviste di turismo di distribuzione nazionale mostravano soprattutto le distruzioni delle infrastrutture, come i ponti, le stazioni ferroviarie, i bacini portuali, gli stabilimenti produttivi, e quei monumenti sui quali si era concentrata l'emozione pubblica come la chiesa di Santa Chiara di Napoli, o il sito archeologico di Pompei, o l'abbazia di Montecassino.

Le visioni delle città turistiche in macerie a causa dei bombardamenti erano praticamente rimosse, probabilmente anche per prevenire attacchi da parte della stampa specializzata dei Paesi turistici concorrenti, come Francia e Svizzera.

Tuttavia, alcuni studi recenti stanno restituendo letture ben più complesse delle condizioni del sistema turistico italiano attraversato dalla guerra. Ad esempio, Carolyn Anderson ha documentato come a Roma la presenza dei soldati americani, molti dei quali giovanissimi, costituì un impegno di gestione molto gravoso per il comando alleato, che per garantire la ricreazione delle truppe e contemporaneamente tutelare la pubblica sicurezza, coinvolse spazi e infrastrutture della città che andavano ben oltre gli alberghi [Anderson 2019].

Ma al di là della necessità di leggere con maggiore attenzione gli effetti sul turismo arrecati dalla presenza militare in termini di occupazioni e requisizioni, è importante citare altri studi che, sulla base di fonti locali, hanno fatto emergere uno scenario ben più grave di distruzioni subite da quelle località turistiche italiane collocate in spazi strategici delle operazioni di guerra nel Mediterraneo. Il riferimento è ad alcuni tratti costieri tirrenici e adriatici, dove l'esercito tedesco temeva gli sbarchi alleati, e ad alcune località interne, collocate lungo la Linea Gustav e la Linea Gotica, entrambe di contenimento della risalita dell'esercito angloamericano da Sud a Nord. Già nel 2002 Angelo Turchini ha dedicato uno studio a Rimini, che negli anni '30 vantava un interessante sviluppo turistico e che nel conflitto si ritrovò a essere un «caposaldo della linea gotica», «luogo di frontiera» che si frapponne fra gli alleati e i nazifascisti [Turchini 2002, 17]. Rimini contò oltre 600 vittime e bombardamenti distruttivi tra il novembre del 1943 e l'estate del 1944, la cui ferocia, come sottolinea Turchini, restò relegata alla documentazione fotografica e alla memorialistica locale, sopraffatta da

ANNUNZIATA BERRINO

un'ansia eccezionale di ricostruzione e rinnovamento. Più di recente anche Ada Di Nucci in un lavoro più vasto sul turismo in Abruzzo, grazie alle fonti locali, ha visto emergere le devastazioni subite dalle località costiere a ridosso della Linea Gustav, che avevano un'economia turistica balneare avviata: Pescara contò oltre 3.000 vittime e distruzioni enormi, così Francavilla a mare e Ortona, quest'ultima praticamente rasa al suolo [Di Nucci 2019, 81]. Fu inevitabile per «Le vie d'Italia» del Touring, la rivista di turismo di più larga diffusione, non tacere sulle distruzioni subite dall'Abruzzo. Nell'estate del 1946 un reportage sull'intera regione parlò dell'operosità di uomini e donne impegnati personalmente nella ricostruzione, delle distruzioni che bloccavano ancora le comunicazioni ferroviarie e ancora della «martoriata Pescara» e della spiaggia di Francavilla a Mare, un tempo animata e ora «deserta tra le macerie» [Antonini 1946, 859]. Tra le fotografie a corredo, solo poche di macerie, e solo due di quel che restava del «villaggio» di Roccaraso (Fig. 3). Anche le immagini delle tante spiagge minate, rese inaccessibili dall'esercito nazista allo scopo di ostacolare gli sbarchi degli alleati, furono rarissime sulla stampa specializzata nazionale. Il periodico «Turismo» nel corso del 1946 pubblicò solo le immagini fotografiche del filo spinato sulla spiaggia di Viareggio (Fig. 4) e delle macerie del quartiere della stazione ferroviaria (Fig. 5). Sul Tirreno infatti, a Viareggio, i ripetuti bombardamenti aerei alleati e le truppe tedesche in ritirata avevano danneggiato gravemente le attrezzature balneari, i moli e le darsene.

Ricordiamo che Viareggio aveva stabilimenti balneari ristrutturati durante gli anni '30, quando le palafitte in mare e gli chalet in legno, che dall'Ottocento ospitavano il commercio lungo la passeggiata, erano stati sostituiti da edifici in muratura. Grande eco ebbe anche il danneggiamento del lussuoso Select Palace Hotel, costruito nel 1921 nell'ambito del vasto piano di lottizzazione attuato dal comune per incoraggiare l'edilizia privata, e del vicino stabilimento balneare Principe di Piemonte costruito nel 1938 e minato dai tedeschi [Bottini 1946, 24-27]. A Viareggio, dal settembre 1944, avvenuta la liberazione, la ricostruzione aveva puntato alla ripresa dei cantieri navali e delle darsene, ma anche a liberare i villini che erano stati occupati dagli sfollati e dai senzatetto. Dominava l'ansia di non perdere l'estate balneare del 1945. L'estate successiva, quella del 1946, 70 dei 91 stabilimenti balneari erano già in piena attività [Bottini 1946, 24-27; *Notizie ed echi* 1947, 5].

## 2. Ricostruire prima gli alberghi

Deposte le armi, iniziò l'elaborazione della memoria nazionale del conflitto, che, come ha



3: L. Onelli, «Quel che rimane del centro di Roccaraso» [Antonini 1946, 855].

4: Anonimo, Viareggio. «La spiaggia fu completamente sconvolta durante la guerra: divenne un vasto campo minato, ricoperto di reticolati e filo spinato. Oggi ferve intensa l'opera di ricostruzione» [Bottini 1946, 25].

5: Anonimo, Viareggio. «Una visione di quanto rimane dei quartieri adiacenti alla ferrovia. Qui le distruzioni belliche sono state veramente notevoli» [Bottini 1946, 27].

sottolineato la ricerca recente, operò omissioni di responsabilità di eccidi, attribuiti genericamente a eserciti stranieri e motivati con le logiche militari [Baldoli 2015].

Nel mondo del turismo l'attività di denuncia fu condotta principalmente dalla ricostituita Associazione italiana albergatori – fondata nel 1899 e fascistizzata nel 1931 – con a capo Eldorado Zammaretti, proprietario del Majestic Diana di Milano, che, caduto il fascismo, fu abile a riattivarla e a imporla sulla scena nazionale, collocandola in Confindustria, collaborando col Touring club italiano e rivendicando in ambito internazionale il primato che l'impresa alberghiera deteneva nel sistema turistico italiano [Zammaretti 1946, 15; *Attività e propositi* 1946, 5-6] (Fig. 6).

Mentre da un capo all'altro del Paese le imprese ricettive rimettevano in funzione le attività con propri capitali, come accadde ad esempio a Brescia [Gregorini 2001, 74], l'Associazione albergatori conferì con chiarezza la responsabilità dei danni subiti a uno o all'altro fronte in guerra, all'esercito tedesco o all'esercito angloamericano, ai quali aggiunse, non senza riprovazione, quello italiano. Si trattava di danni materiali, monetizzabili, che andavano attribuiti senza sconti a chi li aveva arrecati, sulla base di un attento censimento. Quel lavoro fu riconosciuto dal governo, tanto che l'Ufficio centrale Alleato per le requisizioni e il Genio militare procedettero ai pagamenti delle indennità di guerra a tutto il 30 giugno 1945 concordandoli con le sedi locali dell'Associazione albergatori, che erano in grado di fornire i dati effettivi di ciascun albergo, allo scopo di evitare sperequazioni tra le aziende.

Certamente la guerra rappresentava per tante imprese anche un'opportunità per rivalutare e riqualificare le proprie strutture. Nel novembre 1945 l'Associazione albergatori si riunì a Roma e deliberò che nessuna azienda, anche se non direttamente sinistrata dalla guerra, doveva sottrarsi all'impegno della ricostruzione.

Già dal 1946 una serie di decreti definì i primi aiuti statali a sostegno delle imprese ricettive. Il RDL 29 maggio 1946, n. 452 *Provvedimenti a favore delle industrie alberghiere e turistiche*, che concedeva tra l'altro un contributo statale fino al 25% della spesa a coloro che entro cinque anni intendevano ricostruire, ampliare, arredare o innovare l'azienda, oltre ad ampie esenzioni fiscali. Il RDL 29 maggio 1946, n. 453 *Modificazioni al funzionamento della sezione autonoma per l'esercizio del credito alberghiero e turismo costituita presso la Banca nazionale del lavoro* prevedeva la concessione di mutui ipotecari per sostenere riparazioni, ricostruzioni e arredamenti [Per la ricostruzione 1946, 46]. Infine, il decreto n. 424 del 6 dicembre 1946 regolò i prezzi di acquisto e di locazione.

Subito dopo la pubblicazione dei decreti, Giovanni Mira, uomo di ampie vedute, vicepresidente del Touring club e prossimo vicecommissario al turismo dei governi di Alcide De Gasperi, intervenendo alla Conferenza nazionale dei centri economici per la ricostruzione, svoltasi nello stesso maggio del 1946, giudicò i provvedimenti emanati dal governo sicuramente utili, ma insufficienti. La guerra aveva infatti aggravato squilibri e differenze nel patrimonio alberghiero delle diverse regioni; in alcuni casi i danni erano gravissimi e molti alberghi erano ancora utilizzati per accogliere gli sfollati. Anche gli alberghi rimasti attivi avevano bisogno di lavori, perché



6: Anonimo, «Il martirio degli alberghi. Le grandi rovine...» [Zammaretti 1946, 15].



ANNUNZIATA BERRINO

durante la guerra non erano stati mantenuti e ora i costi erano saliti alle stelle. Inoltre, la troppo breve proroga delle locazioni prevista dai decreti avrebbe scoraggiato gli investimenti. Dunque, la ripresa del turismo doveva fare i conti con i contesti territoriali e con l'effettiva capacità e qualità della ricettività delle singole città.

Palermo era stata colpita dai bombardamenti alleati soprattutto nel porto fino all'estate del 1943, ma quattro anni dopo, nel 1947, il fronte del mare si presentava ancora come «uno spettacolo triste, sia per i danni arrecati alle rive, ai moli e agli edifici, sia per l'inerzia dei traffici» [Mira 1947c, 305], anche se la città, nonostante i danni sparsi in vari punti, era animata e mostrava volontà di ripresa. Quanto agli alberghi in Sicilia, essi erano da sempre insufficienti e, salvo alcuni casi, di scarsa qualità, in particolare quelli piccoli e di media categoria da sempre carenti in pulizia, servizio, comfort. La guerra aveva aggravato la situazione ed era chiaro che l'impresa privata non era in grado di sostenere la ricostruzione. La Villa Igea, il più signorile albergo di Palermo, era stato gravemente danneggiato dai bombardamenti ed esigeva restauri costosi; l'Albergo delle palme, pure di lusso, era stato riaperto ma riusciva a offrire un'ospitalità appena decorosa. Taormina aveva sistemato solo alcuni dei suoi alberghi mentre a Siracusa e ad Agrigento i migliori alberghi erano ancora chiusi [Mira 1947c, 305-312].

È chiaro che Mira denunciava che l'ansia della ripresa apriva un pericoloso scenario di concorrenza all'interno del Paese, che divenne ancora più concreto quando l'Associazione albergatori si spinse a chiedere al governo di individuare sei o sette zone turistiche sulle quali concentrare gli sforzi e verso le quali dirigere gli arrivi che le città di Genova e Napoli non riuscivano ad assorbire per le gravi distruzioni che avevano subito: quelle zone erano la Riviera ligure, Milano e laghi lombardi, Venezia, Trentino e Alto Adige, Firenze con Toscana e Umbria, Roma e dintorni, il golfo di Napoli, Palermo, Taormina e Siracusa [Mira 1947a, 22-24; Mira 1947b, 210-214]. L'impresa privata iniziava così a far sentire il suo peso nella giovane Repubblica, ribadendo quel vantaggio delle aree turistiche del Nord e Centro Italia e un divario dal Sud che non era stato mai colmato, che la guerra aveva ampliato e che si sarebbe ulteriormente aggravato nei decenni successivi.

I primi decreti di aiuti del 1946 presupponevano infatti aziende dotate di capitali coi quali cofinanziare i lavori, ma soprattutto collocate in un contesto di movimento turistico. Erano condizioni di cui non godevano quelle aziende in località che da poco avevano avviato percorsi di sviluppo turistico, come ad esempio quelli abruzzesi. Quando poi si parlava di Napoli, era chiaro che non si faceva più riferimento alla città turistica internazionale, ma che si guardava altrove, a Sorrento, a Capri, a Ischia, dove la guerra non aveva arrecato danni materiali e anzi era stata colta come un'opportunità per accogliere presenze straniere, anche se in divisa.

L'ambiguità delle politiche di ricostruzione poteva giocare sulla vastità della geografia turistica del golfo di Napoli, ma non sulla povertà delle altre regioni meridionali.

## Conclusioni

Il comparto della ricettività italiano reagì con prontezza ai danni subiti dal conflitto; grazie a un'interlocuzione politica diretta col governo centrale riuscì ad accelerare le pratiche di ricostruzione, vista come un'opportunità per rafforzare il patrimonio ricettivo nazionale. Seguendo una visione del turismo che aveva dominato fino ad allora, orientò la prima politica turistica della Repubblica a vantaggio della ricettività alberghiera di alta categoria collocata in particolare nelle grandi città d'arte, rallentando così la risposta del turismo italiano alla nuova

domanda del dopoguerra, che era più varia e chiedeva spazi aperti e sistemazioni economiche.

Inoltre, in Italia la stampa nazionale specializzata nel turismo fu molto orientata dalle imprese ricettive, le quali spinsero per presentare un Paese turistico in piena efficienza: Il primato assunto dal comparto ricettivo orientò la politica della ricostruzione turistica della giovane Repubblica, lasciando in secondo piano la necessità di programmare una politica di transizione dalla dittatura alla democrazia e l'urgenza di attrezzare il Paese per rispondere alle nuove pratiche turistiche del dopoguerra.

### Bibliografia

- Attività e propositi della Associazione italiana albergatori* (1946), in «Turismo», I, pp. 5-6.
- La sorte dei musei di Milano* (1946), in «Le vie d'Italia», LII, 2, pp. 94-95.
- Notiziario* (1946), in «Turismo», I, 4, pp. 39-43.
- Notiziario dall'Italia* (1946), in «Turismo», I, 8, p. 35.
- Notizie ed echi* (1947), in «Turismo e alberghi», XX, 1, pp. 4-5.
- Per la ricostruzione degli alberghi* (1946), in «Turismo», I, 5-6, p. 46.
- Possibilità ricettive della città di Venezia* (1947), in «Turismo e alberghi», XX, 1, p. 5.
- Quel che Firenze ha sofferto per la guerra* (1947), in «Le vie d'Italia», LII, 2, pp. 188-189.
- Turismo. Rilievi sul turismo in Italia* (1947), in «Le vie d'Italia», LII, 1, p. 6.
- ANDERSON, C. (2019). *Accidental tourists: Yanks in Rome, 1944-1945*, in «Journal of Tourism History», XI, 1, pp. 22-45.
- ANTONINI, F. (1946). *Estate 1946. Un giro in Abruzzo*, in «Le vie d'Italia», LII, 11, pp. 853-862.
- BALDOLI, C. (2015). *La memoria dei bombardamenti nelle regioni del Nord Italia*, in *L'Italia e le sue Regioni. L'età repubblicana. Culture*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, pp. 313-329.
- BERRINO, A. (2021). *Visions, projects, and sustainability in tourism in Italy in post-World War II*, in *Coastal Tourism in Southern Europe in the XXth century: New Economy and Material Culture*, a cura di P. Battilani, C. Larrinaga Rodriguez, Berlino, Peter Lang GmbH, pp. 19-36.
- BORALEVI, A. (2001). *Capri*, Bologna, Il Mulino.
- BOTTINI, C. (1946). *Viareggio. L'"odissea" di una stazione balneare*, in «Turismo», I, 4, pp. 24-27.
- CAMMARATA, F. (1946). *Salsomaggiore e le sue terme*, in «Turismo», I, 4, pp. 8-13.
- CIVICO, V. (1948). *Il nuovo albergo Hassler a Roma*, in «Turismo e alberghi», XXI, 1, pp. 20-24.
- DAVIDSON, R.A. (2018). *The Hotel: Occupied Space*, Toronto, University of Toronto Press.
- DAWSON, M. (2011). "Travel Strengthens America? Tourism promotion in the United States during the Second World War", in «Journal of Tourism History», III, 3, pp. 217-236.
- FREGONESE, S., RAMADAN, A. (2015). *Hotel Geopolitics: A Research Agenda*, in «Geopolitics», vol. 20, n. 4, pp. 793-813.
- GENTILE, E. (2007). *Fascismo di pietra*, Roma, Laterza.
- GREGORINI, G. (2001). *Tra Ottocento e Novecento*, in *Il turismo bresciano tra passato e futuro*, a cura di M. Taccolini, Milano, Vita e Pensiero.
- JOBS, R.I. (2017). *Backpack Ambassadors. How Youth Travel Integrated Europe*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press.
- LARGE, D. C. (2019). *L'Europa alle terme*, Torino, EDT.
- MIRA, G. (1947a). *Il problema degli alberghi nell'Italia del dopoguerra*, in «Turismo e alberghi», XX, 1, pp. 22-24.
- MIRA, G. (1947b). *Per un piano triennale del turismo italiano (continuazione e fine)*, in «Le vie d'Italia», 3, pp. 210-214.
- MIRA, G. (1947c). *Il congresso del turismo siciliano*, in «Le vie d'Italia», LII, 4, pp. 305-312.
- PINCHETTI, C. (1947). *L'albergo Bristol-Bernini in Roma*, in «Turismo e alberghi», XX, 1, pp. 25-30.
- REGGIORI, F. (1947). *Una città in lotta con la terra e col mare. Grandezza di Genova*, in «Le vie d'Italia», LII, 3, pp. 222-230.
- RUATA, G. (1946a). *Abano Terme*, in «Turismo», I, 2, pp. 19-21.
- RUATA, G. (1946b). *Le terme di Montecatini*, in «Turismo», I, 3, pp. 11-15.
- RUATA, G. (1946c). *Le nostre terme dopo la guerra*, in «Turismo», I, 7, pp. 18-24.
- WALTON, K.J. (2013). *War and tourism: the nineteenth and twentieth centuries*, in *Tourism and War*, a cura di R. Butler, W. Suntikul, Londra e New York, Routledge, pp. 64-74.

ANNUNZIATA BERRINO

ZAMMARETTI, E. (1946). *Prima di tutto ricostruire gli alberghi*, in «Turismo», I, 1, pp. 15-20.

ZUELOW, G.E. (2016). *A History of Modern Tourism*, Londra-New York, Palgrave.

### **Fonti archivistiche**

Roma, Archivio centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri. Atti di gabinetto. 1944/47, 1944, F.lo 1.6.1, 17898.

Roma, Archivio centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri. Atti di gabinetto. 1944/47, 1945, F.lo 8.1, 14665.

### **Sitografia**

<https://www.invaluable.com/auction-lot/riccardo-magni-new-york-city-1941-gouache-20-c-7d244bf909#> (dicembre 2023)

## 1946: Ginevra fra pace e guerra. Le Rencontres internationales e il dialogo sul futuro dell'Europa<sup>1</sup>

1946: Geneva between peace and war. The Rencontres internationales and the confrontation over the future of Europe

**ANNA PIA RUOPPO**

Università di Napoli Federico II

### Abstract

*Con la fine del secondo conflitto mondiale l'Europa si trova posta di fronte al problema della ricostruzione non solo materiale, ma anche spirituale. In questo contesto, nel 1946, si svolgono a Ginevra le prime Rencontres internationales dedicate allo spirito europeo. Il punto più alto delle conversazioni si ebbe nel confronto fra Karl Jaspers, filosofo esistenzialista tedesco, e Georg Lukács, filosofo ungherese vicino al marxismo sovietico. Si trattò di un ultimo tentativo di conciliazione per provare a mantenere l'Europa unita o del primo atto della Guerra fredda intellettuale? Il contributo prova a formulare una risposta, ampliando lo sguardo, provando ad usare alcune immagini dell'epoca come lente d'ingrandimento attraverso cui guardare gli eventi e focalizzandosi soprattutto sulla visita, nel maggio del 1946, di Jean Paul Sartre a Ginevra, città di pace e luogo di confronto e sul discorso tenuto da Churchill a Zurigo, solo pochi giorni dopo la chiusura degli incontri.*

*With the end of World War II, Europe was faced with the problem of not only material but also spiritual reconstruction. In this context, in 1946, took place in Geneva the first Rencontres internationales dedicated to the European spirit. The high point of the conversations occurred in the confrontation between Karl Jaspers, a German existentialist philosopher, and Georg Lukács, a Hungarian philosopher close to Soviet Marxism. Was this a last attempt at conciliation to try to keep Europe united or the first act of the intellectual Cold War? The contribution tries to formulate a response, extending the view, trying to use some images of the time as a loupe through which to look at events and focusing especially on the visit in May 1946 of Jean Paul Sartre to Geneva, a city of peace and a place of confrontation, and on the speech given by Churchill in Zurich, only a few days after the Rencontres closed.*

### Keywords

Europa, guerra fredda, marxismo.

Europe, the cold war, Marxism.

### Introduzione

Dal 2 al 14 settembre del 1946, in un tempo sospeso e fluido in cui si spera ancora di poter costruire una pace duratura mentre si sta profilando lo scenario di una nuova guerra, si tengono a Ginevra le prime *Rencontres internationales*, giornate di studio, articolate in nove conferenze e cinque conversazioni dedicate allo *spirito europeo*. Esse sono affiancate da un

---

<sup>1</sup> Questo lavoro è un prodotto della ricerca "Guerra e dopoguerra nei contesti urbani tra età moderna e contemporanea: realtà e rappresentazioni", finanziata dal Dipartimento di studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II (fondi 50% 2023), e della ricerca FRA "Exploring italian philosophy in Europe" finanziata dall'Università di Napoli Federico II.

ANNA PIA RUOPPO

vero e proprio festival del teatro e della musica e sono nate su iniziativa di un comitato di privati cittadini convinti che se la città avesse offerto ad artisti e filosofi europei «un luogo di incontro, dopo gli anni della follia e del massacro» [Ruoppo 2023, 213], la sua reputazione ne avrebbe guadagnato. «Nella prima metà degli anni Quaranta, Ginevra – infatti – è a un tempo una sorta di piccola capitale europea della resistenza culturale ai totalitarismi e un luogo di incontri internazionali» [Colangelo 2001, 15]. Per questo motivo, per dirla con le parole del curatore italiano degli atti del convegno, era certamente «il luogo ideale per un incontro del genere: la sua antica tradizione internazionale e il fatto di appartenere a un paese che aveva avuto la ventura di non essere travolto dall'infernale bufera, [...] la ponevano in grado di soddisfare perfettamente le condizioni che si richiedevano, in quel momento, per un congresso, che doveva, nello stesso tempo, servire a sondare gli stadi d'animo e atteggiamenti spirituali complessi e oscuri, a riavvicinare uomini che si erano trovati per tanto tempo, a vivere in campi ostili, a condurli a studiare insieme, in una intenzione di amicizia, problemi, che neppure si era sicuri se fossero comuni e, infine, a farli convenire e a unirli, per quanto possibile, in una comune soluzione» [Campagnolo 1950, 12]. Le *Rencontres* hanno un'enorme risonanza internazionale. Già nel giugno del 1946 il quotidiano *Le Monde* aveva annunciato l'evento in un trafiletto [«Le Monde», 13 giugno 1946]. Per tutta la durata degli incontri riflessioni o resoconti delle singole giornate furono pubblicati sul *Journal de Genève* e in Italia, sul *Corriere della Sera* e *La Nuova Stampa*. Nel novembre dello stesso anno la rivista «La Nef» dedica un intero numero alle giornate pubblicando la sintesi degli interventi e la trascrizione parziale degli *entretiens* [«La Nef» 1946]. Resoconti e bilanci vengono pubblicati ad opera dei protagonisti della vita culturale sulle riviste più importanti dell'epoca e la solennità dell'evento è evidenziata dal fatto che la filatelia svizzera emette addirittura un timbro dedicato agli incontri.

### 1. Ultimo tentativo di conciliazione o primo atto della Guerra Fredda intellettuale?

Il tema all'ordine del giorno è lo *spirito europeo*, e sebbene l'intenzione degli organizzatori fosse quella di tenere separata la discussione sull'identità culturale e spirituale dell'Europa dai problemi più propriamente di carattere politico, gli intellettuali che vi parteciparono non potevano non tenere presente il problema della pace e della guerra. Agli incontri parteciparono Julien Benda, Francesco Flora, Jean R. De Salis, Jean Guéhenno, Denis de Rougemont, Stephen Spender e Georges Bernanos, Karl Jasper e Georg Lukács. Due invece furono i grandi assenti: Jean Paul Sartre la cui partecipazione era stata messa in forse già dal quotidiano *Le Monde* nel giugno del '46 [«Le Monde», 13 giugno, 1946] e che infine rinunciò giustificando la sua scelta con l'impossibilità di prendere impegni nel mese di settembre [Hässig 1995, 23] e Benedetto Croce, la cui partecipazione era stata invece annunciata dallo stesso quotidiano e che forse rinunciò proprio per l'eventualità di incontrare



1: Timbro emesso dalle poste svizzere in occasione delle prime *Rencontres internationales de Genève*, 1946.  
2: Prima pagina del *Corriere della Sera* del 24 settembre 1946, con un editoriale di Francesco Flora sulle *Rencontres Internationales*, dal titolo “*Spirito Europeo*”.



Sartre [Ruoppo 2023, 189].

Molte furono le opzioni passate al vaglio, anche se è opinione condivisa che il punto più alto delle conversazioni si ebbe nel confronto fra Karl Jaspers, filosofo esistenzialista tedesco, e Georg Lukács, filosofo ungherese vicino al marxismo sovietico, descritti dai partecipanti agli incontri come due tipi ideali contrapposti. Jaspers, «gentiluomo altissimo, esile, pallido e canuto, figurino impeccabile in nero e in grigio», «lasciava visibilmente trasparire sotto l'eleganza letteraria la nobiltà di una gradevole personalità morale» [Contini 1946, 189]. Il piccolo Lukács invece «aveva un volto di asceta magro e duro, con la bocca larghissima e piatta, gli occhi ampi, la zazzera centroeuropea appena contenuta e un vestitino color senape e «offriva di sé crudelmente sempre e soltanto la lama» [Contini 1946, 189]. Questa opposizione trovava espressione in due vere e proprie filosofie dell'Europa [Ruoppo 2023].

Mentre Lukács intravedeva la possibilità di «vincere la pace come si era vinta la guerra» [Lukács 1946, 234], attraverso un'alleanza fra tutte le forze democratiche, socialiste e borghesi, Jaspers auspicava invece la nascita di un nuovo ordine mondiale, in cui l'Europa potesse mantenere un ruolo di neutralità attingendo dalla propria eredità spirituale la capacità di promuovere il dialogo e la comunicazione dei popoli. Come deve essere interpretato questo dialogo? Si trattò di un ultimo tentativo di conciliazione per provare a mantenere l'Europa unita o quest'incontro rappresenta il primo atto della Guerra fredda intellettuale?

Si potrebbe propendere per la seconda ipotesi, se si analizzano alcune informazioni di contorno. Per esempio, nello schizzo che rappresenta tutti i partecipanti alla colazione inaugurale ufficiale, manca Lukács [Petrovic 1946], rappresentante del marxismo ed implicitamente dell'Unione Sovietica. Effettivamente anche Maurice Merleau-Ponty, filosofo francese intervenuto come inviato della rivista *Les Temps modernes*, di cui era co-fondatore insieme a Jean Paul Sartre, si vedrà costretto, pochi mesi dopo, a difendere l'iniziativa dagli attacchi di imparzialità ad essa rivolta dai comunisti [Ruoppo 2023, 207-208].

Si proverà qui tuttavia a rispondere a questa domanda, ampliando lo sguardo e provando ad usare alcune immagini dell'epoca come lente d'ingrandimento attraverso cui guardare gli eventi. Facciamo innanzitutto un passo indietro. Il 5 marzo del 1946 l'ex primo ministro Winston Churchill si trova negli Stati Uniti dopo aver perso le elezioni e in un discorso pronunciato al Westminster College di Fulton, usa, per la prima volta in un discorso pubblico, l'espressione "cortina di ferro" ad indicare quella situazione di tensione che si stava affermando dopo la fine della guerra con la contrapposizione di Stati Uniti ed Unione Sovietica. Mostrando di comprendere le ragioni della Russia, egli pensava però, in quella occasione, ancora possibile un accordo fra le potenze alleate che avevano sconfitto il nazismo.

## **2. Ginevra, città di pace e luogo di confronto: la visita di Jean Paul Sartre nel maggio del 1946**

È in questo clima di tensione, in una situazione tuttavia, non ancora del tutto compromessa che, nel maggio del 1946, il grande assente agli *Incontri internazionali*, Jean Paul Sartre, si era recato a Ginevra per ripetere la conferenza già tenuta a Parigi nell'ottobre del 1945, con il titolo *L'esistenzialismo è un umanismo*. Dinanzi ad un pubblico molto ampio, il filosofo francese si faceva portavoce di una filosofia dell'impegno che si basava sulla convinzione che l'uomo è ciò che si fa ed è completamente libero e completamente responsabile delle sue azioni [Sartre 2018]. Questo esistenzialismo poteva e doveva essere preso sul serio dal marxismo, in quanto autentica filosofia rivoluzionaria, come Sartre ancora affermava nel giugno del '46 in un saggio uscito su *Les Temps modernes* [Sartre 1977]. Nelle tre settimane

ANNA PIA RUOPPO

trascorse in Svizzera insieme alla sua compagna di vita, la filosofa Simone de Beauvoir, Sartre viene intervistato dalla radio di Ginevra [*Emission sans nome* 1946] e la televisione Svizzera riprende i due intellettuali francesi mentre passeggiano [*Jean Paul Sartre in Genf*, 1946], perfettamente a loro agio, nel centro storico della città. Le immagini del filmato che verrà poi trasmesso nei cinematografi prima della proiezione dei film [*Parla Sartre*], sono commentate dalla voce di Sartre che prova a descrivere il ritorno alla normalità, affermando nelle prime battute del testo che a Ginevra si sente come a casa. Anche la scelta di esprimersi in tedesco, una lingua che sembrava essere bandita dalle discussioni culturali ufficiali [Ruoppo 2023, 272], va letta come un tentativo di smussare gli angoli del conflitto appena finito. Ogni fotogramma del filmato ha un suo potere evocativo: la visita ai caffè, un artista che dipinge per strada, l'incontro con un collega, la visita ad un negozio di antiquariato, addirittura l'incontro con un vecchio studente che aveva frequentato il liceo in cui Sartre era stato professore. Sartre si sente a casa in una Ginevra che ricorda Parigi.

È a partire da questa storia comune, fatta di consuetudini e valori condivisi che bisogna provare a riallacciare i legami, riprendendo il dialogo e il confronto. I tempi, tuttavia, non sono ancora maturi o forse non lo saranno più. Il filmato si chiude con l'affermazione che la visita alla città vecchia è finita e bisogna tornare nella nuova Ginevra. Nell'intervista con la Radio Svizzera, Sartre parla della sua morale della libertà e l'impegno di cui il filosofo si fa paladino non è legato ad alcun partito politico, ma è «engagement della vita nell'azione sociale in generale» [*Emission sans nome*, 1946]. Quando però le tensioni si acuiscono – dal trenta giugno iniziano gli esperimenti nucleari da parte degli Americani presso l'atollo di Bikini – Sartre rinuncia a partecipare agli incontri, adducendo come scusa di non poter riuscire a muoversi nel mese di settembre. Al suo posto partecipa, come inviato di *Les Temps Modernes*, Maurice Merleau-Ponty più disposto, a quei tempi, a cercare un compromesso fra marxismo ed esistenzialismo, come prova fra l'altro la sua lettera inviata nel maggio del 1946 a Georg Lukács [Ruoppo 2023, 268]. A due settimane dalla fine delle *Rencontres* egli scriveva sul *Journal de Genève*: «Di primo acchito non si riusciva a comprendere come potesse essere possibile un confronto fra questi due modi di vedere l'uomo, una presa dall'interno e l'altra dall'esterno. [...] Ma man mano che la discussione progrediva si è visto che due uomini non possono vivere e pensare su due piani assolutamente differenti e che due filosofie, se si approfondiscono a sufficienza, hanno sempre un punto di contatto. [...] I regimi e i filosofi si guardano da lontano; credono di non aver nulla in comune. Tuttavia, quando gli uomini si incontrano e comunicano, ci si rende conto che da un estremo all'altro dell'orizzonte – ad eccezione del fascismo che si ritrae dalla comunicazione – la storia umana è unica. Non c'è, da un lato, la spiritualità e dall'altro, la materialità, da un lato, la morale o l'uomo e dall'altro lato, la politica o il cittadino, c'è una sola totalità che abbraccia entrambi. Se gli *Incontri di Ginevra* avessero come risultato anche soltanto l'aver reso possibile questo dialogo, essi avrebbero già raggiunto il loro scopo. Essi, infatti, discreditavano, per principio, l'idea stessa di una metà del mondo contrapposta all'altra» [Ruoppo 2023, 167-168].



3: Simone de Beauvoir e Jean Paul Sartre durante la visita a Ginevra, 31 maggio del 1946, fotogramma del filmato "Jean Paul Sartre in Genf" [BAR Faro, *Filmwochenschau* del 31.05.1946].

### 3. Zurigo, città del potere e della trasmissione del sapere: il discorso di Churchill nel settembre 1946 e la marcia verso gli Stati Uniti d'Europa (senza la Russia)

In realtà la storia aveva ormai preso un'altra strada. È il 19 settembre, quindi solo cinque giorni dopo la chiusura degli incontri, quando l'ex primo ministro inglese, Winston Churchill, tiene un nuovo discorso, che, come sottolinea l'editoriale di Francesco Flora pubblicato sul *Corriere della sera* del 24 settembre, risente dell'aurea delle discussioni appena conclusesi [Ruoppo 2023, 159], questa volta all'Università di Zurigo.

Secondo lo statista britannico, nella drammatica situazione dell'Europa postbellica, non vi sarebbero limiti alla «felicità, alla prosperità e alla gloria dell'Europa», se i suoi popoli si unissero in nome dell'eredità comune, negli Stati Uniti d'Europa. Tra i vincitori vi è «una babele di voci», fra i vinti «un cupo silenzio della disperazione». Solo l'intervento degli Stati Uniti aveva momentaneamente impedito il ritorno dei tempi bui con tutta la loro crudeltà e il loro squallore. Eppure, questa minaccia sembrava essere ancora attuale. L'unico rimedio duraturo che poteva trasformare l'intera scena e rendere l'Europa o gran parte di essa, «una struttura in cui [...] vivere in pace» era «la costruzione di Stati Uniti d'Europa». Questa organizzazione poteva gettare le sue fondamenta sull'esperienza della Società delle Nazioni e non doveva temere di entrare in conflitto con l'organizzazione delle Nazioni Unite. Secondo Churchill, tuttavia, c'era poco tempo. Il momento di tregua stava per terminare.

Il discorso si chiudeva con l'esposizione di un vero e proprio programma politico: «Il nostro fine costante deve essere la costruzione e il rafforzamento dell'Organizzazione delle Nazioni Unite. Sotto e all'interno di questa concezione del mondo dobbiamo ricreare la famiglia europea in una struttura locale chiamata, forse, Stati Uniti d'Europa, ed il primo passo concreto sarà la costituzione di un Consiglio d'Europa. Se all'inizio non tutti gli stati d'Europa vogliono o possono aderire all'unione, dobbiamo nondimeno continuare a riunire e ad integrare quelli che lo vogliono e possono. La salvezza della gente comune di ogni razza e luogo dalla guerra e dall'asservimento deve avere fondamenta solide e deve essere creata con la disponibilità di tutti gli uomini e di tutte le donne a morire piuttosto che sottomettersi alla tirannia. In questo compito urgente la Francia e la Germania devono prendere insieme la guida. La Gran Bretagna, il Commonwealth Britannico di Nazioni, la potente America – e, spero, la Russia Sovietica perché allora tutto andrebbe bene – devono essere amici e sostenitori della nuova Europa e devono difendere il suo diritto alla vita. Perciò vi dico "Fate sorgere l'Europa!"» [Churchill 1946]. Il destino politico dell'Europa era ormai segnato e del fatto che l'atmosfera era cambiata definitivamente offrono testimonianza le immagini della parata militare che accompagna la discesa di Churchill a Zurigo. La città, luogo del potere, non è più lo scenario di una passeggiata che rievoca i tempi di pace, ma offre lo scenario della nuova guerra che si sta preparando.



4: Churchill al suo ingresso all'Università di Zurigo, 19 settembre 1946 [Keystone Pictures Studio].

5: Churchill durante il discorso all'Università di Zurigo, 19 settembre 1946 [Keystone Pictures Studio].

6: Churchill al termine del suo discorso all'Università di Zurigo, 19 settembre 1946 [Keystone Pictures Studio].

ANNA PIA RUOPPO

## Conclusioni

Sono state le *Rencontres*, quindi, degli attori politici – come pure è stato ipotizzato [Hässig 1995, 4]?. Forse ben aveva visto il filosofo Karl Jaspers, quando in una lettera indirizzata alla sua allieva, filosofa e politologa Hannah Arendt, esule negli Stati Uniti, aveva definito gli incontri «dal punto di vista spirituale», abbastanza «discutibili, e convenzionali». Al contrario egli non era riuscito a resistere «alla tentazione di godere della bellezza della città e del paesaggio di Ginevra, di guardare il Monte Bianco con gli occhi del XVIII secolo, la grande cascata nel porto, i parchi meravigliosi e i lussuosi edifici» [Ruoppo 2023, 272]. Di lì a poco, Jaspers si sarebbe trasferito in Svizzera. Il tempo dell'attesa era finito, un nuovo progetto politico era nato. Tuttavia, purtroppo, la nuova Europa nasceva con una ferita al suo interno, che da allora non si è più rimarginata. E la Svizzera che, a differenza dell'Europa, riuscirà a conservare la sua neutralità, continuerà ad essere nell'immaginario di molti europei luogo di pace, di confronto e meta di turisti alla ricerca, al di là del conflitto e delle divisioni, di un autentico contatto con la natura e con la storia.

## Bibliografia

- CAMPAGNOLO, U. (1950). *Introduzione a Lo Spirito europeo*, Milano, Edizioni Comunità.
- COLANGELO, C. (2001). *Il richiamo delle apparenze. Saggio su Jean Starobinski*, Macerata, Quodlibet.
- 1945-1995 *Cinquante ans de Rencontres Internationales de Genève* (1995), a cura di C. Hässig, Ginevra, Rencontres internationales de Genève.
- «La Nef» (novembre 1946), numero speciale 24.
- «Le Monde» (13 giugno 1946).
- LUKÁCS, G. (1950). *Lo Spirito europeo*, in *Lo Spirito europeo*, Milano, Edizioni Comunità.
- RUOPPO, A.P. (2023). *Marxismo ed esistenzialismo: due filosofie dell'Europa. Jaspers e Lukács si incontrano a Ginevra (1946)*, Milano, Mimesis.
- SARTRE, J.P. (2018). *L'esistenzialismo è un umanismo*, Milano, Mursia.
- SARTRE, J.P. (1977). *Materialismo e rivoluzione*, Milano, Il Saggiatore.

## Sitografia

- [www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=BAR+Faro%3A+Filmwochenschau+vom+31.05.1946%3A+J2.143%231996%2F386%23277%233\\*+\\*%2C+Jean-Paul+Sartre+in+Genf%2C+1946.05.31+\(1%3A41\).&ie=UTF-8&oe=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:51b66be5,vid:-6X3WaK8HHY](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=BAR+Faro%3A+Filmwochenschau+vom+31.05.1946%3A+J2.143%231996%2F386%23277%233*+*%2C+Jean-Paul+Sartre+in+Genf%2C+1946.05.31+(1%3A41).&ie=UTF-8&oe=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:51b66be5,vid:-6X3WaK8HHY) (dicembre 2023)
- <https://www.rts.ch/archives/radio/divers/emission-sans-nom/3276392-sartre-et-de-beauvoir-23-05-1946.html> (dicembre 2023)
- <https://www.bar.admin.ch/bar/it/home/servizi-e-pubblicazioni/pubblicazioni/attualita-storica/parla-sartre.html> (dicembre 2023)
- <https://www.inasaroma.org/6634-2/> (dicembre 2023)
- <https://www.unige.ch/rougemont/biographie/1946-1947-entre-deux-mondes> (dicembre 2023)

## *Pace e turismo negli anni della Ricostruzione. Un'ipotesi di ricerca su Taranto* *Peace and tourism during Reconstruction. A research hypothesis on Taranto*

**ELISABETTA CAROPPO**

Università del Salento

### **Abstract**

*All'interno della sollecitata esigenza di saperne di più sullo sviluppo del turismo di pace in Europa dopo la Seconda guerra mondiale, questo contributo si sofferma sul caso di Taranto, in un periodo orientativamente compreso tra la conclusione del conflitto e la fine degli anni '50. Bombardata dagli Alleati durante la guerra, la città intraprese dopo il conflitto un complesso processo di ricostruzione che individuò nello sviluppo turistico un'importante occasione di rinascita sia economica sia morale. Tali dinamiche possono offrire, ad avviso di chi scrive, interessanti spunti per gli sviluppi di una più approfondita ricerca sulla storia della città nel periodo in questione, di cui ancora restano da indagare alcuni aspetti, forse troppo velocemente trascurati o ricondotti a una lettura esclusivamente "industrialista" della città.*

*Focused on the recent studies concerning the development of peace tourism in Europe after the Second world war, the essay analyzes the case of Taranto approximately between the conclusion of the conflict and the end of the 50s. Bombed by the Allies during the war, after the conflict the city was involved in a complex process of reconstruction that identified in tourism development an important opportunity for economic and moral rebirth. In the opinion of the author of the paper, these dynamics can offer interesting ideas for a more in-depth research on the history of the city during Reconstruction, of which some aspects remain to be investigated, perhaps too quickly neglected or traced back to an exclusively "industrialist" reading of the city.*

### **Keywords**

Turismo, mare, Ricostruzione.

Tourism, sea, Reconstruction.

### **Introduzione**

Danneggiata dai bombardamenti degli Alleati durante il secondo conflitto mondiale, colpita nella sua imponente attrezzatura industriale e alle prese con gravissimi problemi di disoccupazione, Taranto intraprese dopo la guerra un complesso processo di ricostruzione che, seppure fortemente legato alla sua antica tradizione commerciale e industriale – sin dalla fine dell'Ottocento rappresentata *in primis* dall'Arsenale militare e dai Cantieri navali Tosi – [Taranto da una guerra all'altra 1986, 211; Romeo 2017; Lapesa 2012; Stea 2021, 13, 19-20], individuò nello sviluppo turistico un'importante occasione di rinascita non solo sul piano economico, ma anche morale.

Il turismo, difatti, apparve presto ben conciliarsi, anche a Taranto, con una serie di iniziative finalizzate a dare pace e ripresa alla città, dopo la catastrofe della guerra e i danni che ne erano derivati. Basti pensare, per esempio, alla costituzione, subito dopo il conflitto, negli ambienti della Sinistra tarantina, di un Comitato provinciale per la pace (presto impegnato anche nell'organizzazione di congressi), o all'organizzazione di diverse attività anche di tipo



ELISABETTA CAROPPO

culturale (tra le quali il cosiddetto Premio Taranto) miranti a dare lustro alla città e a proiettarla in ambiti nazionali [Stea 2008, 75].

In questa direzione si collocò la stessa Fiera del mare: vale a dire, un'iniziativa avviata nel 1946 di concerto tra la Camera di commercio di Taranto, l'Associazione degli industriali e degli artigiani della provincia ionica e la Marina militare con l'obiettivo di pubblicizzare tutte quelle imprese locali che avevano operato per quest'ultima e che ora si stavano adattando con coraggio ai nuovi compiti di pace [Bixio Lomartire 1985, 7-9, 31].

Si trattava pertanto di un'iniziativa che all'impegno profuso per la costruzione del tessuto democratico della città aggiungeva certamente quello per la ricostruzione dell'economia ionica, ma nello spirito di una rinascita anche morale e spirituale al fine di dare prospettive per il futuro, grazie anche allo sviluppo della dimensione lavorativa [IV *Fiera del Mare Taranto* 1949]. Tale fiera, che appariva particolarmente coerente con la "risorsa" locale naturale del mare e che ben si adattava alle esigenze del Trattato di pace del 1947, avrebbe presto assunto carattere internazionale, coinvolgendo le attività marinare di tutti i paesi del mondo, anche per recuperare la funzione internazionale del porto della città. Come riportavano i contemporanei, per l'oggetto stesso cui si rivolgeva – il mare –, ovvero la più antica delle vie di comunicazione internazionali, la fiera recava in sé le premesse teleologiche dell'evoluzione, naturale, a cui ora giungeva [*Prospettive e sviluppi* 1951, 7, 12, 16, 19].

### **1. «Ut patria resurgat». Mare e turismo all'indomani del conflitto**

In questo contesto, dunque, Taranto fu investita da vari, interessanti, interventi a sfondo turistico. Essi avrebbero contribuito a diffonderne l'immagine di "città navigante", la cui nave – che ne era il simbolo per eccellenza – era chiamata a fornire anche svago e a rispondere alle nuove esigenze individuali e collettive moderne [*Fiera del mare Taranto* 1946, 15; IV *Fiera del Mare Taranto* 1949].

L'interesse verso lo sviluppo turistico della città fu condiviso da diversi ambienti e operatori locali, che vi intravedevano non solo la concretizzazione di una pace basata sul recupero degli alti valori culturali e spirituali, ma anche l'occasione per favorire la cooperazione globale e l'incremento della produzione di carattere commerciale e industriale. Del resto, lo stesso ministro dell'Industria e del Commercio Togni, in visita a Taranto nel 1947, durante un confronto tra le due principali forze politiche locali – DC e PCI – presso il Teatro Orfeo, invitava a puntare sull'avvenire turistico della città, ferma restando la rilevanza da accordare anche alla risistemazione delle strutture industriali locali [Stea 2008, 52].

In linea con tali prospettive, centrale divenne innanzitutto il recupero della classicità della città, antico nucleo urbano, com'è noto, della Magna Grecia, il cui ricordo – rafforzato ora dal recupero, anche tramite finanziamenti ministeriali e della Casmez [*Relazione decennale* 1963, 5], di opere archeologiche e dalla risistemazione del Museo nazionale (primo museo nazionale in Italia), durante la guerra requisito dagli Alleati – avrebbe inciso non poco, come si riteneva, al benessere del popolo, trasmettendo peraltro al turista l'idea di quel grado elevato di civiltà, raffinatezza e libertà che in passato era stato raggiunto dalla Taras greca [*Museo nazionale*, 1-2]. E d'altra parte, erano gli anni in cui il turismo contribuiva a tutelare il paesaggio, seguendo un modello tipicamente europeo che includeva anche i resti del passato e la salvaguardia del patrimonio storico-artistico. Come per esempio nel caso di Siracusa, dove un gruppo elitario, coagulatosi attorno alla Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Orientale, individuava proprio nel patrimonio archeologico il potenziale di una grande infrastruttura turistica [Nucifora 2017, 59-64].

Fu così che a Taranto si procedette con la valorizzazione, per l'appunto, dell'arte classica, anche per mezzo di pieghevoli e di convegni di studi sulla Magna Grecia, finanziati dallo stesso Ente provinciale per il turismo (Ept) [*Relazione decennale* 1963, 9-10, 12] e presto pensati anche nella prospettiva di una rinascita generale del Mezzogiorno, per la quale si riteneva imprescindibile la conoscenza più approfondita della propria civiltà e della propria economia nel corso dell'antichità. Interessante notare che al primo di questi convegni (tenutosi nel 1961) partecipasse proprio il soprintendente alle Antichità della Sicilia Orientale, il prof. Luigi Bernabò Brea [Maiuri 1962, 7, 61-98, 285-287, 290].

Parallelamente a tutto questo, Taranto iniziò ad aprirsi anche alla promozione di più ampie iniziative a sfondo turistico che tenevano fortemente conto dell'arrivo in città, ma sul litorale ionico più in generale, di numerosi turisti soprattutto americani, inglesi e francesi. In fondo, si stava assistendo all'esplosione della balneazione, che comportava la proliferazione di sempre nuovi stabilimenti balneari, più aperti a una vacanza che si allargava sempre di più, anche per effetto della maggiore articolazione sociale che si stava registrando e all'adozione di stili di vita mutuati soprattutto dalla presenza americana durante il conflitto [Berrino 2011, 247-253]. E che il mare, la tutela e la valorizzazione delle spiagge e delle coste potessero costituire una delle occasioni più appetibili per l'incremento turistico e i ritorni economici in Italia era stato sottolineato anche in seno al primo congresso nazionale del turismo tenutosi a Genova nel 1947 [*Problemi del turismo* 1947, 170-173] – uno dei primi congressi organizzati in Italia, come diremo, subito dopo la guerra nell'ambito di una riconsiderazione generale del fenomeno turistico –, durante il quale non si era mancato di rimarcare, tra l'altro, come “uno dei più recenti bisogni della civiltà occidentale [fosse] l'*otium*, ossia quel nobile bisogno di ricreazione fisica e spirituale, in ambiente diverso dal normale, a ristoro delle fatiche del lavoro manuale e intellettuale” [*Problemi del turismo* 1947, 69].

Anche la Puglia veniva investita da queste dinamiche; dinamiche che si sarebbero di certo meglio sviluppate negli anni '60, ma che erano particolarmente precoci nel Tarantino. Basti pensare che uno dei primi villaggi turistici del Salento veniva avviato già nel 1955 proprio da un imprenditore – Marcello Nisi – di un comune della zona, Pulsano (a circa venti chilometri da Taranto), nel tratto della costa ionica denominato Lido Silvana in omaggio all'attrice Silvana Pampanini. L'anno dopo sorgeva già la prima villa, trasformata in albergo e circondata da un campeggio con una ventina di attrezzatissimi bungalow (muniti anche di strutture tennistiche), in grado di ospitare fino a trecento tende e assicurare il massimo ristoro spirituale. Nel solo agosto del '65 risultava che vi fossero passate quindicimila persone, attratte da quello che era divenuto oramai un vero e proprio villaggio turistico, con nuove villette e diversi negozi [Galati 2015(2016), 306; Colutta 1960, 1431-1432]. Il Nisi, inoltre, aveva dato prova di non comune lungimiranza, avendo presto lottizzato quaranta ettari di pineta, realizzato strade, assicurato luce, telefono e acqua (trovata sul posto in una falda freatica) e soprattutto imponendo, sin dal 1956, il rispetto del verde e degli alberi. Come riportato dalle fonti contemporanee, ciò non era proprio usuale su quella costa, dove la vita balneare era esplosa in mille piccole iniziative isolate, tanto da spingere la Capitaneria di porto di Taranto a un energico ripulirsi degli abusivi, delle baracche e degli stabilimenti improvvisati, anche per mezzo di studi urbanistici garantiti a quei comuni che non avrebbero potuto sostenere le spese per architetti e ingegneri [Galati 2015(2016), 306].

Più tardi, a questa iniziativa, ne sarebbero seguito delle altre, come quelle, a poca distanza dalla spiaggia di Pulsano, realizzate nella zona di Marina di Castellaneta, oggetto dalla fine degli anni '60 di numerosi interventi imprenditoriali, con fondazioni di complessi turistici di una certa importanza [Galati 2015(2016), 306].

ELISABETTA CAROPPO

Di tutto quanto abbiamo fino a questo momento ripercorso, si trovava riflesso anche in riviste d'epoca. Ci riferiamo, più esattamente, a un articolo pubblicato nel 1946 nella rivista del Touring "Le vie d'Italia", nel quale l'immagine di Taranto si legava soprattutto al mare e al Mar Piccolo in particolare, con un'accorta disamina di tutte quelle attività economiche che ad esso si riconnettevano [Ruggeri 1946, 338-344]. Ancora agli inizi degli anni '50 l'immagine della città restava ancorata al mare, rievocando luce, libertà, classicità e poeti e letterati che in passato vi si erano recati. Nel ricordo dell'antica Magna Grecia, inoltre, essa assicurava equilibrio interiore e piacevoli emozioni [Bo 1950, 997-1004; Colutta 1953, 377-390], mentre lo stesso turismo, nel 1960, veniva individuato dai tarantini come una "possibile scommessa", che avrebbe potuto puntare sulla valorizzazione delle bellezze non solo archeologiche, ma anche paesaggistiche del litorale. Come si scriveva, infatti, i tarantini cominciarono a pensare al turismo come a un'industria, mentre a Lido Silvana gli stranieri riferivano di aver respirato la Grecia [Colutta 1960, 1430-1432].

In questo clima, come dicevamo, anche a Taranto cominciarono a contemplarsi interventi di promozione turistica, che vedevano peraltro la stessa Amministrazione provinciale, anche in questo caso supportata dai finanziamenti della Casmez, realizzare una serie di interventi sul versante delle viabilità, non solo in relazione alle esigenze delle Fiera del mare, ma anche in funzione di quelle connesse allo sviluppo della balneazione e della necessità di collegamento stradale con i diversi lidi [*Relazione* 1956].

Pienamente convinta della necessità di sostenere interventi di promozione turistica su scala anche interprovinciale, poi, la stessa Amministrazione non mancava di assicurare il proprio appoggio al Convegno interprovinciale per la valorizzazione turistica della cosiddetta "zona tipica dei trulli e delle grotte" (situata tra i trulli di Alberobello, la Selva di Fasano, Cisternino, le grotte di Castellana e le terme di Torre Canne), organizzato nel 1953 a Fasano (nel Brindisino) dall'Amministrazione provinciale di Brindisi insieme con le Amministrazioni provinciali di Bari e, appunto, di Taranto, con gli Ept di Brindisi e di Bari e con vari comuni interessati, nell'intento di elaborare una comune politica di sviluppo sul piano turistico. Di questa politica si sarebbe fatta carico la Giunta permanente interprovinciale per la Zona tipica dei Trulli e delle Grotte la quale, composta da tre rappresentanti nominati dalle Amministrazioni provinciali e da tre rappresentanti degli Ept di Brindisi, Bari e Taranto, avrebbe redatto un programma d'intervento che molto risentiva di iniziative che si stavano perseguendo in quegli anni un po' in tutta Italia e che prevedeva la predisposizione di un piano di viabilità interprovinciale di preminente interesse turistico, oltre che il bando di concorsi per favorire la ricettività e la pubblicazione di *dépliants* e materiali pubblicitari sulle principali attrattive turistiche della zona [Caroppo 2021, 203-204]. Motivo ulteriore, evidentemente, quest'ultimo, perché l'Amministrazione provinciale di Taranto finanziasse la stampa di pieghevoli di propaganda, sostenendo altresì attività folcloristiche e di valorizzazione alberghiera [*Relazione* 1956, 124].

L'interesse verso la promozione turistica della città incluse presto anche l'incentivazione di viaggi e crociere a scopo di svago e di tutto ciò che avrebbe contribuito al rinnovamento e a un futuro migliore. In effetti, il periodo di ricostruzione generale che si avviava a conclusione del conflitto doveva avvenire non solo su basi produttive, ma anche delle pratiche di consumo. Sicché, componenti della filiera turistica che già erano presenti in passato «vennero riproposte con nuove immagini, spesso di derivazione americana, che consentirono l'inserimento del turismo nella nuova narrativa dello stato democratico e di uno sviluppo economico incentrato sull'apertura dei mercati» [Battilani 2020, 107]. Vi incidavano, sicuramente, anche il Piano Marshall e le nuove immagini che esso lasciava dietro di sé. E

d'altra parte, i consumi – le auto, il volo aereo, le vacanze – iniziavano ad essere rappresentati come uno strumento per cercare la felicità [Battilani 2020, 131].

Si trattava, com'è noto, di linee d'azione che molto contavano sul sostegno degli enti pubblici e dell'organizzazione turistica nazionale, su cui si puntava sin dalla fine del conflitto, analogamente a quanto si era già verificato al termine della Grande guerra, per garantire la pronta rinascita del turismo europeo. L'arrivo di flussi stranieri, nordamericani in particolare, avrebbe rappresentato una delle poche voci in attivo delle bilance commerciali delle nazioni appena uscite dal conflitto e, come tale, uno degli strumenti principali per incentivare anche lo sviluppo commerciale, artigianale e industriale del paese e il movimento internazionale dei beni, dei capitali e del lavoro [*Problemi del turismo* 1947]. Obiettivi, questi, che ben si riallacciavano, peraltro, a quanto si faceva per sviluppare le potenzialità del turismo come fenomeno culturale e sociale destinato a contribuire alla ricostruzione di un ordine mondiale pacifico [Tizzoni 2013].

Ciò aiuta a comprendere come mai, in Italia, già a partire dal 1945, si iniziò ad organizzare una serie di convegni per discutere di turismo e di sviluppo dello stesso. Come quello, ad esempio, degli Ept dell'Alta Italia che si tenne a Milano nell'inverno del 1945, nel corso del quale si delinearono le possibili linee guida del percorso di normalizzazione e ricostruzione del settore, alla luce delle ferite fisiche e morali della guerra e in una condizione istituzionale ed economica di profonda emergenza. In quest'ottica, il turismo acquistava i tratti di strumento di progresso, di pace e di cooperazione internazionale, trasformandosi sempre di più in un fenomeno "umanitario e sociale" che molto poteva incidere anche sul benessere spirituale e salutistico collettivo [Tizzoni 2013]. Lo si rimarcò anche nel primo congresso nazionale tenutosi a Genova nel 1947, sottolineando la funzione non solo economica, ma anche sociale e di promozione di valori culturali e spirituali del turismo – gli unici che avrebbero potuto conferire universalità ed eternità all'influenza di una nazione su un'altra –, accanto alla capacità di quest'ultimo di mettere in contatto popoli, creare amicizie internazionali e pacifiche relazioni [*Problemi del turismo* 1947, 42-47]. A ciò sarebbe presto seguita la promozione, nella maggior parte dei paesi europei, del cosiddetto turismo sociale, orientato non solo a rispondere a bisogni di tipo ricreativo e salutistico delle classi lavoratrici, ma anche a stimolare la conoscenza reciproca e la tolleranza fra i popoli tramite soggiorni di scambio e altre iniziative simili [Tizzoni 2013].

Tornando su Taranto, mentre la città si riempiva sempre più di forestieri, mutilati di guerra, delegazioni e segretari di Stato, ministri ed esponenti di spicco del mondo industriale e commerciale, addetti navali inglesi e americani e così via, particolarmente interessante era quanto si verificava sul fronte della stessa Fiera del mare. Essa, come esplicitamente si indicava, intendeva rispondere a interessi vari, tra cui quelli relativi al turismo e agli scambi internazionali [*Prospettive e sviluppi* 1951, 34, 37]: tanto da assicurarsi per questo il pieno appoggio dell'Ept di Taranto, anche mediante richiesta di supporto finanziario al Sottosegretario per la Stampa, Spettacolo e Turismo [Stea 2021, 34-35].

Inizialmente ubicata, e non era un caso, nei bei giardini della villa del Peripato, la fiera annoverava tra i membri del suo comitato direttivo, nel 1946, anche i presidenti di associazioni di tipo alberghiero e ludico/artistico/sportivo/culturale [Fiera del mare Taranto 1946, 12-13], vista l'esigenza, sollecitata da più parti, di fornire svago e incentivare il turismo tramite tutto ciò che contribuiva a tener desto l'amore per la vita e per ciò che interessava il mare. La fiera, in effetti, comportava un benefico afflusso di forestieri, e quindi la necessità di soddisfare una serie di esigenze che a ciò si riagganciavano, sul fronte sia del potenziamento alberghiero e dello sviluppo della ricettività, sia dell'allestimento di mostre,

ELISABETTA CAROPPO

spettacoli, manifestazioni ludiche e dell'organizzazione di treni popolari atti a far conoscere ai visitatori di ogni parte d'Italia le bellezze naturali e miglioramento degli stabilimenti balneari del posto. Tant'è vero che diversi di questi ultimi furono predisposti dall'Ept di Taranto, così come dagli Ept di Bari, Lecce e Foggia, tramite le cosiddette "carovane dei visitatori" che – è il caso di quanto era previsto dall'Ept di Bari – dietro il pagamento di una quota minima offrivano la possibilità a centinaia di lavoratori di raggiungere il capoluogo ionico [Bixio Lomartire, 39-40].

Intanto, notevole era stato l'impegno profuso dall'Ept di Taranto, a partire del 1951, pure a favore della risistemazione alberghiera (tramite premi e finanziamenti), dell'abbellimento estetico della città, del miglioramento degli stabilimenti balneari e della promozione di numerose iniziative a sfondo ludico e ricreativo quali fiere, giri ciclistici, mostre, gallerie d'arte e così via [*Relazione decennale* 1963, 7-8, 11]. Né era mancato il sostegno, sempre da parte dell'Ept (insieme con il Comune e l'Amministrazione provinciale di Taranto) verso la ripresa musicale della città, pensata anch'essa nella prospettiva di rievocazione degli spiriti contro lo stato di profondo disagio e frustrazione indotto dalla guerra [*I primi dieci anni* 1954, 6-9]. A tutto questo lo stesso ente aveva aggiunto l'attenzione verso la pubblicizzazione delle spiagge e degli arenili locali nell'Italia del Nord e all'estero – principalmente negli Stati Uniti, in Belgio e in Francia [*Relazione decennale* 1963, 10] – attraverso prove di amicizia internazionali finalizzate ancora una volta a cementare la pace e favorire la cooperazione globale [Pizzigallo 2008].

## Conclusioni

In sintesi, diverse furono le linee d'azione intraprese da enti e operatori locali a Taranto dopo la guerra per favorirne l'incentivazione turistica. La stessa spiaggia del golfo, nella città, si stava preparando ad investire sul turismo, ma l'impianto del IV Centro siderurgico ne stroncò le attese.

A partire dal 1946, infatti, non mancarono spinte e pressioni varie, condivise da tutte le forze politiche locali (compresi i sindacati e la Chiesa cattolica), a favore dello sviluppo industriale della città, individuato come chiave della rinascita economica e del superamento della stagnazione; spinte che com'è noto avrebbero fatto presto di Taranto, alla fine degli anni '50 e nel contesto della politica dei poli di sviluppo per il Sud d'Italia, la sede dello stabilimento siderurgico dell'Italsider [Cerrito 2010; Romeo 2011; Bellifemmine 2019].

La stessa Fiera del mare, alle prese con lungaggini amministrative, risorse creditizie mancate e concorrenza della Fiera del Levante di Bari, sarebbe fallita da lì a poco (l'ultima edizione si tenne nel '49), mentre il richiamo alla Magna Grecia e alla luce della civiltà antica, a partire dagli anni '60 sarebbe diventato funzionale alla rinascita proprio in senso industriale della città, sulla base di un proficuo connubio che poneva ora l'accento, in certi ambienti, nella relazione tra industria, cultura, benessere del popolo e saggezza di governo [Maiuri 1962, 8].

Con dinamiche che ci appaiono per diversi aspetti abbastanza simili a quanto si verificò a Brindisi negli anni della Ricostruzione [Caroppo 2021], anche a Taranto la soluzione industrialista avrebbe dunque avuto la meglio, imponendosi di fatto su quelle forze che erano invece più propense verso la *chance* del turismo o a una maggiore tutela del mare e del paesaggio: come per esempio nel caso della Commissione provinciale per la tutela di quest'ultimo costituitasi negli anni '50, la quale, su richiesta dell'Ept di Taranto, prese tra l'altro in esame poco dopo il conflitto l'opportunità o meno di realizzare un complesso di fabbricati sul lungomare, nell'intento di scongiurare interventi eccessivamente invasivi verso l'ambiente e dare piuttosto visibilità al mare [Stea 2008, 119].



**Bibliografia**

- IV Fiera del Mare Taranto. Taranto, 18 giugno-4 luglio 1949. Mostra della Marina Militare* (1949), Taranto, Tipografia dipartimentale.
- Cooperazione e relazioni internazionali: studi e ricerche sulla politica estera italiana del secondo dopoguerra* (2008), a cura di M. Pizzigallo, Milano, Franco Angeli.
- Fiera del mare Taranto: rassegna delle attività marittime industriali agricole commerciali ed artigiane, 14 agosto-14 settembre 1946: catalogo ufficiale* (1946), Taranto, Tipografia Alfredo Scrimieri.
- I primi dieci anni della ripresa attività sociale: stagione artistica 1953-1954* (1954), Taranto, Tip. Lodeserto.
- Museo nazionale, Taranto* (s.d.), Bari-Roma, Arti grafiche FAVIA.
- Problemi del turismo* (1947), Atti ufficiali Primo Congresso nazionale del turismo (Genova 15-19 maggio 1947), Genova, Fratelli Pagano Tipografi Editori.
- Prospettive e sviluppi della Fiera del Mare sul piano internazionale* (1951), Taranto, Arte della stampa V. Leggieri.
- Relazione decennale dell'attività dell'ente* (1963), Taranto, Ente Provinciale per il Turismo.
- Relazione: quinquennio 1951-1955* (1956), Taranto, Cressati.
- Taranto da una guerra all'altra. Fatti e immagini di un ventennio* (1986), Taranto, Mandese.
- BATTILANI, P. (2020). *Gli anni in cui tutto cambiò: il turismo italiano fra il 1936 e il 1957*, in «TST. Transportes, Servicios y Telecomunicaciones», n. 41, pp. 105-133.
- BELLIFEMMINE, O. (2019). *I cattolici e la nascita del centro siderurgico di Taranto: una città del Sud alla vigilia dell'industrializzazione (1956-1964)*, in «Italia contemporanea», n. 289, pp. 72-96.
- BERRINO, A. (2011). *Storia del turismo in Italia*, Bologna, il Mulino.
- BIXIO LOMARTIRE, N. (1985). *La Fiera del mare*, Fasano, Schena.
- BO, C. (1950). *Taranto e il giuoco delle impressioni*, in «Le vie d'Italia», n. 9, pp. 997-1004.
- CAROPPO, E. (2021). *Sviluppo e limiti del turismo nel Mezzogiorno d'Italia negli anni della Ricostruzione. Il caso della provincia di Brindisi in una prospettiva nazionale e internazionale*, in *Italia e Spagna nel turismo del secondo dopoguerra. Società, politiche, istituzioni ed economia*, a cura di A. Berrino, C. Larrinaga, Milano, Franco Angeli, pp. 199-222.
- CERRITO, E. (2010). *La politica dei poli di sviluppo nel Mezzogiorno. Elementi per una prospettiva storica*, Roma, Banca d'Italia.
- COLUTTA, F. (1953). *Taranto*, in «Le vie d'Italia», n. 3, pp. 377-390.
- COLUTTA, F. (1960). *Risveglio turistico a Taranto e a Brindisi*, in «Le vie d'Italia», n. 11, pp. 1426-1437.
- GALATI, V.C. (2015(2016)). *Turismo e villaggi turistici nella Puglia balneare del Secondo dopoguerra (1956-1993)*, in «Asup», n. 3, pp. 304-341.
- LAPESA, G. (2012). *Taranto dall'Unità al 1940. Industria, demografia, politica*, Milano, Led.
- MAIURI, A. (1962). *Greci e italici nella Magna Grecia*, in *Greci e italici in Magna Grecia. Atti del Primo convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto, 4-8 novembre 1961*, Napoli, Stabilimento «L'arte tipografica».
- NUCIFORA, M. (2017). *Le "sacre pietre" e le ciminiere. Sviluppo industriale e patrimonio culturale a Siracusa (1945-1976)*, Milano, Franco Angeli.
- ROMEO, S. (2011). *Il IV centro siderurgico fra politiche di sviluppo e strategie industriali*, in «Imprese e Storia», nn. 41-42, pp. 249-271.
- ROMEO, S. (2017). *Taranto: città, sviluppo e territorio nel secondo dopoguerra (1945-1977)*, in «Italia contemporanea», n. 285, pp. 49-84.
- RUGGERI, G. (1946). *Il Mar piccolo di Taranto*, in «Le vie d'Italia», n. 11, pp. 338-344.
- STEA, P. (2008). *Taranto da Voccoli a Leone ovvero la costruzione della democrazia repubblicana (1945-1956)*, Bari, Edizioni pugliesi.
- STEA, P. (2021). *Taranto e la fiera del mare*, Taranto, Scorpione.
- TIZZONI, E. (2013). *Turismo di guerra, turismo di pace: sguardi incrociati su Italia e Francia*, in «Diacronie», n. 15/3, pp. 179-192.



## *Frammenti di memoria ottocentesca e spazi urbani nel secondo dopoguerra a Napoli: i casi dell'Hôtel Isotta & Genève e del Caffè Vacca*

*Nineteenth-century memory fragments and urban spaces in the second post-war period in Naples: the case of Hôtel Isotta & Genève and Caffè Vacca*

**ROSSELLA IOVINELLA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Gli incessanti bombardamenti cui Napoli è sottoposta nel 1943 causano lacerazioni profonde nella memoria cittadina e sul territorio urbano, coinvolgendo rovinosamente strutture storiche ormai da anni garanzia di lustro per la città, quali l'antico Hôtel Isotta & Genève, a via Medina, e l'ottocentesco Caffè Vacca, all'interno della Villa Reale. Il presente contributo parte dall'analisi di tali strutture – della loro origine, trasformazione e fortuna – per provare a indagare le condizioni della loro scomparsa e le implicazioni a essa connesse.*

*In 1943 Naples suffered heavy bombing, which caused deep lacerations in the city memory and on large portions of the urban area, also involving historical structures which for years had ensured prestige for the city, such as the old Hôtel Isotta & Genève, in via Medina, and the nineteenth-century Caffè Vacca, inside the Villa Reale. The present essay tries to analyse these two structures, starting from their origins, transformations and fortune, and then investigating the conditions of their disappearance with the related implications.*

### **Keywords**

Napoli, Hôtel Isotta & Genève, Caffè Vacca.

Naples, Hôtel Isotta & Genève, Caffè Vacca.

### **Introduzione**

«La guerra che si combatte ha posto Napoli in “prima linea”. L'arco incantevole del Golfo è diventato una trincea formidabile, il pennacchio del Vesuvio si è trasformato in una sentinella avanzata in faccia al nemico, la cui offesa aerea si accanisce con tanta brutalità sulla città di Mergellina, di Posillipo e di Marechiaro, nella vana lusinga di scuoterne il morale, e tutto il popolo di “Piedigrotta” è diventato d'un tratto un esercito di combattenti».

L'immagine di una città dalla topografia sconvolta e militarizzata, palesemente nel mirino della furia devastatrice degli Alleati, apre l'articolo a firma di Giuseppe Somma, nel settimanale *L'illustrazione italiana* del 4 aprile 1943: ormai diurni, i bombardamenti del quarto anno di guerra, l'*année terrible*, proseguono senza sosta e assumono un ritmo martellante, per cinque lunghi mesi, di fatto non risparmiando alcun quartiere e alterando sensibilmente il volto della città. Il 4 aprile, nella generale devastazione che le incursioni aeree provocano dall'area del porto fino a corso Vittorio Emanuele, si registra anche l'abbattimento di un'intera ala dell'antico Hôtel Isotta & Genève, in via Medina. Circa tre mesi dopo l'Isotta & Genève e poco meno di un mese prima della Basilica di Santa Chiara, toccherà al rinomatissimo Caffè Vacca, lo storico locale posto all'interno della Villa Reale, pagare il conto di una guerra che ancora non accenna a finire. Due pezzi di Napoli cari alla memoria cittadina che, insieme ad altri, in quei giorni drammaticissimi, scompaiono «in una tempesta di fuoco e di fiamme, nel

ROSSELLA IOVINELLA

fragore assordante degli esplosivi, nell'ululato delle bombe lanciate a distruggere, a polverizzare» [Stefanile 1968, 123], per non riuscire mai più a rivedere la luce.

### 1. L'Hôtel Isotta & Genève

La storia dell'Hôtel Isotta & Genève prende le mosse nella prima metà dell'Ottocento, con l'acquisizione nel 1832 dell'ampio fabbricato, appartenente alla famiglia Passaro, da parte del ginevrino Jacques Louis Monnier (1797-1855), padre del celebre scrittore Marc Monnier (1829-1885).

Conosciuto sulle prime con il nome di Hôtel di Ginevra o Hôtel de Genève, lo stabile era situato in via Riviera di Chiaia n° 263 [Kawamura 2017, 100] ma viene trasferito, tra il 1850 e il 1851, «al centro di Napoli in posizione di tutto rispetto» [Varriale 1998, 120], in vico San Giuseppe Maggiore n° 13, con ingresso dal lato di via Medina n° 76, ovvero verso la fine della stessa, dove sorgeva «con un piccolo square» [Gaetani 1965, 123], di fronte alla fontana Medina, che è attualmente ubicata in piazza Bovio [Maraviglia 1998, 37]. Edificio dalla struttura imponente ma elegante, in stile neoclassico, a cinque piani, di cui l'ultimo con loggia centrale, alle sue spalle si trova l'imbocco di via Sanfelice, proseguendo avanti, palazzo Gravina, quindi la salita Trinità Maggiore (figg. 1 e 2). Allo stato attuale, a fronte di una situazione radicalmente mutata sotto il profilo urbanistico, il sito risulterebbe insistere sull'area posta a metà tra un moderno grattacielo e la chiesa di San Diego all'Ospedaletto.

Riscontri molto positivi riferibili all'andamento degli affari e alla maniera in cui questi vengono condotti da Jacques Louis Monnier si ricavano per via epistolare: risale ai primi del 1842 una lettera di pugno del poeta Henri Frédéric Amiel, che all'epoca soggiornava appunto all'Hôtel de Genève, in cui si tratteggia con vivacità e sincera ammirazione la figura del proprietario dell'albergo: «Monsieur Monnier [...] c'est un homme d'une activité extraordinaire; une mémoire et une finesse à toute épreuve; une grande rapidité de coup d'œil et une lucidité de calcul étonnante, lui font mener sa barque en se jouant» [Baridon 1942, 10]. Grazie agli sforzi congiunti di Monnier e di sua moglie Jeanne Priscille Lacour, donna a sua volta molto tenace, sin dal principio della sua storia, l'Hôtel de Genève conosce larga fortuna, riuscendo a godere dell'apprezzamento di una vasta clientela sia italiana che estera.



1: Cartolina con veduta su via Medina e sull'Isotta & Genève [pagina Facebook "Napoli Retrò"].  
2: Foto d'epoca della facciata dell'Hôtel Isotta & Genève [pagina Facebook "Napoli e non solo"].

La coppia ginevrina gestisce complessivamente l'esercizio per oltre vent'anni, fino alla morte di Jacques Louis, avvenuta nel dicembre 1855, quando gli subentra alla direzione il figlio Marc, che affianca nell'attività l'anziana madre. All'indomani della morte del suo fondatore, tuttavia, l'Hôtel de Genève deve fare i conti con un tracollo improvviso, causato da un passivo di 25000 franchi, un debito contratto con ogni verisimiglianza in occasione del cambio di sede della struttura.

Con parole commoventi Marc Monnier si rivolge al fidato amico Petit-Senn, descrivendogli le sopraggiunte difficoltà: «Siamo poveri, eppure anche questa è una benedizione di Dio. Non siate inquieto a nostro riguardo. Tutto s'aggiusterà, siatene certo: ancora un anno e le cose torneranno nella loro piena normalità» [il testo della lettera è citato in Baridon 1942, 35]. Difatti, nel giugno 1856, fatto fronte a un semestre di severe economie e privazioni, arrivando persino a vendere i gioielli personali della madre e della sorella Eugenia, la crisi può finalmente dirsi alle spalle [Baridon 1942, 36]. Nell'ottobre 1864, a un anno e due mesi circa dalla morte anche della madre, reciso ogni legame con l'azienda familiare e intenzionato a proseguire la sua carriera accademica in Svizzera, Marc Monnier vende l'Hôtel de Genève e si trasferisce in pianta stabile a Ginevra, dove resterà sino alla fine dei suoi giorni.

Si verifica dunque intorno al 1860 il primo importante passaggio di proprietà nella storia dell'albergo, dal momento che, per il biennio 1861-1862, la gestione risulta affidata a tal Francesco Ferrari. Nell'ottobre 1863, Ferrari costituisce una Società commerciale insieme ai fratelli genovesi Domenico e Vittorio Isotta, stipulando un contratto che sarebbe dovuto durare, nelle intenzioni dichiarate, fino al 4 maggio 1878. Tuttavia, «sorti gravi dissensi fra i soci» e «condotto innanzi per qualche tempo un complicato giudizio» [cito dal testo dell'Udienza della Corte di Cassazione di Roma, 8 giugno 1880], la Società verrà invece disciolta in anticipo di oltre dieci anni, con risoluzione del 3 luglio 1867, comportando la cessione della struttura, con tutti i diritti e vantaggi annessi, ai fratelli Isotta, compresa la parte dell'impresa prima spettante a Ferrari e la corresponsione a quest'ultimo, a titolo risarcitorio, di «20 mila lire in rimborso della somma in contanti conferita alla Società all'atto della costituzione», oltre al pagamento rateizzato di 168,300 lire, come compenso di buona uscita.

La fortuna ancora indiscussa di cui l'Isotta & Genève ha continuato a godere per l'intera durata del contenzioso è comunque testimoniata dal seguente passaggio, tratto da una memoria dell'avvocato Scialoja, nell'introduzione alla sentenza che conclude l'udienza già richiamata, e che attesta come, anche all'epoca, «non vi ha [...] albergo in Napoli che per la opportunità del sito, per la riputazione acquistata o per la specialità della costante clientela, riesca ad attirare in tutte le stagioni dell'anno maggiore copia di viaggiatori».

È dunque in questa congiuntura, intorno al 1875, che l'albergo assume la denominazione di Hôtel Isotta & Genève, destinata ad accompagnarlo per la restante parte della sua plurisecolare esistenza, sebbene la Guida Baedeker del 1892 lo designi come Hôtel de Genève & Central, per ricomprendere evidentemente anche la succursale nel frattempo sorta in via Medina n° 72, sempre a gestione Isotta [Kawamura 2017, 102-104].

I primi del Novecento segnano lavori di ampliamento sotto la nuova proprietà del Commendator Salvatore Cappuccio – già maturo professionista sia nel settore ricettivo come «portiere di albergo al Vesuvio» che in quello politico-amministrativo, tanto da «coprire la carica di assessore provinciale» [Scalera 1957, 32] – e di suo cognato, lo svizzero Aurelio Item (1871-1941), straordinaria e poliedrica personalità, a sua volta forte di una certa gavetta nell'ambito dell'hôtellerie, essendo erede del fortunato Hôtel Suisse, fondato dal padre Vincenzo nel 1891 in piazza Porta Marina, a Pompei, di fronte all'ingresso degli scavi



ROSSELLA IOVINELLA

[Kawamura 2003, 28]. Nel settembre 1900, morto Vincenzo Item, Aurelio porta avanti l'attività familiare e la gestione dell'Hôtel Suisse, che diviene una succursale dell'Isotta & Genève [Kawamura 2017, 106] per un periodo breve o che non si spinge comunque oltre il 1922, quando Aurelio Item rileva a Pompei anche l'antico albergo Diomede e, dopo averlo completamente rinnovato, lo gestisce con sua moglie Giulia unitamente al Suisse [Varriale 1998, 122].

Negli anni '20 l'edificio viene ancora ristrutturato e arricchito nei decori e negli arredi, con un'evidente adesione ai «canoni dell'arte floreale [...] una naturale tendenza affermatasi all'epoca» [Rossi 2016, 707]. A ridosso degli anni '40 l'Isotta & Genève vive probabilmente il suo momento di massimo fulgore: la struttura, moderna e dotata di ogni tipo di comfort, compresi telefono, ascensore idraulico e un ascensore che consente l'accesso ai piani superiori, da dove si gode di una magnifica veduta panoramica sul golfo e sul Vesuvio, conta 80 stanze, di cui 20 con bagno privato e, in totale, 120 posti letto. Di livello e molto apprezzato anche, come si evince da varie testimonianze dei pensionanti dell'epoca, il servizio di table d'hôte, offerto a prezzi ragionevoli [Kawamura 2017, 101].

L'offesa aerea che pone fine alla secolare esistenza di questa accorsatissima struttura d'accoglienza avviene nel pomeriggio del 4 aprile 1943: in un bombardamento durato complessivamente dalle 15:15 alle 18:45, una vasta area della città di Napoli viene bersagliata e danneggiata dalle pesanti raffiche angloamericane. In realtà l'offensiva degli Alleati si esplica in due fasi brevi ma intense, con una prima aggressione dalle 15:15 alle 16:00 e una seconda in soli dieci minuti, dalle 18:35 alle 18:45, coinvolgendo le zone del porto e dell'aeroporto di Capodichino, la piazza Amedeo e Miraglia, via Forcella, via Maffei, corso Vittorio Emanuele. Si colpiscono pesantemente le Chiese dell'Immacolata Concezione a Montecalvario, San Giacomo degli Italiani, San Diego all'Ospedaletto [Villari, Russo, Vassallo 2005, 64], mentre a via Medina un'intera ala dell'Isotta & Genève viene rasa al suolo (fig. 3). Resta per il momento miracolosamente illesa l'attigua Chiesa di San Giuseppe Maggiore che, tuttavia, non sarebbe sfuggita allo stesso destino appena qualche settimana dopo. In una successiva incursione del 13 maggio 1943, infatti, «dalle 0,6 all'1,25, bombe dirompenti e incendiarie investirono nuovamente tutta la zona di via Medina, colpendo, tra l'altro, anche la chiesa, che da allora non è stata più ricostruita» [Stefanile 1968, 101].

## 2. Il Caffè Vacca

Il successo dello storico Caffè Vacca si pone a ideale coronamento di un disegno iniziato per volere di Ferdinando IV con dispaccio dell'8 giugno 1778: vi si delinea il progetto del Real Passeggio di Chiaia, nell'omonima Riviera, anche detto Villa Reale e oggi noto come Villa



3: I danni riportati da un'ala dell'albergo dopo i bombardamenti del 4 aprile 1943 [pagina Facebook "Napoli Retrò"].

Comunale, un giardino pubblico che si configurasse quale luogo di ritrovo e socialità per la *jeunesse dorée* partenopea, sul modello delle maggiori avanguardie europee, con l'evidente intento di «lanciare Napoli-capitale verso la *grandeur* di Parigi» [Strazzullo 1985, 14-15].

I lavori, che la Real Corte affida al giovane Carlo Vanvitelli (1739-1821) e al giardiniere Felice Abbate, vengono completati nell'estate 1781 e consistono nella realizzazione del primo tratto della Villa, ma proseguono anche in seguito, per oltre un cinquantennio, con la «rifazione» della Villa Reale nel marzo 1806 e lo sviluppo di un secondo tratto, a cura dell'architetto Paolo Ambrosino (? notizie dal 1807 al 1819), di un terzo nel 1813 – sotto la direzione stavolta dell'architetto Stefano Gasse (1778-1840) – e di un quarto, infine, nel 1834, con un ulteriore prolungamento [Visone 2003, 119; Strazzullo 1985, 25-26]. Ne risulta un magnifico parco urbano, disposto su cinque viali paralleli, di cui i due ampi laterali adibiti a *trottoirs*, in cui giochi di luce-ombra proiettati da fusti di olmi, acacie, eucalipti, platani, magnolie, salici, fanno da idilliaco sfondo ad aiuole colorate, fontane zampillanti, candide statue e tempietti a tema mitologico. Negli anni successivi la Villa si arricchisce di strutture la cui presenza contribuisce in maniera determinante a renderla un luogo di grande attrattiva per la cittadinanza: è a cura di Enrico Alvino (1809-1876), nel 1862, il progetto della Cassa Armonica, una pedana a base circolare, dotata di un'ossatura in ferro e cupola con vetri screziati di giallo e azzurro, destinata a ospitare la banda municipale di Napoli, e realizzata nel 1877 nel piazzale al termine del primo tratto della Villa; quindi, nel 1870, strategicamente posizionato proprio di fronte alla Cassa Armonica, il Caffè Vacca, a due piani, con un padiglione esterno in ferro e rivestimenti interni in legno e cuoio, realizzato dall'architetto Giuseppe Pisanti (1826-1913) su mandato dei fratelli don Roberto e Mariano Vacca, imprenditori napoletani con una tradizione familiare già di lungo corso nel settore della caffetteria e futuri proprietari, dal 1890, del Gran Caffè Gambrinus [Argenzio 2006, 190] (fig. 4).

Non ascrivibile alla categoria del caffè letterario *stricto sensu* né a quella del caffè chantant, il Caffè Vacca rappresenta il ritrovo abituale della società della media borghesia partenopea, quando nello spazio antistante l'ingresso si radunano «professionisti, pensionati, signore in manicotto, balie, soldati di cavalleria in *kolbak* e sciabola, artigiani ed operai, carabinieri in grande uniforme, scanzonati studenti di provincia [...], camerieri in libera uscita» [Scalera 1968, 77]. Semideserto nei giorni feriali, affollatissimo la domenica pomeriggio e durante i festivi, il Caffè Vacca accoglie gli avventori offrendo riparo ai suoi tavolini all'aperto, all'ombra delle ampie vetrate blu e oro, e una prospettiva privilegiata per poter assistere al concerto bandistico diretto da un musicista d'eccezione, il maestro Raffaele Caravaglios (1864-1941), direttore d'orchestra al teatro San Carlo, docente al conservatorio di San Pietro a Majella e al Real Albergo dei poveri [Ascarelli 1976, 666] (fig. 5).

Quando Caravaglios, terminata l'esecuzione, «deponeva la bacchetta per asciugarsi il volto 'ruisselant' di sudore», il pubblico «prendevo d'assalto il caffè Vacca alla



4: Cartolina d'epoca, a sinistra il Caffè Vacca, a destra la Cassa Armonica [pagina Facebook "Napoli Retrò"].

ROSSELLA IOVINELLA

ricerca di rinfreschi [...] sorbetti [...] 'granadine' come si chiamavano le granite in bicchiere» e ancora «boccali di birra, gelati di lattemiele e fragole, cremolate di frutta» servite ai tavoli da camerieri in frac [Tortora de Falco 1990, 78; Scalera 1968, 77]. Poco distante si staglia la Fontana della Tazza di Porfido o delle Quattro stagioni, ribattezzata dalla cittadinanza "fontana delle *paparelle*", ai cui decori aveva contribuito l'architetto luganese Pietro Bianchi (1787-1849), progettando i quattro leoni che sostengono l'antica vasca circolare proveniente dall'atrio del duomo di Salerno [Croce 1892, 47-48]. Ai bordi di questa, a ogni ora del giorno, sciame di bambini si radunano per giocare con le anatre natanti nello specchio d'acqua mentre tutto intorno, lungo i viali ombrosi, gli infanti della buona società scarrozzano in calessi trainate dalle caprette di donna Lucia Papa [Scalera 1968, 77]. Dal 1835 fino ai primi anni del secolo successivo, la stagione aurea del Passeggio di Chiaia, «sempre animato per il concorso della nobiltà napoletana a piedi o in carrozza» [Strazzullo 1985, 38], va di pari passo con quella vissuta dal Caffè Vacca. In seguito, l'abolizione dei *trottoirs*, lo scioglimento della Banda municipale, ormai imperversante la radio, segnano un lento, graduale declino [Tortora de Falco 1990, 78].

Nell'estate 1943, i bombardamenti aerei tornano a investire ancora, dopo averla colpita già in aprile, come visto, la zona del porto e dell'aeroporto di Capodichino, ma riguardano stavolta anche la Riviera di Chiaia. Nella notte tra il 13 e il 14 luglio, dalle 00:35 alle 1:20, le esplosioni danneggiano pesantemente la Villa Comunale, che vede molte delle sue statue mutilate, e viene colpita nei suoi elementi costitutivi e più caratteristici, la Cassa Armonica e il Caffè Vacca, che vengono completamente rasi al suolo.

A pochi giorni dalla distruzione, ne *Il Corriere di Napoli* del 17 luglio, la cronaca riporta senza edulcorazioni quanto accaduto: «Un cumulo di biancheggianti macerie è oggi al posto dove

fino a martedì sera sonnacchioso e silente vivacchiava alla men peggio l'ultimo caffè della Napoli ottocentesca: il "Vacca". A pochi passi, anche il chiostro della musica, soverchiato dal suo tetto di vetri colorati, rivela i segni della distruzione. Tra quei monticelli di calcinacci occhieggiano i pezzetti di vetro delle leggende pubblicitarie che adornavano le pareti del secolare ritrovo. Insieme con la fontana delle "paparelle", con la carrozzina trainata dalle caprette, con il galoppatoio e la Cassa armonica, il caffè "Vacca", quasi come il "Gambrinus", rappresentava un'istituzione napoletana» [la citazione è in Stefanile 1968, 122-123].

## Conclusioni

Le incursioni aeree degli Alleati che impattano pesantemente su Napoli tra la primavera e l'estate 1943 segnano, nella generale distruzione, anche la definitiva scomparsa dal tessuto identitario cittadino di due strutture di consolidata tradizione, quali l'Hôtel Isotta & Genève e il Caffè Vacca. Il glorioso destino che per anni aveva accomunato la storia di tali ottocenteschi *rendez-vous* della buona società, sopravvissuti alla modernità imperante del nuovo



5: La Cassa Armonica animata in occasione del concerto bandistico [pagina Facebook "Napoli Retrò"].



secolo e alla furia della Grande Guerra, si infrange contro la realtà dei bombardamenti a tappeto e della ricostruzione post-bellica: se da un lato, già all'indomani delle incursioni aeree del 13 luglio, del Caffè Vacca non restava che un mucchio di detriti ancora fumanti, le macerie dell'Isotta & Genève verranno invece abbattute soltanto nel 1954, onde creare le condizioni per l'allargamento della carreggiata di via Medina, come da nuovo piano regolatore, e far spazio a un completo ripensamento urbanistico della zona [Varriale 1998, 20; Maraviglia 1998, 36; Nicolardi 1960, 67]. In questa nuova prospettiva risiede forse la ragione principale per cui non si valuta l'opportunità di un recupero, a differenza di quanto accade con altre importanti strutture ricettive napoletane – su tutte l'Hôtel du Vésuve – pure danneggiate dai bombardamenti, ma ricostruite nel giro di qualche anno e restituite alla fruizione di viaggiatori italiani e stranieri [Berrino 2022, 99-104].

Con tale demolizione si oblitera inesorabilmente un capitolo cruciale della vita della città sotto il profilo della ricezione turistica e dello sviluppo dell'industria alberghiera partenopea, ma al contempo anche un'intensa pagina di storia culturale e sociale: ospiti di qualche settimana o di pochi mesi, all'Isotta & Genève avevano soggiornato personalità del calibro di Giacomo Puccini (novembre 1807), il già citato poeta e filosofo Henri Frédéric Amiel (fine 1841-inizio 1842), Gustave Flaubert (febbraio-marzo 1851), Hermann Melville (18-24 febbraio 1857), Ernest Renan (settembre 1877), Joseph Conrad, che vi trovò la concentrazione necessaria, tra il gennaio e il maggio 1905, per ultimare il romanzo *Nostramo* [Kawamura 2017, 100-106]. Ma vi alloggiarono anche personaggi che vivevano di espedienti, inconfutabilmente figli di un tempo e di un'epoca, quali la nota medium barese Maria Eusapia Palladino (1854-1918), che al Genève pare abbia tenuto alcune delle sue famose sedute spiritiche.

Vero fulcro dell'animazione gravitante attorno alla Villa Reale, eletta dalla società borghese partenopea a «luogo indispensabile della socialità e dell'autorappresentazione» [Visone 2003, 121], d'altro canto, il Caffè Vacca, pur tra alterne fasi nel corso di un'esistenza lunga oltre settant'anni, si era fregiato di veder passare nei suoi locali i più bei nomi dell'arte e della cultura napoletana e mitteleuropea. Tra i suoi abituali frequentatori spiccano su tutti i nomi di Salvatore Di Giacomo (1860-1934) e Matilde Serao (1856-1927) ma è altresì noto come il Caffè si sia prestato, in varie occasioni, a divenire teatro di posa dei «primi film muti che si giravano a Napoli con Francesca Bertini e Leda Gys» [Scalera 1968, 78].

Lo shock cittadino vissuto all'indomani della sua distruzione non ha modo di essere elaborato fino in fondo per l'incalzare degli eventi e delle incursioni che seguono quella del 13 – superandola in orrore – nei giorni 15, 17, 29 luglio e poi ancora l'1 e il 2 agosto, per culminare il 4 agosto, tra le 13:30 e le 14:50, con la simbolica distruzione della Basilica di Santa Chiara [Villari, Russo, Vassallo 2005, 65; Stefanile 1968, 123].

Il vuoto creato all'interno della Villa Reale dalla scomparsa del Caffè Vacca non verrà colmato negli anni dell'immediato dopoguerra e la stessa Cassa Armonica solo in anni recenti è stata restituita alla cittadinanza in una versione fedele all'originaria, sotto l'amministrazione del sindaco Luigi De Magistris.

Il processo di trasformazione vissuto dalla città di Napoli all'alba del secondo dopoguerra sancisce dunque la definitiva scomparsa dell'Hôtel Isotta & Genève e del Caffè Vacca dal tessuto urbano – al cui lustro essi avevano così largamente contribuito – suggellando la fine di una lunga storia di ospitalità e, al contempo, la chiusura di un'epoca, ma non sviscerando un frammento di memoria collettiva che in qualche misura sopravvive ancora.

#### Bibliografia

ARGENZIO, A. (2006). *Napoli com'era*, Firenze, Alinea Editrice.

ROSSELLA IOVINELLA

- ASCARELLI, A. (1976). *Caravaglios, Raffaele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIX, Roma, Società Grafica Romana, p. 666.
- BARIDON, S. (1942). *Marc Monnier e l'Italia*, Torino, Paravia & C.
- BERRINO, A. (2022). *Grand Hotel Vesuvio. Napoli, 1882-2022*, Napoli, Guida Editori.
- CROCE, B. (1892). *La Villa di Chiaia*, Trani, Tipografia dell'Editore V. Vecchi.
- GAETANI, S. (1965). *Napoli ieri e oggi. Passeggiate e ricordi*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.
- KAWAMURA, E. (2003). *Alberghi e albergatori svizzeri in Italia tra Ottocento e Novecento*, in «Storia del Turismo», Annale 2003, pp. 11-28.
- KAWAMURA, E. (2017). *Storia degli alberghi napoletani. Dal Grand Tour alla Belle Époque nell'ospitalità della Napoli "gentile"*, Napoli, Clean.
- MARAVIGLIA, M. (1998). *Album Napoli*, Palermo, Flaccovio Editore.
- NICOLARDI, O. (1960). *Napoli, quattro passi al sole. Divagazioni storiche su cose, tipi e costumi della vecchia Napoli. Conversazioni radiofoniche*, Napoli, Zeta.
- ROSSI, P. (2016). *Un "brano di città" tra antico e contemporaneo. Immagini a Napoli: da largo delle Corregge a via Medina*, in *Delli aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'immagine del paesaggio*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, vol. II, Napoli, CIRICE, pp. 701-711.
- SCALERA, E. (1957). *Napoletani in Paradiso*, Napoli, L'Arte Tipografica.
- SCALERA, E. (1968). *I caffè napoletani*, Napoli, Arturo Berisio Editore.
- STEFANILE, A. (1968). *I cento bombardamenti di Napoli. I giorni delle Am-lire*, Napoli, Alberto Marotta Editore.
- STRAZZULLO, F. (1985). *Il Real Passeggio di Chiaia*, Napoli, G. Benincasa, A. Rossi.
- TORTORA DE FALCO, P. (1990). *Era Napoli. Una città, un mondo*, Napoli, Edizioni del Delfino.
- VARRIALE, E. (1998). *Svizzeri nella storia di Napoli*, Napoli, Tommaso Marotta Editore.
- VILLARI, S., RUSSO, V., VASSALLO, E. (2005). *Il regno del cielo non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944*, Catalogo della mostra, Castel Nuovo, Sala della Loggia (16 dicembre 2003-16 gennaio 2004), Napoli, Giannini Editore.
- VISONE, M. (2003). *La Villa Reale di Napoli dalla Fiera di Carlo Vanvitelli al rilievo del 1835. La progettazione del giardino pubblico e la passeggiata nella memoria letteraria classica*, in *Studi sul Settecento. III*, Torino-Londra-Venezia-New York, Umberto Allemandi & C., pp. 114-128.



## *L'impatto della Primavera Araba sul settore turistico: il caso della Tunisia* *The impact of the Arab Spring on the tourism sector: the case of Tunisia*

**EMANUELA LOCCI**

Università degli Studi di Torino

### **Abstract**

*La Primavera Araba del 2011 ha avuto un impatto importante su un settore trainante nell'economia di alcuni dei paesi coinvolti: il turismo. La relazione intende indagare in particolare sull'impatto che si è registrato in Tunisia, tra il 2011 e il 2015. Ci si soffermerà sui fattori dell'instabilità politica in particolare si analizzerà il corredo iconografico utilizzato per tale scopo.*

*The Arab Spring of 2011 had a major impact on a leading sector in the economy of some of the countries involved: tourism. This report aims to investigate in detail the impact in Tunisia, between 2011 and 2015. It will address the drivers of the political turmoil but also the efforts of the government to stem the loss of tourist numbers; in particular, here we will analyze the iconographic framework adopted for this purpose.*

### **Keywords**

Turismo, Tunisia, Primavera Araba.

Tourism, Tunisia, Arab Spring.

### **Introduzione**

Mohamed Bouazizi, un giovane venditore ambulante tunisino il 17 dicembre 2010 si è dato fuoco nella cittadina di Sidi Bouzid, in segno di protesta contro le continue vessazioni da parte delle locali forze di polizia, che in più di un'occasione gli avevano impedito di portare avanti il proprio piccolo commercio. L'episodio – già di per sé drammatico, il giovane infatti è deceduto dopo giorni di agonia – ha innescato numerose manifestazioni di piazza contro il dispotismo e la corruzione del regime del presidente Zine El-Abidine Ben 'Alī (1936-2019), al potere dal 1987. Di fronte ai manifestanti che chiedevano la democratizzazione del sistema politico, denunciando al contempo lo stato di crisi generale dell'economia tunisina (aumento della disoccupazione, inflazione, instabilità sociale), il regime crollava e il 14 gennaio 2011 Ben 'Alī riparava in Arabia Saudita con tutta la famiglia.

L'espressione "Primavera Araba", che si deve all'estro dei media europei, e fa riferimento all'ondata di ribellioni che ha attraversato i paesi arabi e dell'Africa del Nord nel corso del 2010-2011 – innescata dalla disperata vicenda di Bouazizi – e le cui conseguenze hanno determinato un radicale cambiamento sociopolitico dei paesi coinvolti. Le proteste, iniziate in Tunisia, si sono propagate in numerosi paesi dell'area MENA (Middle East and North Africa): Libia, Siria, Bahrain, Yemen e altri con problemi ancora oggi irrisolti [Dinnie 2011, 79].

I leader di Tunisia, Libia e Yemen sono stati spodestati; in Siria è scoppiata una guerra civile che perdura tutt'oggi [Dachan 2023, 1]; in Marocco, Algeria, Libano e Giordania i governi hanno adottato importanti riforme strutturali in seguito alle proteste; in alcuni paesi del Golfo Persico, come Kuwait e Bahrein si sono inoltre verificate grandi contestazioni, anche qui foriere di cambiamento [Avraham 2015, 226]. Questa, in sintesi, la cornice storica da cui parte il presente contributo, che si focalizza sull'impatto che l'instabilità politica ha provocato

sul comparto turistico segnatamente in Tunisia, partendo dallo scenario precedente agli eventi rivoluzionari.

### **1. Turismo in Tunisia**

Come molte economie in via di sviluppo, dagli anni Settanta del Novecento hanno iniziato a sviluppare un settore che poi ha assunto un ruolo strategico: il turismo. Primo fra questi l'Egitto – con le sue incommensurabili risorse storiche e culturali – e, a seguire, la Tunisia, il Marocco [Bouzahzah, El Menyari 2013, 592-607] e la Giordania [Khalid, Mairna 2018, 132-139]. All'inizio degli anni Sessanta la congiuntura internazionale era favorevole, infatti il turismo europeo era in pieno boom e si cercavano nuove destinazioni nel Mediterraneo, a questo punto il governo tunisino mise in campo numerose azioni per sostenere quello che sembrava un settore promettente dal punto di vista dello sviluppo economico [Weigert 2012, 5]. La Tunisia entrò quindi nel grande progetto di spartizione del Mediterraneo da parte dei grandi operatori turistici, la cui azione si concretizzò con la costruzione di strutture ricettive site lungo la costa. In questo primo periodo è fondamentale anche il sostegno economico e l'attività statale, sforzi protesi verso la creazione di un'immagine che connotasse il prodotto "Tunisia" [Hellal 2020, 3]. Con la fondazione, nel 1971, della *Société hôtelière touristique et de transport* il fenomeno turistico inizia a strutturarsi e con gli anni ha uno sviluppo dell'offerta turistica esponenziale, diventando uno dei pilastri dell'economia nazionale, almeno fino agli eventi del 2010-2011, [Bouzahzah, El Manyari 2013]. Nel 2010 la Tunisia disponeva di 241.000 posti letto e di 856 strutture ricettive [Lemmi, Chieffallo 2012, 180]. La ricaduta economica del comparto era importante: l'industria del turismo produceva il 6,6% del PIL diretto e, considerando tutto l'indotto, la percentuale aumentava fino 14,3%; mentre la forza lavoro impiegata si attestava sul 12,9% [Report Tunisia 2012, 5]. Ma su cosa si è basata l'offerta turistica organizzata e proposta dalla Tunisia? Nel suo caso il successo si basava non solo sui prodotti che potremo categorizzare nella tradizionale "Tripla S" – Sun (Sole), Sand (Spiaggia), Sea (Mare) – che vedono le risorse naturalistiche e culturali in prima fila, ma anche sul tessuto sociale di ibridazione europea e sulla natura "indulgente" del paese derivanti dal lungo protettorato francese [Mansfeld, Winckler 2015, 120]. Si deve a queste caratteristiche la preponderante presenza turistica eurocentrica o comunque di stampo occidentale [Poirier 1995, 160].

Nel corso degli anni l'offerta turistica si è diversificata, puntando sul turismo sportivo, del benessere e sul turismo escursionistico e culturale. In quest'ultimo caso è stata rilevante la valorizzazione dei numerosi siti Unesco presenti nel territorio tunisino: il Colosseo di El Jem (1979); l'area archeologica di Cartagine (1979); la medina di Tunisi (1979); il Parco Nazionale di Ichkeul (1980); la città punica e la necropoli di Kerkouane (1985); la medina di Sousse (1988); Kairouan (1988); le rovine dell'antica città romana di Dougga/Thugga (1977).

### **2. Dalla primavera araba agli attacchi terroristici: la crisi turistica**

All'inizio degli anni 2000 lo sviluppo del settore turistico comincia a risentire a causa di una crisi latente che lo colpisce, questo rallentamento si inserisce nella cornice di una crisi più ampia che ha interessato il comparto su scala mondiale. In particolare nel bacino del Mediterraneo gli elementi negativi sono: la seconda intifada a partire dal 2000; l'attentato dell'11 settembre 2001 che ha segnato uno spartiacque nella storia del turismo in generale e la guerra in Iraq dal 2003 [Weigert 2012, 12]. L'attentato alle Torri Gemelle ha avuto un impatto devastante sul turismo, i cui flussi sono diminuiti sensibilmente a causa di diversi fattori: da un lato la percezione del viaggio è cambiata, soprattutto quello effettuato in aereo,

non ritenuto sicuro, e questo ha spinto i turisti a modificare le proprie abitudini di viaggi; dall'altro i viaggi verso i paesi musulmani hanno subito un declino importante, perché considerati destinazioni rischiose. Di conseguenza con il diminuire del numero dei turisti sono diminuiti gli investimenti e l'occupazione [Michel 2004, 28-36]. Lo sviluppo del turismo tunisino ha subito una serie di battute d'arresto che hanno poi contribuito a destabilizzare il paese dal punto di vista economico e hanno concorso allo scoppio nel 2011 delle rivolte e della conseguente instabilità politica; come confermato da diversi studi, il turismo è estremamente sensibile a quegli accadimenti, a quelli negativi in particolare. [Groizard, Ismael, Santana 2016, 1-26; Saha, Yap 2014, 509-521; Arana, Leon 2008, 299-315]. Infatti le rivolte hanno prodotto delle conseguenze, non solo dal punto di vista interno ma anche esterno. L'immagine della Tunisia all'estero è cambiata e questo ha avuto un impatto negativo sul settore turistico. Il paese non è stato percepito sicuro, come invece accadeva in precedenza [Lemmi, Chieffallo 2012, 179]. Il protrarsi del periodo di instabilità ha inevitabilmente prodotto delle ripercussioni nel settore turistico, in particolare in un paese come la Tunisia che si è specializzata nel turismo Tripla S, e che può trovare estremamente difficile recuperare i flussi turistici persi poiché nel magmatico mercato turistico è stata sostituita velocemente da destinazioni alternative, sicure e altrettanto attraenti, come la Turchia, l'Italia, la Croazia, la Grecia, Dubai e Cipro.

Oltre alle crisi derivanti da contingenti situazioni internazionali, vi è un altro elemento interno al sistema turistico che ha inciso significativamente sul modello turistico tunisino, ossia l'evoluzione del sistema determinato dall'uso massiccio di internet nella programmazione delle vacanze. Con questo nuovo approccio ogni turista ha la possibilità di acquistare direttamente il proprio viaggio, diminuendo considerevolmente l'influenza degli intermediari turistici, favorendo nuovi stili di viaggio e lo sviluppo di forme di turismo "individuali". Da qui la crisi dei tour operator, che in Tunisia hanno rappresentato per decenni una forza trainante straordinaria, con la loro capacità di canalizzare masse enormi di turisti verso una località, contribuendo in maniera determinante a consolidarla sul mercato.

Un altro fattore da non sottovalutare è l'avvento dei voli low cost. In questo caso le compagnie aeree sono in grado di applicare prezzi economici in quanto offrono ai passeggeri minori servizi a terra e in volo, assicurano collegamenti tra aeroporti secondari, inoltre si avvalgono della rete telematica per la prenotazione e l'acquisto del biglietto da parte dell'utente e per il check-in. Lo sviluppo esponenziale dei low cost ha permesso la destagionalizzazione dell'offerta turistica per numerose località [Siciliani, Vismara 2007]. A tutto ciò si è aggiunto a stretto giro un altro fattore che ha innescato un effetto a catena, relegato la Tunisia ai margini delle preferenze nelle scelte delle destinazioni turistiche: il terrorismo, che ha determinato una seconda battuta d'arresto del comparto. Uno dei primi attacchi terroristici, in cui sono morti diversi soldati tunisini, ha avuto luogo nel luglio 2014; non ha fatto vittime tra i turisti.

La situazione è precipitata il 18 marzo 2015 quando – durante un tentativo, poi fallito, di attaccare il Parlamento a Tunisi – due terroristi si sono barricati nell'edificio del Museo Nazionale del Bardo dove hanno ucciso ventiquattro turisti provenienti da Francia, Italia, Giappone, Polonia, Tunisia, Spagna, Colombia, Belgio, Russia e Regno Unito.

L'autoproclamato Stato Islamico, meglio conosciuto come Isis, ha rivendicato la responsabilità dell'attacco. La scia di sangue è poi proseguita con l'attacco del 26 giugno 2015, quando due aggressori mascherati hanno aperto il fuoco contro i turisti che si trovavano sulla spiaggia privata di un hotel di Sousse, una delle località turistiche più famose del paese. Trentotto stranieri furono uccisi, tra essi trenta turisti provenienti dal Regno Unito, tre dall'Irlanda, due dalla Germania e una persona da Belgio, Portogallo e Russia [Wendt 2019, 1370].

EMANUELA LOCCI



1: Attentato al museo nazionale del Bardo, Tunisi, 2015.



2: Commemorazione dell'attentato di Sousse, 2018.

Gli attacchi terroristici hanno scatenato una corsa alla cancellazione delle prenotazioni nelle strutture ricettive tunisine, a tutto vantaggio delle località che già avevano goduto in precedenza dei benefici derivanti dalle rivolte del 2011.

Fu un danno d'immagine enorme, forse anche superiore a quello prodotto dalla Primavera Araba. I dati per il periodo 2010-2015 mostrano chiaramente che il numero di passeggeri e turisti in tutti gli aeroporti, ad eccezione di quello nuovo a Enfidha, si fosse significativamente contratto. Secondo i dati relativi al quinquennio si nota che l'aeroporto di Tunisi abbia servito nel 2011 il 18% di persone in meno rispetto al 2010. Nel 2010 circa 7 milioni di turisti hanno visitato la Tunisia, mentre nel 2011 lo hanno fatto solo 4,9 milioni. Il volume del traffico turistico e delle entrate riferite al settore è quindi diminuito di un terzo. Ancora, durante i primi otto mesi del 2014 quasi un milione di turisti in meno ha visitato il paese, rispetto allo stesso periodo dell'anno precedente; il numero di europei, inoltre, è diminuito del 50%. Nel 2014 si riscontra un ulteriore ribasso delle presenze del 3,4% rispetto al 2013. Nel 2014 la Tunisia ha registrato la presenza di 6,07 milioni di turisti, 800mila in meno rispetto al 2010 e 200mila in meno rispetto al 2013.

Il settore è andato in tale sofferenza che circa il 10% degli hotel sono stati chiusi, scenario ulteriormente aggravatosi dopo gli eventi terroristici del 2015 [Wendt 2019, 1373]. Questa situazione ha avuto delle ripercussioni anche su altri attori che animano il sistema: Thomas Cook, il grande tour operator britannico, ha registrato un forte calo delle entrate proprio a causa della crisi del turismo in Tunisia. Durante l'estate 2011, alcuni hotel tunisini che normalmente registravano un'occupazione dell'80% durante le rivolte hanno raggiunto appena il 10%. Vista la situazione, Thomas Cook ha così cancellato i propri pacchetti fino a febbraio, adottando la strategia di "attendo e vedo" e – nel contempo – permettendo ai propri clienti di riprogrammare il viaggio senza costi aggiuntivi. In generale, i tour operator hanno utilizzato strategie diversificate nell'affrontare lo stesso problema: ad esempio, Jet2.com – un tour operator inglese – per evitare qualsiasi criticità ha cancellato tutti i voli per la Tunisia per l'estate 2011. Prima della rivoluzione, questo tour operator aveva pianificato numerosi voli per la Tunisia con partenze da Manchester, Leeds e molte altre città del Regno Unito. TUI, una grande joint venture di operatori turistici composta da agenzie francesi, tedesche e inglesi, per l'anno 2011 ha registrato una perdita di 35 milioni di euro [Becheur 2011, 12-15]. Sei mesi dopo la rivoluzione, il numero di viaggiatori britannici in Tunisia è nuovamente aumentata in modo significativo, a dimostrazione del fatto che – sebbene la Storia abbia condotto ad una grave crisi del settore turistico – fosse ancora una destinazione importante per gli inglesi. La loro presenza non ha salvato tuttavia la stagione, già compromessa. Il Club Med nel 2013 chiude uno dei suoi villaggi storici, quello situato ad Hammamet, in linea con il ridimensionamento previsto, considerato il calo nelle prenotazioni [Dive 2013].

Oltre che dal mercato europeo la Tunisia ha beneficiato, soprattutto negli ultimi anni, degli afflussi turistici algerini. Il mercato algerino (1 milione di turisti all'anno) ha prodotto introiti che oscillano tra i 400 e i 600 milioni di dollari all'anno. Anche questo mercato è entrato in crisi a causa delle sommosse; infatti, nonostante il governo tunisino abbia speso 300.000 euro per promuoversi turisticamente in Algeria, il numero di turisti è diminuito del 90%. Questo calo del numero di turisti algerini è da attribuirsi alle notizie riguardanti la crescente instabilità e violenza in Tunisia [Khalifa 2011].

## Conclusioni

Analizzando il caso-studio Tunisia si possono trarre alcune conclusioni: Quando si parla di turismo si deve tenere in massima considerazione il dato che la stabilità politica e la



EMANUELA LOCCI

sicurezza personale siano pilastri fondamentali per il suo sviluppo e buon andamento. Le manifestazioni, gli scontri di strada, la guerra civile, gli interventi militari e l'ascesa di gruppi politici estremisti non sono evidentemente un buon biglietto da visita per alcuna destinazione turistica [Al-Hamarneh 2013, 102].

Le conseguenze della Primavera Araba – e successivamente degli attentati terroristici del Bardo e di Sousse – hanno fortemente danneggiato il comparto turistico e di conseguenza l'economia tunisina, ma dal punto di vista storico esse rappresentano solo la punta dell'iceberg. Questa crisi infatti, affonda le proprie radici in una crisi più estesa scatenata da molteplici fattori: l'attacco delle Tori Gemelle, l'avvento dei voli low cost e ancor più significativo, l'avvento di internet nella programmazione delle vacanze.

In questo ambito la comunicazione si è rivelato uno strumento dal duplice volto: da un lato irrinunciabile nella ricostruzione dell'immagine di una destinazione in crisi. Le campagne pubblicitarie proposte dal governo – rivolte soprattutto al mercato europeo, in primis francese e inglese, canalizzate attraverso canali ad alta credibilità – hanno sortito gli effetti attesi e sono riuscite ad arginare, almeno in parte, i danni della politica, riportando migliaia di turisti nel paese nordafricano, anche se non si sono raggiunti i livelli di presenze prima della Primavera [Selmi 2017, 8]. Dall'altro lato la pubblicità su vacanze a basso costo ha incrementato il flusso di turisti che non utilizzano le grandi strutture alberghiere, preferendo altre soluzioni. Questa crisi, al netto delle ricadute negative, potrebbe però rivelarsi per la Tunisia un'opportunità per affrancarsi dalle vecchie pratiche e rilanciare l'offerta su una nuova e solida base, considerando nuove proposte come il turismo sportivo e del *wellness*.

### Bibliografia

- Report Tunisia* (2012), a cura di World Travel & Tourism Council WTTC, Travel&Tourism Economic Impact.
- AL-HAMARNEH, A. (2013). *International Tourism and Political Crisis in the Arab World – from 9/11 to the "Arab Spring"*, in «e-Review of Tourism Research (eRTR)», vol. 10, n. 5/6, pp. 100-109.
- ARANA, J.E., LEON, C.J. (2008). *The impact of terrorism on tourism demand*, in «Annals of Tourism Research», 35 (2), pp. 299-315.
- AVRAHAM, E. (2015). *Destination image repair during crisis: Attracting tourism during the Arab Spring uprisings*, in «Tourism Management», n. 47, pp. 224-232.
- BOUZAHZAH, M., EL MENYARI, Y. (2013). *International Tourism and Economic Growth: The Case of Morocco and Tunisia*, in «The Journal of North African Studies», 18 (4), pp. 592-607.
- DINNIE, K. (2011). *The impact on country image of the North Africa and Middle East uprisings*, in «Place Branding and Public Diplomacy» 7, pp. 79-80.
- DIVE, C. (2013). *Le Club Med ferme un de ses deux villages tunisiens*, in «L'éco touristique».
- HELLAL, M. (2020). *L'évolution du système touristique en Tunisie. Perspectives de gouvernance en context de crise*, in «Études caribéennes», n. 6, pp. 1-22.
- KHALID, M.A., MAGABLIH, M., HUSSEIN, M. (2018). *How the "Arab Spring" Influenced Tourism and Hospitality Industry in Jordan: Perceptions of Workers in Tourism and Hospitality Business*, in «Journal of Tourism and Hospitality Management», vol. 6, n. 2, pp. 132-139.
- LEMMI, E., CHIEFFALLO, A. (2012). *Mediterraneo, Primavera Araba e Turismo. Scenari di frammentazione territoriale*, Milano, FrancoAngeli.
- MANSFELD, Y., WINCKLER, O. (2015). *Can this be spring? Assessing the impact of the "Arab Spring" on the Arab tourism industry*, in «TOURISM Review» 205, vol. 63, n. 2, pp. 205-223.
- MICHEL, F. (2004). *Tourisme et terrorisme: Ou l'ère du voyage à risque*, in «Téoros», vol. 23, n. 1, pp. 28-36.
- SAHA, Y. (2014). *The Moderation aspects of Political Instability and Terrorism on Tourism Development: A Cross-Country Panel Analysis*, in «Journal of Travel Research», 53 (4), pp. 509-521.
- SELMİ, N. (2017). *Tunisian Tourism: At the Eye of an Arab Spring Storm*, in *Tourism in the Arab World: An Industry Perspective*, a cura di H. Almuhrzi, H. Alriyami, N. Scott, Channel View Publications, pp. 1-14.
- WEIGERT, M. (2012). *Le tourisme en Tunisie*, in «Les Notes Ipemed», n. 12, pp. 3-35.

WENDT JAN, A. (2019). *Comparison of the impact of the arab spring and terrorist attacks on the decline in tourism in Egypt and Tunisia (2010-2015)*, in «GeoJournal of Tourism and Geosites», XII, vol. 27, n. 4, pp.1367-1376.

### Sitografia

DACHAN, A. (2023). *Siria: la situazione drammatica spinge ancora i cittadini a fuggire dal Paese*, <https://www.osservatoriodiritti.it/2022/09/26/siria-situazione/> (dicembre 2023)

SICILIANI, G., VISMARA, M. (2007). *Gli effetti turistici del trasporto aereo low cost*, [http://www.sietitalia.org/siet9/papers/Siciliano-Vismara\\_SIET%202007.pdf](http://www.sietitalia.org/siet9/papers/Siciliano-Vismara_SIET%202007.pdf) (dicembre 2023)

<https://www.astoi.com/press/lagenzia-di-viaggi-riscoprire-la-nuova-tunisia-id-7980.html> (dicembre 2023)

<http://edition.cnn.com/2011/WORLD/europe/06/16/tunisia.jasmine.revolution.adverts/index.html> (dicembre 2023)

<https://www.limesonline.com/enhada-prima-tunisino-e-poi-fratello/42653> (dicembre 2023)

<https://www.milleworld.com/tunisia-best-places-to-visit/> (dicembre 2023)

<https://www.statista.com/topics/2704/online-travel-market/> (dicembre 2023)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/primavera-araba/> (dicembre 2023)

<https://www.tuigroup.com/damfiles/default/tuigroup-15/de/ueberuns/konzernpraesentation/TUI-Group-Company-Presentation-2023.pdf-1c641844d31a64815235de06c54d1f94.pdf> (dicembre 2023)

<https://whc.unesco.org/fr/etatsparties/tn> (dicembre 2023)

<https://www.unwto.org/tourism-statistics/key-tourism-statistics> (dicembre 2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=dKYtYPolxgk> (dicembre 2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=eVtF159yS60> (dicembre 2023)

<https://whc.unesco.org/fr/etatsparties/tn> (dicembre 2023)









**Paesaggi reali e mentali di Varsavia nel secondo conflitto mondiale**  
*Physical and Mental Landscapes of Warsaw in World War II*

**ANNA TYLUSINSKA, PIOTR PODEMSKI**

*WAR-SAW = "bellum vidit":*

*La sessione si propone come analisi delle drammatiche trasformazioni del tessuto urbano della città di Varsavia, a partire dall'entrata delle truppe di Hitler nel settembre 1939, attraverso le tragedie dantesche delle due rivolte contro i nazisti (quella ebraica dell'aprile 1943 e quella polacca dell'agosto 1944), fino all'ambigua "liberazione", ossia l'avvento dell'Armata Rossa e la (ri)costruzione della nuova capitale polacca. Tramite interventi basati su documenti e memorie, nonché materiale filmico e iconografico di ogni genere, si cercherà di dare voce non solo ai ben noti eroi della resistenza, ma anche ai e alle testimoni tra la popolazione civile che quotidianamente "vide la guerra" (war-saw) tra occupazione, sterminio, collaborazione e sopravvivenza nella città che "sopravvisse alla propria morte".*

*WAR-SAW = "bellum vidit":*

*The session aims at an analysis of the violent transformations of the city of Warsaw urban fabric, from the entry of Hitler's troops in September 1939, through the unspeakable tragedies of the two risings against the Nazis (the Jewish one in April 1943 and the Polish one in August 1944) until the ambiguous "liberation", or the arrival of the Red Army and the (re)construction of Poland's new capital city. With papers based on documents and memories, as well as a variety of iconography and film footage, session participants will try to report the voices not only of the well-known heroes of the Resistance movement but also of the male and female witnesses among the civilian population that "War-saw" (saw war) on a daily basis amidst occupation, extermination, collaboration and survival in a city that "survived its own death".*



## *A window onto Waliców: Liberating new perspectives*

**MICHAŁ SANIEWSKI**

University of Cambridge

### **Abstract**

*This paper is concerned with the legacy of memory of the Second World War as one of many layers of memory in the palimpsestic urban landscape of Warsaw. Focused on a single site in the centre of the Polish capital, a street containing three ruined townhouses and fragments of the old Ghetto wall which have remained intact since the end of the war and are now in a state of dereliction, the paper will analyse the roles that architecture has played, and can play, in the processes of memory.*

### **Keywords**

Urban reconstruction, memory, palimpsest.

### **Introduction**

«I have a window to the other side,  
impudent Jewish window  
to the beautiful Krasiński park,  
where autumn leaves are drenched...

And I am not allowed to stand in the window (a very right ruling indeed),  
Jewish worms... moles... should and are to be blind» [Szlengel 2012].

Waliców Street is found in the district of Wola, not far away from Warsaw's city centre, a place which in recent years has undergone rapid transformation, its perception changing from derelict and neglected into a business and commercial hub. While this revitalisation process brought many positive changes to the area, it also gave rise to gentrification [Leociak, Morpurgo 2019] – in fact, Wola of today has little in common with the same place twenty years ago. With the drastic change in the architectural fabric also came a change in the social fabric. Many people who lived here were forced to move out because of the inability to afford the new soaring rents or because their homes had been bought by developers; many of the old buildings had been demolished and replaced with high-rise office blocks and hotels. What characterizes most of these recent developments is a general lack of respect for the cultural heritage of the district, the value of which has not been recognized by the municipal authorities until recently – a neglect that has led to its slow eradication from the map of Warsaw. Yet the street of Waliców breaks from this saddening pattern of urban growth – it contains three ruined townhouses (no. 10, 12, 14) that stand opposite one of the last surviving fragments of the Ghetto wall, surviving ruins in a sea of development (figg.1, 3). These townhouses constitute the subject of my analysis as unique urban artefacts that have survived in their unaltered state since 1945. Surrounded by overwhelming blocks of the communist housing estate 'Behind the Iron Gate' on one side and the towering glass skyscrapers on the other, the site can be read as one of the 'memory islands' scattered around the city — it maintains the memory of war whereas that memory has been gradually eradicated around it; it has remained stable while everything around has changed. Despite

MICHAŁ SANIEWSKI

their state of increasing dereliction and estrangement from their modern surroundings, which now impose on the ruins' fragile fabric, the three buildings nevertheless exude a strange power that is «at once repelling and attracting every passer-by» [Schnepf-Kołacz 2019].

### **1. Waliców: an orphaned island of memory**

Between 1940 and 1942, Waliców Street formed part of the boundary of the newly demarcated Ghetto – what used to be a diverse, multicultural district suddenly became a site of terror as Warsaw's Jewish population was forcibly displaced here and cut away from the rest of the city. At the time, the discussed site was an enclave of artists, poets and singers who inhabited the three buildings. A famous resident was Władysław Szlengel, a poet and self-proclaimed chronicler of the life in the Ghetto, who wrote a poignant poem titled “The Window to the Other Side” describing his longing for what lies behind the Ghetto's wall and the tragedy of the city's division. The building which hosted the poet's home is one of the few surviving material traces of that fragment of Warsaw's history. «Today, the Ghetto doesn't exist anymore», says the Holocaust historian Jacek Leociak. «We can notice the remnants of its walls or fragments of the paving stones, but in its essence this part of the city, of its history, is concealed: with earth, asphalt, foundations of new buildings and oblivion. The only place where we can still find the Ghetto's inhabitants with their houses and streets, with their life and suffering, with their death, is a place in our memory» [Leociak, Engelking 2001].

Looking at the three buildings today it is hard to believe that they were once part of a dense residential fabric. All the buildings from the same era which used to surround the site are now gone, either destroyed in the war or erased at a later time, as part of the city's ongoing reconstruction — hence my use of the term ‘orphaned’ (fig. 2). Until 2018, they too faced a



1: *Waliców 14*, 2018 [author M. Saniewski].





2: The site and its urban context, 2019 [author M. Saniewski].



3: Waliców Street, 2019 [author M. Saniewski].



threat of demolition, as the city's conservation office repeatedly refused to recognize the ruined buildings' unique value. As David Crowley observes, «Poland's decisive rejection of communist rule in 1989 was marked by the construction of a new downtown of towering glass spires. In this progressive narrative, war-time ruins have been literally and figuratively overwritten by the activities of bulldozers and cranes» [Crowley 2011, 354]. After three decades, while the original fragments of the ruined Royal Castle (which stands in the Old Town having been reconstructed in the 1970s) are exhibited in the Warsaw Uprising museum and treated as precious artefacts, the actual ruins that still stand in the city – which have a far greater emotional value for many people – do not seem to attract the attention of the city authorities, and if they do, they quickly become mere arguments in the political debate: «The left and right enter into conflict over the fate of the few lingering ruins in the city, symbolic conflicts over ownership of the past» [Crowley 2011, 371]. Waliców Street illustrates the complexities of this problem: long forgotten by the city authorities, yet fought for by numerous activists and architects, the three townhouses were finally listed as monuments in April 2018. It is therefore a unique opportunity to speculate about their yet unresolved future – and a chance to stir up the static memorialization debate in Poland. The city's planning authorities could treat this project as an opportunity to challenge the standard practice of imposing a predefined memory narrative and embrace the fact that the initiative to protect the townhouses had come from the public, acknowledging the different voices involved. Let us trace the layered history of this place, from the communist period to its pre-war origins, in order to reveal its palimpsestic nature.

## **2. «The future has an ancient heart» [Levi 1956]**

Andreas Huyssen writes of Berlin as a city text which is «frantically being written and rewritten» – and yet one which «remains first and foremost a historical text, marked as much (...) by absences as by the visible presence of its past» [Huyssen 2003, 52]. Warsaw could be described in a similar manner, and nowhere is it more clearly visible than in a street like Waliców, where different periods of history have left their distinct imprints on the urban fabric, both in positive and negative forms, drastically reshaping this fragment of the city over the course of last decade.

## **3. City under communist rule**

Soon after the Second World war, the process of reconstruction of the entire city began. This involved the enormous mobilization of architects, planners, politicians and the public and led to the establishment of the Office for Reconstruction of the Capital in 1945. Its members embarked on a process of designing the new city, which was to be rebuilt with great efforts of its inhabitants. Naturally, in the planning the question of authenticity emerged: to what extent should the capital be a replica of the old one, and to what extent should its destruction be treated as an opportunity to create a 'better' and more modern version of Warsaw? What should and what shouldn't be reconstructed? Poland, under Soviet dominance since the end of the war, was undergoing a political transformation and soon, in 1948, power was monopolized by the newly created communist Polish United Workers' Party [*Siedemdziesiąt lat* 2018] – consequently, politics were to impact the new face of the city in most profound ways. As Crowley notes, «The question of what a war ruin might represent was deeply problematic for the communist authorities, not least because fragments of buildings and streets could be used to remember prohibited and unsanctioned aspects of Warsaw's

history» [Crowley 2011, 371]. The communist approach to the city's post-war reconstruction is best exemplified by the construction of the Palace of Culture and Science in the 1950s, a Soviet-style skyscraper located at the very heart of Warsaw (near Waliców street) that dominates its landscape to this day. Twenty-four hectares of dense residential fabric were eradicated to make room for both the building and the surrounding Plac Defilad, which became the largest public square in Europe [Majewski 2009]. This unwelcome imposition on the city's fabric had both a physical and metaphorical dimension as a radical tool of political propaganda.

In contrast, the district of Wola remained derelict for many years after the war, being commonly known as the 'Wild West' by the city's inhabitants, who alluded to its ruined state and dangerous nature. Throughout the 1950s it was a dark world of mobsters and prostitutes, a place with really bad reputation where most people were afraid to go. This began to change at the beginning of the next decade as more and more buildings were reconstructed or renovated, and soon, between 1965 and 1972 a large housing estate that comprised of nineteen uniform apartment blocks, known as 'Behind the Iron Gate', was built right next to Waliców Street, radically changing the district's fabric but also reconnecting it with the city.

While not much is known about the history of the three buildings on Waliców during the later communist years (1960s-1980s), it is worth looking at the fate of other war ruins in Warsaw at that time and the role they played in the public life of the city. An interesting example is a church on ytnia street (also located in Wola) which, being one of the last war ruins in the city, was restored to its former architectural state in 2003. Curiously, its restoration caused an unexpected outcry:

«Architects and conservators – figures who might otherwise have had an interest in restoration (or even demolition) – argued for the preservation of the church in its derelict state. The building, they argued, should be put under a bell jar (...), echoing calls for what Charles Merewether has dubbed a negative monument, which “makes a place for the ruins that remain; it allows them to become an anguished site of cultural patrimony”» [Crowley 2011, 366].

It was not because of its architectural merits but because of its tangled history that the church provoked such interest. Having been badly damaged in the Warsaw Uprising, the building stood as a ruin for many decades like the buildings on Waliców Street, while the communist authorities refused to reconstruct it. Yet in the 1970s, the local community engaged in a process of spontaneous regeneration of the ruin, and soon the first mass was held under a temporary roof. The Catholic Church in Poland was at the time seen as one of the main opposition forces against the communist regime, and the ruined shrine on ytnia street became one of the symbols of this opposition, acquiring a cultural and political function in addition to its religious one. It was there that in 1984 the avant-garde Theatre of the Eighth Day performed an adaptation of Zbigniew Herbert's poem Report from the Besieged City with scenes [Herbert 1989] of «victorious armies entering in the city and public executions of those who fought defending its streets» [Crowley 2011, 367]. The ruined frame of the church «added to the conspirational atmosphere of these events, suggestively linking them to the long cycle of insurrection and punishment which runs through Polish history» [Crowley 2011, 367]. Such instances of spontaneous inhabitation of ruins reveal their potential to become performative spaces which, in turn, allows them to perform a more dynamic role in the act of memory work. That a ruin can become a constantly changing stage rather than a static monument is a powerful concept.

On Waliców Street, the legacy of the communist past is visible in the form of the housing estate which forms an imposing background to the decaying townhouses and, perhaps most importantly, in the negative form of voids which remain after the destroyed buildings. In Warsaw, it could be argued, such absences are the most poignant testimony to the tragedy that befell the city.

#### **4. War and obliteration**

Waliców was intimately linked with the history of the Warsaw Ghetto, and the poignant memories of that time have persisted and continue to impact Warsaw's urban landscape to this day. The Ghetto was created in October 1940 (fig. 4) and the three townhouses on Waliców were included within its boundaries from the beginning – yet the buildings on the other side of the street were not. Demarcating the borders of the Ghetto, the Nazi German authorities often incorporated existing buildings to form fragments of the boundary, as was the case with the Jung Brewery on Waliców Street opposite the townhouses – the brick wall which we can see today used to form one of its external walls (fig. 3). Since then, the population of the Ghetto continued to rise as more and more Jews were forcibly resettled and imprisoned within its borders, eventually reaching 400,000 people (with an average density of 9 people per room). The atmosphere in the Ghetto was one of constant anxiety and growing terror. In Ringelblum Archive in Warsaw there is a note saying: «On Waliców, a group of orthodox Jews is standing by the wall. Germans are setting their beards on fire» [Leociak 2019].

In 1942, after 254,000 of its residents were sent to the Treblinka extermination camp, the Ghetto's area was reduced and the so-called "Little Ghetto", of which Waliców was a part, rejoined the city. Because of this, the Ghetto's complete annihilation by the German forces a year later kept the street largely unaffected. In 1944, however, the townhouse no. 14 became one of the main bastions of Polish resistance during the Warsaw Uprising – and one of the last ones to give soldiers shelter. On September 24, a German missile caused an explosion that destroyed the building's front half – its absence, to recall Paul Celan's poem, is "palpably present" [After Huyssen 2003, 110] to this day (fig. 1). A week later, on October 2, the Uprising was ultimately defeated and the Nazi military began the planned annihilation of the rest of the city (fig. 5). Guido Morpurgo, an Italian architect and professor at Politecnico di Milano who conducted a workshop with his students devoted to the future of the buildings on Waliców, explains the systematic destruction of the city as the following:

«The destruction of Warsaw was not an effect of war, simply. It was a project – which is the main difference when you compare its destruction with that of other European cities. The aim of the Nazis was not only the extermination of Jews, but a disintegration of Polish identity. We can compare Warsaw with ancient cities whose destruction was total, apocalyptic, like Troi or Cartagena. From this point of view, Warsaw is a post-apocalyptic city and the townhouses are an enormous archeological find, demanding respect and understanding» [Bobrowicz 2018].

One can notice an interesting analogy between Morpurgo's readings of the city and those expressed by Aldo Rossi, who writes in his seminal book *The Architecture of the City*:

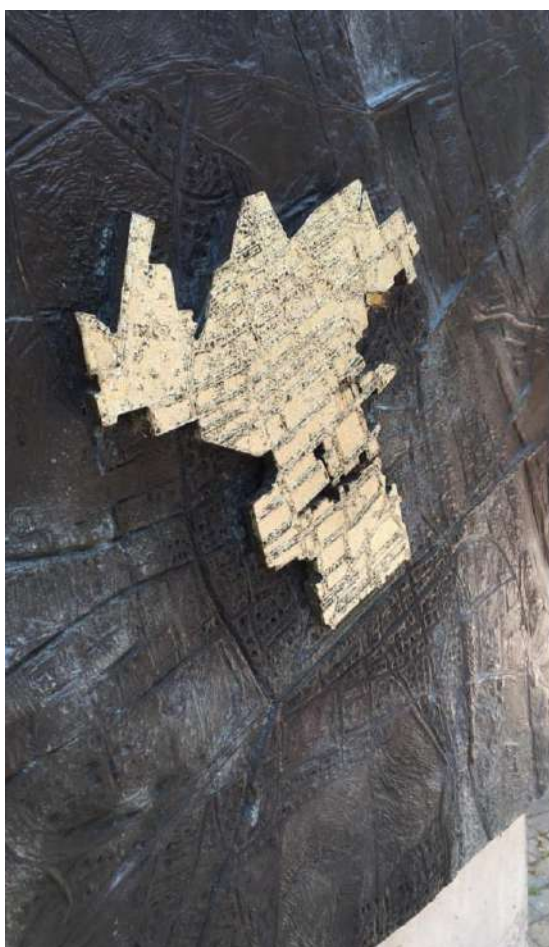
«One need only look at the layers of the city that archaeologists show us; they appear as a primordial and eternal fabric of life, an immutable pattern. Anyone who remembers European cities after the bombings of the last war retains an image of disembowelled houses where, amid the rubble, fragments of familiar places remained standing, with their colours of faded wallpaper, laundry hanging

suspended in the air, barking dogs – the untidy intimacy of places. And always we could see the house of our childhood, strangely aged, present in the flux of the city» [Rossi 1984, 22].

This archaeological comparison contributes to an understanding of the link between architecture and memory. Importantly, archaeologists do not see the value solely in monuments, but in the pieces of everyday architecture which also constitute the city. The buildings on Waliców Street might not have great architectural value, yet they have enormous emotional value which can legitimize their heritage status. Their 'anonymity', paradoxically, helps keep the memory alive — unlike in many of the other *lieux de mémoire*, memory here is not bounded by any singular historical narrative; rather than being controlled by the politicians, it is free to adapt to other perspectives.

### Conclusion

It could be argued that a city's urban layout is one of its fundamental cultural values, accumulated over centuries of growth, and in the case of Warsaw, the destruction of the city – and its subsequent reconstruction – has meant that a large proportion of that layout was irretrievably lost. Therefore, places like Waliców Street which contains some of the last material traces of the lost Warsaw are unique urban treasures. According to Guido Morpurgo,



4: Warsaw Ghetto boundary markers [author M. Saniewski].



MICHAŁ SANIEWSKI

the three buildings represent the “DNA” of the city [Bobrowicz 2018] – Warsaw was built in this way, composed of large blocks of buildings, serving primarily as housing, yet essentially combining many different functions, hosting little artisan workshops, meeting spaces. In other words: it was a stage for the everyday urban life. This is the exact opposite of buildings being constructed around the site today, which always have single functions, as either offices, luxury apartments or commercial centres.

This process of decoding the urban DNA (similar to the notion of palimpsest) can help architects understand and appreciate the city’s ancient fabric, which is a necessary step in conceiving the future of its *lieux de mémoire*. An alternative approach to reconstruction and heritage preservation is needed, standing in opposition to what has been done in Poland so far — an approach involving a multi-layered reading of the city’s history. It could be argued that like the city of Ludomina from Italo Calvino’s *Invisible cities*, Warsaw can only find its future by looking into its past:



5: Świerczyński, M., *Warsaw, the capital of Poland, destroyed by German Nazis, January 1945* [Jankowski-Ciborowski 1971, 66].



«And to feel sure of itself, the living Laudomia has to seek in the Laudomia of the dead the explanation of itself, even at the risk of finding more there, or less: explanations for more than one Laudomia, for different cities that could have been and were not, or reasons that are incomplete, contradictory, disappointing» [Calvino 1997, 127].

### Bibliography

- BOBROWICZ, A. (2018). *Warszawa do wiadczyła apokalipsy jak Troja i Kartagina. Pamięć o niej projektują włoscy architekci*, in «Gazeta Wyborcza», 12th September.
- CALVINO, I. (1997). *Invisible cities*, New York, Vintage.
- CROWLEY, D. (2011). *Memory in Pieces: The Symbolism of Ruin in Warsaw after 1944*, in «Journal of Modern European History», vol. 9, n. 3, pp. 351-372.
- HERBERT, Z. (1989). *Report from the Besieged City and Other Poems*, Oxford, Oxford University Press.
- HUYSEN, A. (2003). *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford, Stanford University Press.
- LEOCIAK, J., ENGELKING, B. (2001). *Getto warszawskie. Przewodnik po niestniej cym mie cie*, Warsaw, wiat Książki.
- LEOCIAK, J., MORPURGO, G. (2019). *Waliców: DNA Warszawy*, POLIN (Muzeum Historii Żydów Polskich), Warsaw.
- LEVI, C. (1956). *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*, Torino, Einaudi.
- MAJEWSKI, L. (2009). *Plac Defilad: Największy plac Europy w Warszawie*, in «Gazeta Wyborcza».
- ROSSI, A. (1984). *The Architecture of the City*, Cambridge, MIT Press, MA.
- SCHNEPF-KOŁACZ, Z. (2019). *Okno na Waliców*, in «Radio dla Ciebie».
- Siedemdziesiąt lat temu powstała Polska Zjednoczona Partia Robotnicza* (2018), *Dzieje*, 15th December.
- SZLENGEL, W. (2012). *The Window to the Other Side*, translated by Naliwajek, K, Zchor, Warsaw.
- JANKOWSKI, S., CIBOROWSKI, A. (1971). *Warszawa 1945 i dziś*, in «Wydawnictwo Interpress», p. 66.



# PARTE III / PART III



***Identità, architettura e immagine storica delle città in guerra***  
***Identity, architecture and historical image of cities at war***

**ALFREDO BUCCARO, ALESSANDRO CASTAGNARO, ANDREA MAGLIO, FABIO MANGONE**

*La Macrosessione affronta il tema delle città sorte o trasformate, nel corso dei secoli, prima, durante e dopo i conflitti bellici, con riferimento alla loro progettazione in ragione delle strategie di difesa e di fortificazione, e di conseguenza alle architetture che, in questo campo, ne hanno caratterizzato la fisionomia e l'identità nel tempo. Vengono qui indagati modelli e le teorie urbanistiche dall'età antica a quella contemporanea, le tipologie architettoniche, le tecniche costruttive e la loro evoluzione in ragione del progresso in campo militare e balistico. Verrà posta particolare attenzione alle trasformazioni dell'immagine della città e delle sue parti, nonché del paesaggio urbano e suburbano, attraverso l'analisi della produzione iconografica, delle teorie, delle tecniche e l'uso degli strumenti più avanzati delle Digital Humanities.*

*The Macrosession will address the topic of arisen or transformed cities during and after the wars, with reference to their plan for defense and fortification strategies, as well as to the architectures that have characterized their physiognomy and identity over time. Urban planning models and theories from ancient to contemporary age, architectural typologies, construction techniques and their evolution due to progress in the military and ballistic fields will be investigated. Particular attention will be paid to the transformation of the urban image and of its parts, as well as the urban and suburban landscape, through the analysis of iconographic production, theories and techniques, also by the use of advanced tools of Digital Humanities.*









## **Città e mura nei domini spagnoli e veneziani del Mediterraneo in età moderna**

### ***Cities and walls of Spanish and Venetian dominions in the Mediterranean during the modern period***

**ALFREDO BUCCARO, EMMA MAGLIO, ALESSANDRA VEROPALUMBO**

*La monarchia spagnola, fin dai primi anni del Cinquecento, promosse una generale riorganizzazione urbana e territoriale dei propri domini nel Mediterraneo, in un'ottica preminentemente militare, con l'obiettivo di potenziare e rinnovare le opere difensive delle numerose città e fortezze. Analoghe iniziative furono intraprese nei domini veneziani per proteggere le città e i confini, in un contesto agitato da frequenti conflitti. Il primo impegno dei governi fu di rafforzare le difese esistenti e costruirne di nuove, secondo i principi delle fortificazioni 'alla moderna', che videro entro la prima metà del secolo la definitiva messa a punto del modello bastionato anche nel territorio italiano. Le proposte dei tecnici e degli ingegneri militari erano essenzialmente chiamate a conseguire il difficile compromesso fra astratti tracciati geometrici – legati anche all'influenza decisiva dei modelli rinascimentali – e reali condizionamenti della morfologia del territorio; esse incisero in profondità sui luoghi, innescando parallelamente progetti tanto di rinnovamento urbano quanto di nuove fondazioni. Le teorie fortificatorie, codificate anche attraverso i trattati coevi, conobbero una veloce circolazione in Italia e nei territori mediterranei in ragione delle esigenze belliche, concorrendo a formare un patrimonio condiviso di conoscenze, linee guida, rilievi e progetti. Alla rappresentazione della guerra e della 'nuova' immagine della città e del paesaggio fortificato corrispose dunque una cospicua produzione iconografica e cartografica urbana e territoriale: ad essa la sessione intende rivolgere la propria attenzione nell'indagare le molteplici esperienze di città e fortezze progettate, trasformate, distrutte o ricostruite nella penisola italiana e, in generale, nel bacino del Mediterraneo, in stretta relazione con le vicende belliche che coinvolsero tali territori.*

*Since the early sixteenth century, the Spanish monarchy promoted a general urban and territorial re-organisation of its Mediterranean dominions in a predominantly military perspective, with the aim of improving and renovating the defensive works of the numerous cities and fortresses. Similar initiatives were undertaken in the Venetian lands to protect cities and borders, in a context upset by frequent conflicts. The first commitment of governments was to strengthen the existing defenses and to build up new ones, according to the principles of 'alla moderna' fortifications: the bastion-type fortification was finalized within the mid-sixteenth century in the Italian peninsula too. The proposals of specialists and military engineers were essentially intended to achieve the difficult compromise between abstract geometric patterns – also connected to the crucial influence of Renaissance models – and real conditioning of territorial morphology; they deeply affected the places, activating urban renewal projects as well as new foundations. The fortification theories, also codified thanks to contemporary treatises, knew a fast circulation in Italy and the Mediterranean due to the war needs and contributed to shaping a common heritage of knowledge, guidelines, surveys, and projects. A remarkable urban and territorial iconographic and cartographic production therefore corresponded to the representation of war and of the 'new' image of the city and of the fortified landscape: the session will turn its attention to it by investigating the multiple experiences of cities and fortresses that were planned, transformed, destroyed or rebuilt in the Italian peninsula and, in general, in the Mediterranean basin, in close relation with the war events involving those territories.*





## *Treviso «fedelissima»: la città murata dopo Agnadello (1509)* *Treviso «very loyal»: the walled city after Agnadello (1509)*

**ELENA SVALDUZ**

Università degli Studi di Padova

### **Abstract**

*Il contributo intende analizzare l'apporto della cartografia urbana nel contesto di una serie di interventi per la città di Treviso concepiti attraverso un'azione di governo condivisa tra potere centrale e rappresentanti locali che sovrappone diverse istanze: quelle del "munire" e dell'"ornare". Saranno utilizzati "ritratti" della città che documentano gli effetti delle guerre d'Italia, dalla realizzazione del "guasto" a quella della cittadella urbana.*

*The contribution aims at analysing the role of urban historical cartography in the context of a series of interventions for the city of Treviso conceived through a shared government action between central power and local representatives. The result of this cooperation was an overlap of two different approaches: "munire" and "ornare". "Portraits" of the city will be used to document the effects of the Italian wars, from the creation of the "guasto" to that of the urban citadel.*

### **Keywords**

Mura urbane, fortificazioni, disegno urbano.

Urban walls, fortifications, urban design.

### **Introduzione**

La trasformazione di Treviso in città murata si compie nel giro di un decennio, tra 1509 e 1518. Un primo intervento viene effettuato d'urgenza già nel 1509, all'indomani della disfatta di Agnadello, mentre la città è sotto assedio. In attesa di un loro radicale aggiornamento, si recuperano le vecchie cortine murarie medievali, controventandole internamente con terrapieni per renderle più resistenti al fuoco nemico. La riconfigurazione dell'assetto militare inizia dunque sotto la minaccia degli eserciti uniti nella lega di Cambrai. Ne è testimone l'umanista Girolamo Bogni, che descrive la mutazione, ai suoi occhi repentina, della *facies* urbana. In realtà l'esito delle operazioni non è immediato: come vedremo, alcune opere sono realizzate alla metà del XVI secolo. Demoliti gli edifici esterni alla cinta, il tessuto urbano è ampliato includendo due borghi, mentre le porte vengono ridotte da quattordici a tre, con conseguente modifica della viabilità. La nuova cinta muraria della "fedelissima" Treviso, unica città a restare veneziana durante la guerra, sarà concepita non tanto con funzioni difensive, ma come presidio territoriale nell'ambito della più ampia riorganizzazione militare dello Stato; con un ruolo, soprattutto, di avamposto prossimo alla laguna.

### **1. Interventi d'urgenza**

Il 13 febbraio 1510 Girolamo Bogni, umanista d'origine bolognese trasferitosi a Treviso, scrive ai Senatori Daniele e Girolamo Renier, incaricati di supervisionare le fortificazioni, una relazione sui lavori compiuti da fra' Giocondo in città. L'autore, che sembra avere un rapporto di frequentazione con il frate umanista, di cui loda la perizia in materia idraulica, ci offre una panoramica sull'assetto difensivo urbano "in-between" illustrando non solo le opere concluse,

ma anche quelle che sarebbero state realizzate nel giro di pochi anni. L’informativa, piuttosto dettagliata, si conclude con un’osservazione che evidenzia, rispetto ai cambiamenti in corso, un senso di spaesamento avvertito dal cittadino e trasmesso alle autorità veneziane: «Haec est Tarvisii, imo jam Tarvisioli nostri facies ut non idem esse videatur quod paulo ante adeoque dissimile sit ut vix agnosceat» (Questa è Treviso, anzi, la *facies* della nostra Treviso sì che non sembra la stessa di poco prima, ed è così diversa che appena la si riconosce) [Federici 1803, 35]. Nelle sue *Memorie trevigiane sulle opere di disegno* pubblicate a Venezia nel 1803, il frate domenicano Domenico Maria Federici rielabora, insieme ad altre a lui pervenute, la testimonianza del Bologni. Alla voce *Architettura* elenca la *nuova* “configurazione”, il *nuovo* “ambito”, il *nuovo* “ordine di difesa, e distribuzione di porte, di chiese, e di case” impresso alla città di Treviso, sottolineando come sia stata “la guerra de’ Collegati in Cambrai” a introdurre “questa novità”. Infine descrive il passaggio dalla forma quasi ellittica a una “romboide”, difesa da ogni parte dalle acque e da “forti baloardi, fosse, e mura con nuovo metodo disegnate ed erette” [Federici 1803, 19-20].

Analoghe osservazioni trapelano nelle cronache locali: secondo Bartolomeo Zuccato, per esempio, Treviso si avvia a “mutar faccia”<sup>1</sup> [Del Torre 1990, 97-99; Brunetta 1992, 4]. L’insistenza sulla *novitas* dell’architettura militare trevigiana, costantemente rapportata all’emergenza bellica, si svolge parallelamente all’esaltazione di quello che secondo il Federici ne è l’autore, fra’ Giocondo, al quale dedica il *Convito Borgiano*. Non essendo mai giunta alla pubblicazione, la raccolta in tre volumi fu donata, in forma manoscritta, alla biblioteca capitolare e poi passò alla comunale di Treviso, dove è tutt’ora conservata<sup>2</sup>. Vi sono contenuti disegni di fortificazioni e ponti, e più in generale di opere civili attribuite a fra’ Giocondo, una figura fondamentale per la cultura architettonica del primo Cinquecento. Come è noto, il suo soggiorno a Venezia, dal 1506 al 1514, coincide con uno dei periodi più drammatici della storia della Repubblica. La sua attività, che non a caso si intensifica con la guerra della lega di Cambrai, riguarda alcune delle più importanti architetture realizzate durante il lungo dogado di Leonardo Loredan (1436-1521) [Svalduz 2023]. Fino al 1514, quando lascia la laguna per proseguire il cantiere di San Pietro chiamato a Roma da Leone X, fra’ Giocondo rappresenta un punto di riferimento in anni drammatici per lo Stato veneziano, in virtù anche di una conoscenza maturata nelle perlustrazioni territoriali nel Trevigiano, dove fin dal 1507 lavora alla regolazione delle acque [Biamonti 1991; Svalduz 2016].

L’aspetto che qui ci interessa sottolineare è il suo ruolo nella definizione della *nuova* Treviso. All’indomani di Agnadello suggerisce un primo intervento d’urgenza, proponendo di utilizzare come elemento di difesa l’acqua, riversata grazie a un sistema di chiuse, dal Sile a sud e dal Botteniga a nord, in larghi fossati opportunamente scavati, per poi occuparsi della revisione sistematica delle mura cittadine tra 1510 e 1511. La trasformazione di Treviso in fortezza viene dunque “pianificata” da fra’ Giocondo per essere poi sottoposta agli ordini di Bartolomeo d’Alviano, comandante generale dell’esercito veneziano, tra i primi a estendere i principi della difesa a scala urbana [Guarneri 2018,162]. Per far posto a mura e baluardi, furono demoliti edifici. Lo stesso Bologni, dando voce al malcontento dei Trevigiani, ricorda come nel 1510 alcune case di sua proprietà fossero state sacrificate alle ragioni della guerra, con un tono che, come è stato osservato, lascia umanisticamente emergere l’accettazione

<sup>1</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (d’ora in poi BNMVe), Mss. it., classe VI, 337 (5991), Bartolomeo Zuccato, *Cronica trivisana*, c. 204v.

<sup>2</sup> Treviso, Biblioteca civica, ms. 164, Domenico Maria Federici, *Convito Borgiano*.

delle sfortunate circostanze. È un atteggiamento del tutto congruente con il clima diffuso negli ambienti veneziani, dove di fronte alla guerra non fu tanto l'esaltazione della vittoria a prevalere [Howard 2002, 150], quanto la necessità di garantire la difesa della città lagunare. Ne dovevano essere ben consapevoli i nemici coalizzati contro Venezia se, ancora nel 1513, Alberto Pio da Carpi consigliava al vicario imperiale a Roma di devastare i territori, in particolare quelli più vicini, come Padova e Treviso, per sottomettere definitivamente la Dominante [Svalduz 2023]. Tuttavia, la città trevigiana fu oggetto di un unico assedio avvenuto nell'ottobre 1511 e uscì definitivamente dallo stato di guerra nell'inverno 1514 [Nicoletti 2011, 29-44].

## 2. Oltre la guerra

Le operazioni interdipendenti approntate sotto l'urgenza della guerra riguardano dunque l'utilizzo dell'acqua a fini difensivi e l'abbassamento delle mura medievali, alte e snelle, adatte alla difesa piombante, rinforzate da terrapieni e da torrioni circolari, tre dei quali posti in corrispondenza delle porte aperte nella nuova cinta. Le opere provvisorie in terra, costruite oltre le mura medievali dopo Agnadello e incamiciate da strutture murarie, segnano dunque il tracciato della nuova cinta muraria [Bellieni 2017, 36-38]. A queste si aggiungono interventi ben più invasivi nei confronti del patrimonio edilizio urbano: la distruzione di interi borghi, sviluppatasi *extra moenia*, "spianati" o bruciati per non offrire riparo ai nemici, e la realizzazione di un'ampia strada interna di servizio per lo spostamento veloce dell'artiglieria. Ricavata abbattendo case, orti, vigne e alberi a ridosso delle mura, la sua realizzazione sarà completata per frammenti e solo nel decennio successivo ad Agnadello [Nicoletti 2011, 42-51]. In un quadro complesso di figure coinvolte nelle operazioni, come il "proto alla fabbrica" di turno, a dar corpo al "disegno di Treviso" di fra' Giocondo, si aggiunge nel 1513 Bartolomeo d'Alviano [Biamonti 1991, 12-18; Guarneri 2018, 172-173].

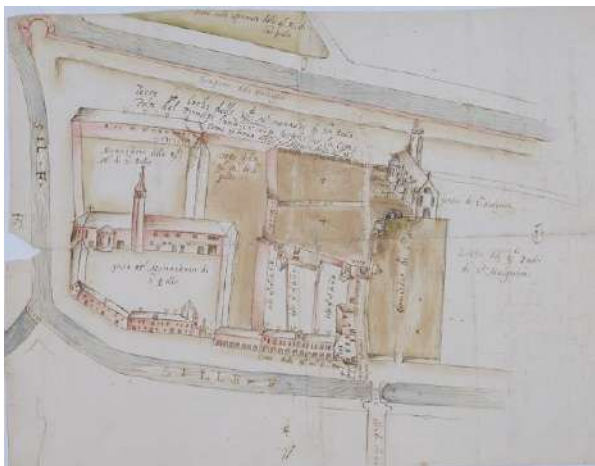
Come si è detto, allontanata l'imminenza del pericolo, tra 1513 e 1515 Treviso sarà compresa nel piano più ampio di difesa territoriale. Le caratteristiche fondamentali imposte negli anni precedenti non vengono tuttavia stravolte. Ora però il perimetro urbano è ampliato a est e ovest, includendo i due borghi di San Tommaso e Santi Quaranta in precedenza esterni e quindi sacrificati, inutilmente, alle necessità belliche [Bellieni 1992, 216]. Inoltre la struttura delle cortine, in muratura, viene dotata di grandi torrioni sporgenti a base circolare concepiti, oltre che per il fiancheggiamento delle cortine, come ampie piattaforme per il tiro radiale [Villa 2014, 102]. L'attenzione delle figure tecniche impegnate nel "munire" la città sembra concentrarsi progressivamente tra 1513 e 1515, anni che coincidono con la frenetica attività del D'Aviano, nel tratto rivolto a sud verso Venezia, tra la porta Altinia e il nuovo torrione sul Sile a San Paolo. Due nuove porte, architetture autonome e di "nuova concezione", non più fiancheggiate o sovrastate da torri di protezione [Zaggia 2014, 153], sono aperte in testa ai borghi inclusi nel tessuto urbano; la terza, porta Altinia, nei pressi del castello a sud del Sile, verso la strada per Venezia, il Terraglio. La loro realizzazione, conclusasi entro il 1518, comporta il ridisegno delle strutture di raccordo tra la fascia urbana preesistente e l'ampliamento: nuove vie, lastricate *ad hoc*, spazi urbani riconfigurati come accessi alla città. Le lodi espresse da Andrea Gritti nel 1517, in veste di Provveditore generale, tanto per le opere difensive quanto per la sistemazione del tessuto urbano al Podestà e Capitano di Treviso Nicolò Vendramin, suo nipote, il quale "regione sec vicos diligentissime distinxit", sembrano riferite più che a interventi concreti sul tessuto urbano, a un'azione di governo condivisa tra potere centrale e rappresentanti locali che connette le regioni del "munire" a quelle dell'"ornare" [Concina 1983, 8, 71; Concina, Molteni 2001, 126].

ELENA SVALDUZ

Ne offrono una chiara testimonianza le relazioni di fine mandato dei rettori inviati a governare da Venezia [Sartor 1989, 45-48]. E tuttavia queste opere non sembrano garantire una nuova e compiuta immagine alla città: Treviso resta saldamente ancorata alla più celebre raffigurazione delle sue mura, quella del sigillo del Comune, specchio di una spiccata sovranità sul territorio. In questo contesto assume un valore totalmente negativo per lo sviluppo della città la demolizione dei borghi medievali (ben nove) *extra moenia* e sacrificati con alcune rilevanti emergenze architettoniche, spazzate via insieme ad attività artigianali e commerciali insediatesi lungo le principali direttrici viarie. A pagare le conseguenze sono soprattutto gli insediamenti religiosi che risentono fortemente delle sottrazioni demaniali avvenute nelle aree marginali "per fortificar la città" e ricavare la "spianata", decretata il 3 febbraio 1518 dal Senato veneziano per un raggio di circa 870 metri<sup>3</sup>. Ne costituisce un esempio l'abside della chiesa di Santa Maria Maggiore, sacrificata alle ragioni della guerra e ricostruita nel 1523 sotto la direzione di Zaccaria da Lugano [Bellieni 1992, 218].

### 3. La memoria disegnata

Nella memoria cartografica rimarranno a lungo impressi i segni della distruzione. Il fondo del monastero di San Paolo, collocato a ridosso dell'area meridionale delle fortificazioni, raccoglie per esempio varie testimonianze, tra cui il disegno delle "terre et lochi" delle monache "tolte dal Principe l'anno 1520 per fortificar la città" (Fig. 1). Vi si riconoscono gli elementi del contesto urbano riconfigurato: dalla spianata al terrapieno "della muraglia" aderente al "Sille" con il ponte verso il complesso a Santa Margherita degli Eremitani. Lo sviluppo e la raffinatezza dei catastici dei monasteri, le cui proprietà erano state sacrificate alle ragioni della guerra, come di rilievi e misurazioni di terre, sono dovuti alla necessità di verificare distanze e misure dei luoghi investiti da interventi militari. Nel disegno elaborato da Ludovico Pozzoserrato intorno al 1580 (Fig. 2), ripreso nelle *Civitates*, Treviso vista da sud con gli edifici emergenti dal profilo delle mura appare come un'entità isolata dal territorio circostante per effetto della spianata [Manzato 1988, 25; *Atlante* 2011, 20].



1: I complessi monastici di San Paolo e Santa Margherita, sec. XVI [Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, S. Paolo, B. 58].

2: L. Pozzoserrato, Veduta di Treviso, disegno a penna e inchiostro bruno e azzurro [Parigi, Istituto Olandese, Collezione Fritz Lugt].

<sup>3</sup> Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), *Senato Terra*, reg. 20, c. 187v, 3 febbraio 1518.

Nella meno nota miniatura della “commissione” a Francesco Tiepolo Podestà e Capitano di Treviso, datata 1605, attribuita da Helena Szépe ad Alessandro Merli (Fig. 3), la città è ancora rappresentata da sud, con la strada (e una carrozza) che attraversa la porta al centro del fronte bastionato [Szépe 2005].

La città “benissimo fortificata”, e come tale celebrata da Giovanni Bonifacio [Bonifacio 1591, 522], è costantemente rappresentata con il fronte meridionale in primo piano: questo resterà l’“archetipo-modello” ribadito da incisori e stampatori per almeno due secoli [Atlante 2011, 21]. Quando con Francesco Maria Della Rovere, entrato in campo nel 1523, si prospetta una nuova concezione di “macchina territoriale”, a partire dagli anni Trenta del Cinquecento a Treviso l’attenzione si concentra su quello che viene considerato un punto strategico della difesa, il castello, che viene trasformato in una vera e propria “cittadella”. Come in altre città, la cinta muraria non è integralmente rinnovata, ma modificata in una sua parte con l’inserimento di una nuova struttura. I lavori al Castel vecchio procedono con la consueta discontinuità per concludersi tra la fine degli anni Quaranta e l’inizio del decennio successivo. È possibile valutare l’esito di quest’opera, proposta dal Capitano generale Francesco Maria Della Rovere e trasmessa al figlio Guidobaldo II, sulla base di un disegno della raccolta di Giacomo Contarini, confluita alla Biblioteca Nazionale Marciana, che documenta la partecipazione di Michele Sanmicheli allo sviluppo delle fortificazioni trevigiane in questa fase avanzata, proprio nel punto sopra evidenziato (Figg. 4, 5)<sup>4</sup>. Il disegno presenta molte analogie con altri di cerchia sanmicheliana appartenenti alla stessa raccolta, come quello di Padova, o come la pianta di Treviso attribuita a Giangiolamo Sanmicheli da Stefano Tosato [Ghisetti Giavarina 2013, 25; *Fortezze veneziane* 2014, 104-107]. L’introduzione di forme pentagonali nel Castel vecchio oltre il Sile, alla metà del Cinquecento, con l’inserimento di una cittadella nel perimetro urbano a ovest del torrione di Porta Altinia, deriverebbe dunque da una proposta dell’architetto ricordata nel disegno in questione: “qui si lavora al presente dove ha veduto maestro Michel”. Nel 1532 Sanmicheli dopo aver accompagnato Francesco Maria Della Rovere in un viaggio d’ispezione nelle città dominate, potrebbe infatti aver elaborato uno o più progetti per Treviso [Davies, Hemsoll 2004, 236; 359-360].

Comunque sia, nel disegno qui esaminato, nel tratto a sud tra “tor di Spiriti” e Castel vecchio sono ancora evidenziate le “mure vecchie”. In rosso è segnata la fascia di rispetto stabilita nel 1518<sup>5</sup>: una strada interna alle mura e con poche costruzioni ad essa tangenti, per lo più orti e conventi. A sinistra in centro è spiegato il significato della linea: “qui atorno la città vol esser una strata aperta de passa 25, item che oltra li passa 25 predetti altri passa 15, che sono de parteculari, non si possa fabricar de muro ma solum



3: Alessandro Merli, Miniatura dalla Commissione a Francesco Tiepolo Podestà e Capitano di Treviso, 1605 [Venezia, Archivio di Stato, Tiepolo II, b. 170, p. 852].

<sup>4</sup> BNMVe, mss. it. VI 189 (10031), attergato “n. 35 disegno de Trivisso”.

<sup>5</sup> BNMVe, mss. it. VI 189 (10031), “parte de Pregadi 3 febbraio 1518” (vedi nota 3).



ELENA SVALDUZ



4-5: *Pianta di Treviso (“desegno de Trivisso”), metà del XVI secolo, insieme e dettaglio [Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It VI, 189 (10031), n. 3].*

de legname (...). In tutto, quindi 40 passi trevigiani, liberi da costruzioni per consentire il rapido movimento delle truppe in caso di guerra: un intervento più volte ricordato nelle fonti. Rispetto a quelli rappresentanti la “fortezza” di Treviso, cui viene frequentemente rapportato, il disegno non datato, ma con riferimenti a operazioni svolte in tempi diversi (quindi una pianta della città con aggiornamenti in corso) dettaglia le proprietà toccate o lambite dalle operazioni militari. Va segnalato come anche a Padova nel 1544 Sanmicheli avesse proposto una “fortezza grandissima”: per realizzarla sarebbe stato necessario “levar via o torle dentro” le infinite case sopra l’argine e alcuni complessi come la chiesa dei Carmini [Bertoldi 1874, 46]. Per la modalità di trascrizione dei dati, analitica nella fascia esterna, ma con una particolare attenzione per gli elementi ai margini e prossimi alle mura (le strade campite di marrone solo nei tratti iniziali in corrispondenza delle tre porte), il “desegno de Trivisso”, tracciato a penna con parti acquarellate in marrone e varie tonalità di verde, può essere accostato a una serie di immagini uscite dalle mani di ingegneri e proti al servizio delle magistrature veneziane. Il contesto cui si connette questa pianta di Treviso, segnalata per primo da Ennio Concina [Concina 1983, 27, tav. 12] è dunque più ampio di quanto si sia fino ad ora pensato: la pianta risponde a quella cultura pratica posta all’intersezione di diverse discipline (idraulica, geografia, cartografia e architettura) e ai codici rappresentativi in uso alla metà del Cinquecento negli “uffici tecnici” veneziani [Svalduz 2006]. Ma sono soprattutto le questioni che l’elaborato grafico, con l’ausilio delle indicazioni scritte, cerca di risolvere in maniera interdipendente, dalla difesa all’assetto idraulico, connettendole alla ridefinizione del tessuto urbanizzato, a richiamare chiaramente l’opera di architetti e proti come il suddetto Michele Sanmicheli o Cristoforo Sabbadino; quest’ultimo autore tra l’altro del “desegno del Trivisano” (1558) [Cavazzana Romanelli 1994] indicato nell’inventario del 1642 di disegni dei Savi ed Esecutori alle acque<sup>6</sup>.

Di diversa natura, ma certamente utile per valutare la trasformazione di Treviso in città fortezza, è la pianta dipinta a olio su tela datata al terzo decennio del XVII secolo e conservata presso i Musei Civici di Treviso, più volte interpretata come immagine della struttura urbana cinquecentesca (Fig. 6). In evidenza ancora il perimetro murario, con la spianata (e le testine soffianti); ma la rappresentazione riporta secondo Lionello Puppi “le

<sup>6</sup> Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms Pd 8b, “29. Indice di disegni di laguna, Pò, Brenta, e Piave, disegni diversi, e spolveri esistenti nel magistrato eccellentissimo alle acque, fatto nel 1642 da Bernardin Contin”.

condizioni di sviluppo intensivo, *intra moenia*, una volta venuta meno la possibilità di sviluppo extra urbano” [Puppi 1979]. Qui infatti compare l’articolazione interna della città, vista dall’alto: il tessuto costruito è disegnato con i prospetti ribaltati lungo le strade e i corsi d’acqua. Solo alcune chiese e il palazzo comunale al centro meritano una trascrizione assonometrica; gli spazi aperti sono chiaramente indicati insieme ai terreni liberi, esterni alla linea rossa delle vecchie mura duecentesche. Come è stato osservato, la pianta, come la precedente, è esito di un rilievo. Tuttavia, la rappresentazione del castello a sud del Sile, in forma di cittadella quadrata con torri rotonde agli angoli e circondata da un fossato, non è riconducibile alla topografia di alcun impianto realizzato: né al moderno baluardo compiuto tra 1539 e 1547, né al castello dei Carraresi. Per questo, è plausibile che si tratti di una pianta cinquecentesca aggiornata in alcuni punti, traducendo in disegno un’idea progettuale in forma di cittadella quadrata mai realizzata [Bellieni 1999; 2019; Sartor 1989, 64-65]. La destinazione del dipinto, passato dal Municipio alle collezioni civiche intorno al 1880 [Bellieni 2019, 48], e forse in passato esposto nelle sale dei palazzi comunali, potrebbe spiegare la scarsa attenzione riservata al dato difensivo rispetto a quello civile. Una datazione alla metà del secolo XVI, già proposta da Giovanni Marinelli, consentirebbe infine di spiegare alcune anomalie, ma non risolverebbe tutte le questioni sollevate dalla tela dipinta [Marinelli 1881, 26]. Si tratta infatti di una forma di rappresentazione “ibrida”: non un vero “ritratto” di Treviso



6. Pianta di Treviso, terzo decennio del XVII secolo (?) [Treviso, Musei Civici, inv. P 668].

in un momento specifico, ma un'immagine della città in costruzione, in grado di trascrivere su tela la memoria di luoghi non ancora compiutamente trasformati.

## Conclusioni

Nel contesto di una serie di interventi che sovrappongono diverse istanze, *in primis* quelle del "munire" e dell'"ornare", i "ritratti" della città di Treviso documentano gli effetti della guerra del primo Cinquecento non solo nell'immediato, ma anche a distanza di qualche decennio. A lavori conclusi, nel 1544, Michele Sanmicheli indicando Treviso come di uno dei membri principali (con Padova) di un corpo solo (Venezia), ne riconosce la metamorfosi in città di servizi/al servizio della Dominante [Concina 1983, 124]. Questo aspetto viene contrapposto nella storiografia anche più recente alla vitalità trecentesca e in parte quattrocentesca della città, compromessa dalla decisione di trasformarla in fortezza: la componente militare prende decisamente il sopravvento su quella civile, "ingessando" lo sviluppo urbano. La metamorfosi urbana, frutto della decisione di rinnovare le strutture difensive adeguandole alle nuove armi da fuoco, è vissuta come "un trauma radicale e violentissimo" che condiziona lo "sviluppo urbanistico, demografico ed economico" [Bellieni 2017, 35]. In realtà le vicende accadute a Treviso non sembrano dissimili da quelle di altre città, fortemente influenzate dal rapido mutamento degli eventi bellici e politici negli anni delle guerre d'Italia. La cartografia storica evidenzia, piuttosto, come a Treviso le previsioni di crescita fossero del tutto inadeguate: i due borghi destinati all'espansione urbana rimasero a lungo ineditati e occupati solo da orti e giardini. Nemmeno le concessioni di appezzamenti "qual prima era fori de la città di Triviso et hora viene ad essere dentro"<sup>7</sup>, registrati nei documenti intorno al 1520, riuscirono ad attivare dinamiche di trasformazione abbastanza efficaci.

Ciò che è certo è che i disegni approntati sotto la minaccia della guerra vennero trasformati in occasioni per ripensare la forma complessiva della città, con esiti più efficaci e rapidi di quanto accadesse nei periodi di pace.

## Bibliografia

- Atlante Trevigiano. Cartografie e iconografie di città e territorio dal XV al XX secolo* (2011), a cura di M. Rossi, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga Edizioni.
- BELLIENI, A. (1992). *Treviso tra i secoli XV e XVIII: architettura ed evoluzione urbanistica*, in *Storia di Treviso*, vol. III, *L'età moderna*, a cura di E. Brunetta, Venezia, Marsilio, pp. 195-239.
- BELLIENI, A. (1999). Scheda dell'opera, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra, Venezia, Arsenale editrice, pp. 166-167.
- BELLIENI, A. (2017). *Le mura di Treviso. Traccia storico-cronologica di una metamorfosi urbana*, in *Le mura di Treviso. Da fra' Giocondo ad oggi, un viaggio lungo 500 anni*, a cura di U. Zandigiacomini, S. Piasser, Treviso, Edizioni Chartesia, pp. 35-49.
- BELLIENI, A. (2019). Scheda dell'opera, in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. II. Pittura rinascimentale e barocca*, a cura di E. Manzato, S. Marinelli, Crocetta del Montello, Antiga, pp. 48-49.
- BERTOLDI, A. (1874). *Michele Sanmicheli al servizio della Repubblica Veneta. Documenti tratti dal Regio Archivio generale di Venezia*, Verona.
- BIAMONTI, C. (1991). *La metamorfosi della città di Treviso. La ridefinizione del circuito murario nel primo Cinquecento e le conseguenze sulla forma urbana*, in «Storia urbana», XV, 56, pp. 3-37.
- BONIFACIO, G. (1591). *Istoria di Trivigi*, nuova edizione, Venezia, Presso Giambattista Albrizzi, MDCCXLIV.
- BRUNETTA, E. (1992). *Treviso in età moderna: i percorsi di una crisi*, in *Storia di Treviso*, vol. III, *L'età moderna*, a cura di E. Brunetta, Venezia, Marsilio, pp. 3-136.
- CAVAZZANA ROMANELLI, F. (1994). «Dissegno del Trevisan», in *L'immagine del Veneto. Il territorio nella cartografia di ieri e di oggi*, a cura di P.L. Fantelli, Padova, Signum arte, pp. 160-161.

---

<sup>7</sup> ASVe, *Senato Terra*, reg. 21 (1519-1520), c. 39r, 19 luglio 1519: a Bernardino "da Caravazo" proto alla fabbrica di Treviso.



- CONCINA, E. (1982). *La macchina territoriale. La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Venezia, Marsilio.
- CONCINA, E., MOLteni, E. (2001). «*La fabbrica della fortezza*». *L'architettura militare di Venezia*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- DAVIES, P., HEMSOLL, D. (2004). *Michele Sanmicheli*, Milano, Electa.
- DEL TORRE, G. (1990). *Il Trevigiano nei secoli XV e XVI. L'assetto amministrativo e il sistema fiscale*, Treviso-Venezia, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Il Cardo.
- FEDERICI, D.M. (1803). *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, vol. II, Venezia, presso Francesco Andreola.
- Fortezze veneziane dall'Adda all'Egeo. Le difese della Repubblica di Venezia nei disegni della Biblioteca Comunale di Treviso (secoli XVI-XVIII)* (2014), a cura di S. Tosato, Venezia, Marcopolosystem.
- GHISSETTI GIAVARINA, A. (2013). *Disegni di Michele Sanmicheli e della sua cerchia. Osservazioni e proposte*, Crocetta del Montello, Terra Ferma Edizioni.
- GUARNERI, C. (2018). «*Peritissimo nella militare architettura*». *Bartolomeo d'Alviano ingegnere militare*, in «*Impaziente della quiete*». *Bartolomeo d'Alviano, un condottiero nell'Italia del Rinascimento (1455-1515)*, a cura di E. Irace, Bologna, il Mulino, pp. 157-180.
- HOWARD, D. (2002). *The Architectural History of Venice*, New Haven e Londra, Yale University Press.
- MANZATO, E. (1988). *L'ambiente artistico trevigiano nel tardo Cinquecento*, in *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, a cura di S. Mason Rinaldi, D. Luciani, Treviso-Asolo, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Aelum Edizioni, pp. 25-42.
- MARINELLI, G. (1881), *Saggio di cartografia della Regione veneta*, Bologna, Arnaldo Forni editore.
- NICOLETTI, G. (2011). *Dopo Agnadello: danni di guerra, tensioni sociali e trasformazioni urbanistiche a Treviso e nella Marca Trevigiana*, in *La battaglia di Agnadello e il Trevigiano*, a cura di D. Gasparini, M. Knapton, Caselle di Sommacampagna, Cierre, pp. 29-64.
- PUPPI, L. (1979). *Iconografia urbana di Treviso medievale*, in *Tomaso da Modena*, catalogo della mostra, Treviso, Canova, pp. 60-73.
- SARTOR, I. (1989). *Treviso lungo il Sile. Vicende civili ed ecclesiastiche in San Martino*, Treviso, Grafiche Vianello.
- SVALDUZ, E. (2006). *Visti dall'acqua: i disegni del «far la città» e la manutenzione urbana*, in *Fare la città. Salvaguardia e manutenzione urbana a Venezia in età moderna*, a cura di S. Zaggia, Milano, Bruno Mondadori, pp. 71-96.
- SVALDUZ, E. (2016). *Treviso, il Bassanese e la montagna veneta. L'architettura*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di D. Battilotti, G. Beltramini, E. Demo, W. Panciera, Venezia, Marsilio, pp. 76-99.
- SVALDUZ, E. (2023). *Leonardo Loredan e fra Giocondo (1506-1514)*, in *Come la marea. Successi e sconfitte durante il dogado di Leonardo Loredan (1501-1521)*, a cura di D. Calabi, G. Gullino, G. Ortalli, atti del convegno, Venezia, IVSLA, pp. 129-149.
- SZÉPE, H. (2005). *Distinguished among equals: repetition and innovation in Venetian Manuscripts in transition. Recycling manuscripts, texts and images*, a cura di B. Dekeyzer, J. Van der Stock, Parigi-Lovanio-Dudley, Peeters, pp. 441-447.
- VILLA, G. (2014). *All'origine del fronte bastionato nella terraferma veneziana: il contributo di Francesco Maria della Rovere e Pier Francesco da Viterbo*, in *L'architettura militare di Venezia in terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo*, a cura di F.P. Fiore, atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, Leo Olschki, pp. 99-117.
- ZAGGIA, S. (2014). *Fortitudo e Maiestas Reipublicae. Le porte delle città venete nel Rinascimento: evoluzione strutturale e formale*, in *L'architettura militare di Venezia in terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo*, a cura di F.P. Fiore, atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, Leo Olschki, pp. 143-166.

### Fonti archivistiche

- Treviso, Biblioteca civica, Ms. 164, Domenico Maria Federici, *Convito Borgiano*.
- Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms Pd 8b, "29. Indice di disegni di laguna, Pò, Brenta, e Piave, disegni diversi, e spolveri esistenti nel magistrato eccellentissimo alle acque, fatto nel 1642 da Bernardin Contin".
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. it., classe VI, 337 (5991), Bartolomeo Zuccato, *Cronica trivisana*.
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. it., classe VI 189 (10031).
- Venezia, Archivio di Stato, *Senato Terra*. Reg. 20, c. 187v.

### Sitografia

- [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-bologni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-bologni_%28Dizionario-Biografico%29/) (dicembre 2023)





## *Le fortezze balcaniche attraverso le rappresentazioni cartografiche delle coste mediterranee orientali*

### *Balkan fortresses through cartographic representations of the eastern Mediterranean coasts*

**FELICIA DI GIROLAMO, RAFFAELA FIORILLO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

#### **Abstract**

*L'insieme delle raffigurazioni storiche, prodotte dai cartografi e dai viaggiatori nel corso dei secoli, rappresenta una fonte di grande importanza per lo studio di luoghi e territori spesso sconosciuti. Il presente contributo mira ad evidenziare l'interesse di luoghi balcanici che, ancora oggi poco noti, hanno alimentato lo sviluppo delle fortificazioni militari lungo le coste del Mediterraneo orientale durante i periodi delle guerre turco veneziane.*

*The collection of historical representations, produced by cartographers and travellers over the centuries, is an extremely important source for the study of often unknown places and territories. The present essay aims to highlight the interest of Balkan places that, even today hardly known, contributed to the development of military fortifications along the eastern Mediterranean coasts during the periods of the Turkish-Venetian wars.*

#### **Keywords**

Documentazione, rappresentazioni, fortezze.

Documentation, representations, fortresses.

#### **Introduzione**

Le fonti letterarie e iconografiche forniscono, all'interno di un vasto arco temporale, importanti testimonianze racchiuse nella vastità e nella molteplicità dei diversi generi letterari e delle rappresentazioni architettoniche. Nelle pagine dei documenti storici si distinguono, secolo dopo secolo, disegni e immagini, talvolta originali, talvolta frutto di figurazioni già consolidate, che documentano le trasformazioni urbanistiche di città e territori [Jacuzzi 2016]. I paesi balcanici, durante il XIV secolo, erano poco noti alla civiltà occidentale ed erano segnati solo sulle carte nautiche utili ai naviganti per salpare da un porto all'altro. A partire dal XIV secolo, gran parte delle regioni balcaniche erano sotto il potere della Repubblica di Venezia che, espandendo i propri confini con l'allora Anatolia, controllava la parte meridionale dei suoi domini situati lungo le coste dell'Adriatico orientale. La Serenissima sosteneva la propria crescita e influenza progettando architetture fortificate a difesa dei suoi territori costieri, appartenenti allo Stato da Mar, che presidiavano le rotte marittime e i porti dell'Adriatico a est. Pertanto, la costruzione di enormi e ingegnose fortezze, cittadelle e roccaforti da parte della Repubblica ha contribuito a modellare il territorio, le strutture urbane preesistenti e i domini della città di Venezia che vennero così descritti da diversi autori, cartografi, viaggiatori e diplomatici durante il corso dei secoli.

#### **1. Il contesto storico delle roccaforti balcaniche nell'ambito delle guerre turco-venete**

Il mare Adriatico, simbolo di grande importanza commerciale ed economica, era sin dai tempi antichi, una grande via di comunicazione e le città della sua costa orientale diventarono, col

FELICIA DI GIROLAMO, RAFFAELA FIORILLO

passare del tempo, i principali nuclei urbani delle più famose potenze mediterranee. La repubblica di Venezia dominava sui territori della costa balcanica per due motivi principali: perché offrivano alla Serenissima molti attracchi strategici, necessari per gli scambi commerciali verso l'Oriente, e perché Venezia, attraverso le regioni balcaniche, intendeva imporsi e dominare sul bacino dell'antica Europa sudorientale [Cessi 1968].

Le esigenze difensive, legate alle ripetute incursioni piratesche provenienti dal mare, determinarono la fondazione di diverse tipologie fortificate, progettate e dislocate in base alla conformazione territoriale dei luoghi. Il contesto ambientale forniva così un ruolo rilevante nelle costruzioni degli apparati difensivi che vi erano insediati. Pertanto, gli scenari che contraddistinguevano le coste mediterranee orientali offrono oggi un esempio dell'esplicita correlazione instaurata tra le tipologie difensive ed il paesaggio. Le fortificazioni edificate per la protezione del lungo canale Adriatico, appartenente per molti anni alla Repubblica di Venezia, risultavano quindi condizionate dalla differente morfologia costiera [Palestini 2007] e, in questo modo, creavano una relazione di scambio tra la terraferma balcanica, appartenente alla Serenissima, e il territorio veneto [Ivetic 2014].

Le rappresentazioni delle città e dei territori posti lungo le coste del Mediterraneo orientale, riportate nelle antiche cartografie, forniscono, quindi, importanti informazioni sugli elementi architettonici, urbanistici e paesaggistici dei luoghi.



1: Vincenzo Maria Coronelli, *Città, Fortezze, ed altri Luoghi principali dell'Albania, Epiro e Livadia, e particolarmente i posseduti da Veneti descritti e delineati dal p. Coronelli*, Venezia, 1688. Frontespizio dell'opera raffigurante il Leone di Venezia [Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana].

L'avanzata turco-ottomana attraverso le coste adriatiche generò grandi cambiamenti nell'area balcanica del XV secolo e provocò trasformazioni territoriali e politiche causate da conflitti interni e nuovi domini. In quel tempo, anche la Repubblica di Venezia estese la propria egemonia non limitandosi ai territori dell'Albania del Nord, conquistati durante il secolo precedente, ma occupando anche le grandi città costiere dell'Adriatico sudorientale, già importanti luoghi di scambi commerciali in tutto il Mediterraneo.

Tali avvenimenti segnarono la fine dei principati indipendenti dei territori albanesi che furono teatro di scontri e numerose rivolte provocate dalle popolazioni occupate e sottomesse dagli invasori ottomani [Tramonti, Guga 2016]. In questo contesto, il principe albanese e re d'Epiro, Giorgio Castriota Skanderbeg (Gjergj Kastriot Skënderbeu) unì i principati d'Albania ed essendo un abile condottiero, stratega e diplomatico di nobile discendenza condusse la resistenza degli Albanesi bloccando per anni l'avanzata dell'Impero turco ottomano attraverso i territori balcanici [Noli Fan 1924]. In modo particolare, in seguito alla Lega di Alessio stipulata nel 1444 dai principi albanesi ribellatosi contro i turchi [Baldacci 2022], vennero edificati nuovi baluardi e roccaforti che si estendevano lungo tutta la costa balcanica fino alla regione dell'Epiro. Le difese vennero pertanto raddoppiate e gli abitanti delle campagne si ritirarono nelle città e nei luoghi fortificati che, specialmente quelli costieri, furono collocati in punti strategici di importanza sia militare che economica [Cuniberti 1898]. Dall'inizio del XV secolo, infatti, le regioni della costa adriatica sudorientale passarono sotto il controllo turco. Durante i conflitti e fino al XVII secolo, quindi alla definitiva inclusione dell'area nell'Impero ottomano, gli stati dell'Epiro costiero erano ripetutamente luogo di battaglia e venivano rappresentati in mappe, carte di navigazione e documenti arricchiti gradualmente di maggiori dettagli [Saltagianni 2019].

Le trasformazioni e lo sviluppo di alcuni luoghi più o meno noti, durante il corso dei secoli, sono stati oggetti della rappresentazione cartografica. Con il passare del tempo avvenivano, infatti, dei passaggi e delle trasformazioni iconografiche in grado di determinare l'evoluzione storica, attraverso caratteristici esempi, di specifiche aree. L'obiettivo dei cartografi e degli incisori era mostrare dapprima delle semplici illustrazioni informative e successivamente, con la cartografia cosiddetta "moderna", rappresentazioni dirette dei contesti urbani redatte con l'ausilio di nuovi mezzi di misurazione e rilievo [Valerio 2007]. Erano molteplici i fattori che apportavano i cambiamenti cartografici del mondo medioevale, tra questi vi erano i viaggi commerciali e i contatti diplomatici con paesi al di fuori dell'Europa antica che, attraverso l'esplorazione di luoghi sconosciuti, incitavano i viaggiatori a riportare nuove informazioni ed aiutare, quindi, lo sviluppo della cartografia nel corso dei secoli [Gallozzi, Cigola 2020]. Gli antichi manoscritti e le opere a stampa assumono, con il passare del tempo, i requisiti di una raccolta organica di carte geografiche e danno origine al genere degli isolari e degli atlanti di città [Valerio 2018]. Le raccolte di immagini, città e territori contribuiscono così allo studio di luoghi ancora poco conosciuti. La documentazione iconografica, presa in esame nel presente contributo è costituita da raccolte di stampe e incisioni dei cartografi Simon Pinargenti, Padre Vincenzo Maria Coronelli, Pietro Bertelli, il volume di Henry De Bouveau e altri che, talvolta arricchiti anche di testi e descrizioni, rendono possibili lo studio delle architetture e delle fortezze balcaniche immerse nei loro contesti storici.

## **2. Le rappresentazioni delle fortezze attraverso le vedute e le cartografie del XVI e XVII secolo**

Durante il corso dei secoli, i cartografi che prestavano la loro attenzione alle coste balcaniche erano più interessati alla rappresentazione di regioni note o isole famose, piuttosto che di

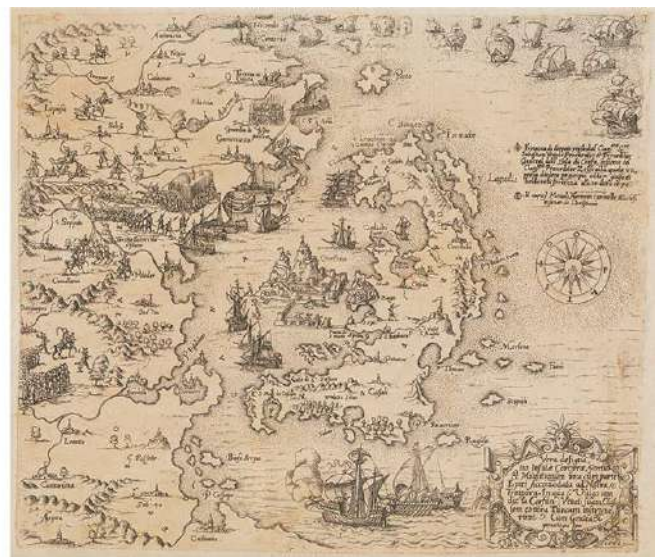


FELICIA DI GIROLAMO, RAFFAELA FIORILLO

luoghi poco conosciuti e non documentati come i territori continentali dell’Epiro. Solo in alcuni casi, quando vi erano scenari di scontri bellici, come la conquista dei centri epiroti di *Sopot* e *Margaritin* da parte delle flotte venete, gli incisori rappresentavano gli episodi militari che coinvolgevano le roccaforti di località meno note del territorio balcanico durante il XVI secolo. Nel 1570, durante la guerra tra l'impero Ottomano e quello Veneziano, l’incisore Balthasar Jenichen raffigurò le imprese della guerra in Epiro disegnando le coste albanesi ai confini della Grecia e inserendovi le fortezze epirote di *Sopot* e *Margaritin*. Nello stesso periodo, a Norimberga, l’incisore Matthias Zündt, in una tavola intitolata “Vera designatio insulae [...]” dello stesso anno, descrisse il teatro di guerra dell’Epiro con particolari e dettagli che riproducono gli elementi principali dello scontro tra la flotta veneziana e l’esercito ottomano, con la conquista della roccaforte di *Sopot* ad opera del procuratore Sebastian Venier.

Il forte di *Sopot*, oggi noto come Castello di Borsh, è situato sulle colline albanesi e non compare raffigurato in diari o cartografie antecedenti al XVI secolo. Sebbene le origini della struttura risalgano probabilmente a tempi più antichi, il castello di *Sopot* veniva costantemente rappresentato da cartografi e viaggiatori dal XVI secolo in poi. In modo particolare, è ricorrente la raffigurazione della presa di *Sopot* da parte dei Veneziani e della battaglia che durò quattro giorni fino alla sconfitta dei turchi datata 10 giugno 1570. L’attenzione rivolta alla fortezza da parte dei più noti cartografi come Giovanni Francesco Camocio (1570-1571), Niccolò Nelli (1570-1573), Simone Pinargenti (1571-1580), Giuseppe Rosaccio (1598) e Padre Vincenzo Maria Coronelli (1688) dimostra l’importanza degli eventi che hanno segnato il luogo nel passato. La fortezza di *Sopot* rappresentata nella veduta di Antoine Lafréry, di cui un esemplare è conservata nella Biblioteca nazionale di Francia, dipartimento di Carte e Piante ed edita nell’anno 1570, viene disegnata in altura con il sottostante borgo circondato da una recinzione difensiva dal lato della valle le cui mura costeggiavano la collina fino all’ingresso del castello.

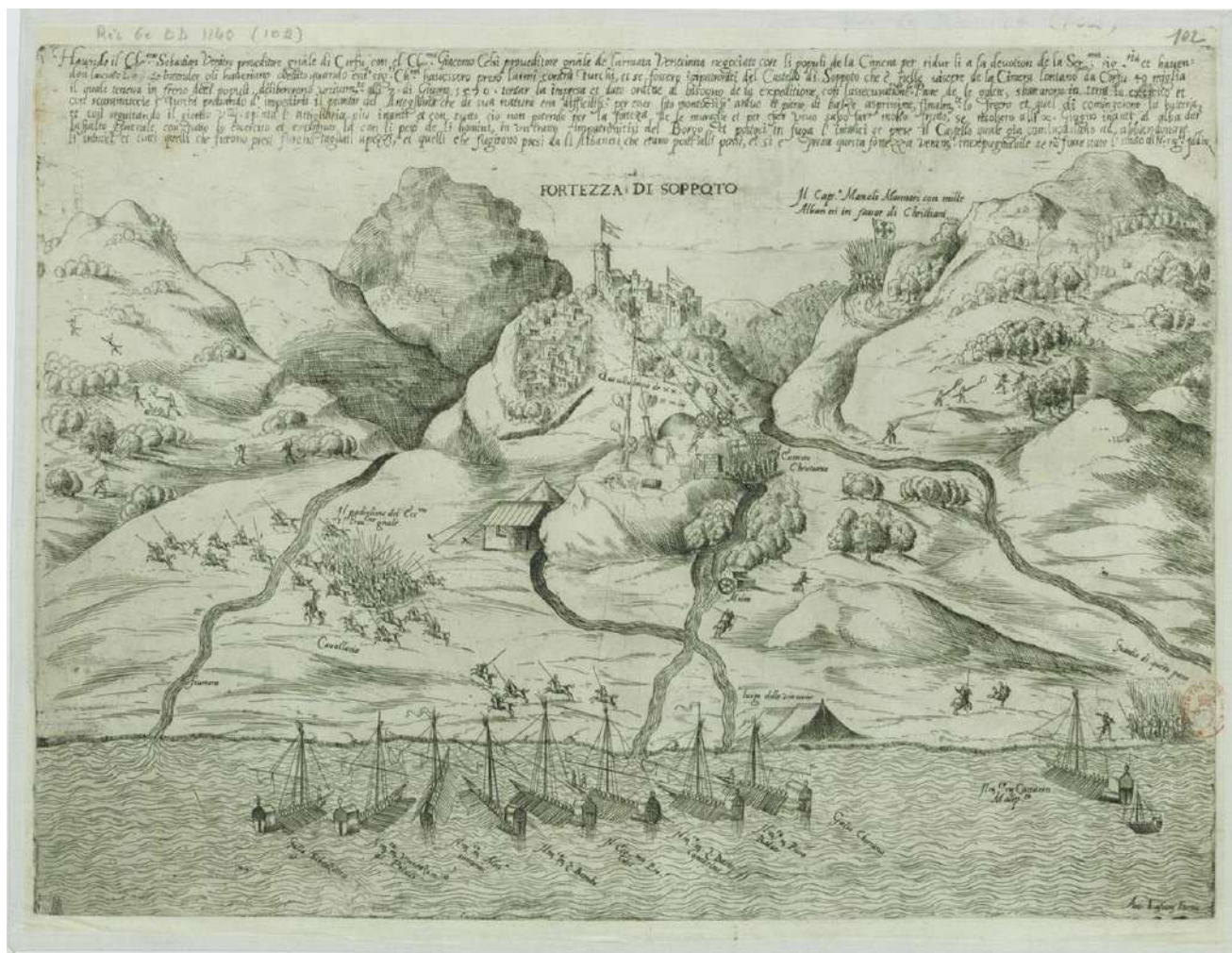
Nella veduta, rappresentata a volo d’uccello, il territorio appare caratterizzato da colline ricche di alberi e racchiuso da due torrenti. Lungo il corso di uno dei due fiumi, attraversato



2: A sinistra: Balthasar Jenichen, *La presa di Margaritin, 1571*; a destra: Matthias Zündt, “*Vera designatio Insulae Corcyrae, Portus & Munitionum una cum parte Epiri Accomodata ad Nostra Tempora. In Qua (Vulgo iam dicta Corfun) Veneti suam Classem contra Turcam instruxerunt*”. Norimberga, 1570 [Altea Antique Maps & Charts Altea Gallery Ltd, Londra].

da un piccolo ponte, si identifica il disegno di un mulino, mentre nella parte bassa della rappresentazione viene delimitata la linea di costa. Sono raffigurate le navi nemiche che fiancheggiano la baia e le invasioni dell'esercito veneto nonché la disposizione degli elementi d'assalto: si distingue un attacco della cavalleria sulla sinistra, il luogo delle vettovaglie militari sulla destra e nella parte alta è rappresentato l'arrivo degli albanesi in favore dei cristiani. Secondo recenti studi, la cittadella era composta da alte torri difensive ed era divisa in due da un muro, mentre le torri triangolari sono state aggiunte in periodi successivi [Soustal, Koder 1981]. Di epoca ottomana è sicuramente la Moschea *Hajji Bendo* che, tutt'oggi visibile tra i resti dell'antica roccaforte, si trova vicino alle rovine delle mura di cinta del castello [Meksi 2018]. Partendo, quindi, da un comune modello, nelle vedute che vengono realizzate nel corso di un secolo, si ripete l'immagine della fortezza albanese presa d'assalto dai cannoni veneti, del padiglione militare appartenente al provveditore generale e delle navi belliche di San Marco.

Non molto lontana dalla precedente, è situata la fortezza di *Margariti* che, presa dai Veneziani nel novembre del 1571, ha subito diverse ricostruzioni nel corso dei secoli [Capponi 2007]. Il forte, nelle raffigurazioni del XVI secolo, come quella di Simon Pinargenti



3: Antoine Lafréry (1512-1577), *Fortezza di Soppoto* [Biblioteca Nazionale di Francia, Dipartimento di Carte e Piante, Parigi, num. di inventario: GE DD-1140(102 RES)].



FELICIA DI GIROLAMO, RAFFAELA FIORILLO

presente nella Biblioteca Nazionale di Francia a Parigi, presentava un piccolo borgo all'esterno della cittadella fortificata e mostrava un impianto di forma quadrangolare, mentre, nel disegno di Giovanni Francesco Camocio conservato presso la biblioteca di Wolfenbüttel in Germania (1574) o del Coronelli custodito presso la Marciana di Venezia (1688), appare di forma triangolare pur avendo l'ingresso sempre posto ad ovest. Inoltre, all'interno della cinta muraria viene rappresentata la cupola di una moschea simbolo della successiva presa del forte da parte degli Ottomani. La capacità difensiva delle sue mura era rafforzata da un bastione quadrilatero posto a nord e un'altra torre semicircolare a sud. Oggi, non sono visibili i due cortili interni e collegati tra loro che, circondati dalle mura della fortificazione, erano i principali nuclei difensivi del castello [Brooks 2013].

Non distante dalle fortezze di *Sopot* e *Margaritin* è situata la roccaforte di *Gomenitze*, oggi denominata *Igoumenitsa* che, dalla metà del XV secolo, fu utilizzata come base navale del territorio greco.

*Le Gometitze* è segnata sin dall'antichità sulle cartografie storiche della Tesprozia, regione dell'Epìro, poiché considerata uno dei più rilevanti porti commerciali del Mediterraneo posto sulla costa dinnanzi l'isola greca di Corfù. Un bozzetto a colori di autore ignoto rappresenta la presa del castello di Igoumenitsa il giorno 28 ottobre 1685 da parte della flotta veneta dell'ammiraglio Morosini [Meyer Setton 1991]. Il disegno mostra l'insediamento dentro le mura ed il piccolo castello ausiliario (fortino) che fu presumibilmente costruito dai Turchi nella zona del porto. Poco prima dello sbarco dei Veneziani, la guarnigione turca e gli abitanti del castello erano riusciti probabilmente ad abbandonarlo, come lascerebbe ipotizzare la scritta posta sotto il disegno, *Gomenize Abandonate*, cioè abbandonato.

Alla città, il Coronelli dedica una doppia tavola che rappresenta la veduta della cittadella fortificata di *Gometizza* posizionata sull'altura antistante la baia. Alla veduta è affiancata la planimetria dalla quale si deduce che la fortezza aveva un impianto trapezoidale ed era



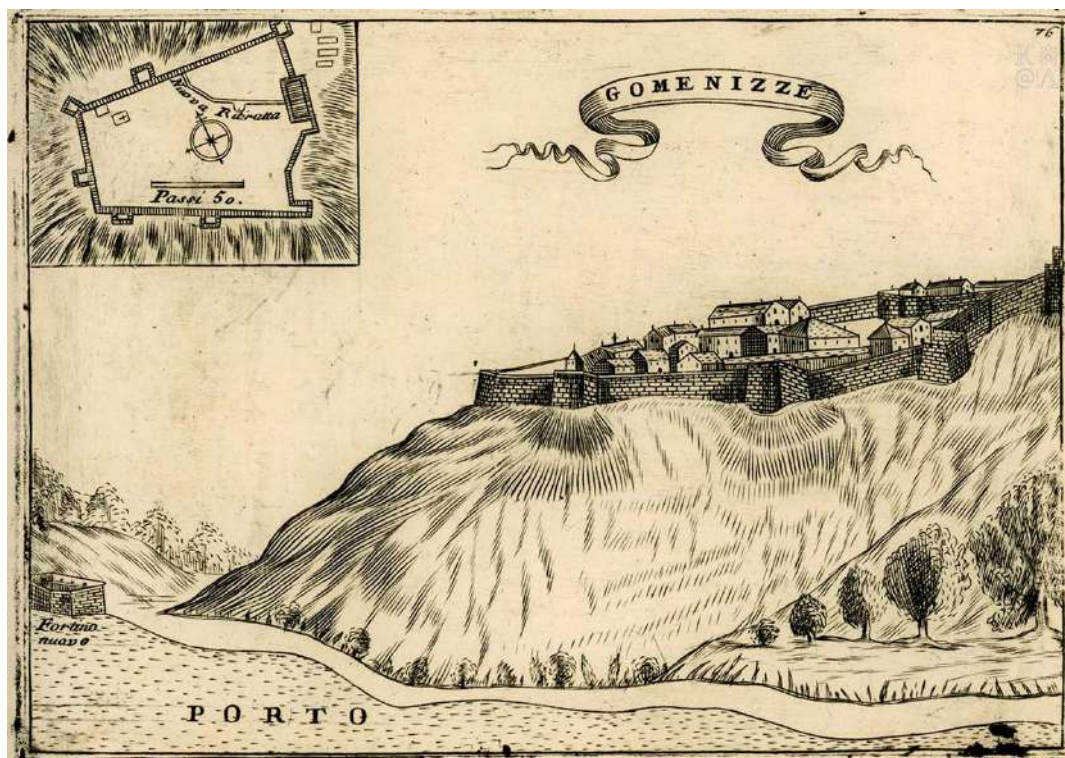
4: A sinistra: Simon Pinargenti, *Fortezza di Margaritin (1571-1580)*, 8 miglia fra terra 10 miglia da Corfu qual possederia il turcho presa alli 8 novembre 1571 de ordine del Clar. Sabastian Venier [Biblioteca Nazionale di Francia, Dipartimento di Carte e Piante, Parigi, num. di inventario: GE FF-9373 (RES)]. Al centro: Giovanni Francesco Camocio, *Fortezza di Margaritin nella provincia della Cimera in Isole famose porti, fortezze, e terre maritime sottoposte alla Ser.ma Sig.ria di Venetia, 1574* [Biblioteca Herzog August, Wolfenbüttel, Germania, num. di inventario: 5.5 Geogr.4° (24)]. A destra: Vincenzo Maria Coronelli, *Margaritin in Città, Fortezze, ed altri Luoghi principali dell'Albania, Epìro e Livadia, e particolarmente i posseduti da Veneti descritti e delineati dal p. Coronelli, Venezia, 1688* [Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, tav. 34].



## Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



5: Il castello di Igoumenitsa di ignoto testimone, raffigurante la cittadella e il fortino [Archivio KIMEOE, Centro degli studi storici della Tesprozia].



6: Vincenzo Maria Coronelli, *Gomenitze in Città, Fortezze, ed altri Luoghi principali dell'Albania, Epiro e Livadia, e particolarmente i posseduti da Veneti descritti e delineati dal p. Coronelli*, Venezia, 1688 [Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, tav. 76].

FELICIA DI GIROLAMO, RAFFAELA FIORILLO

protetta da una serie di torri difensive che rafforzavano i lati e gli angoli della roccaforte. La pianta della fortezza incisa da Padre Coronelli mostra chiaramente il profilo delle torri, il serbatoio, oggi non più visibile, il muro della *nuova ritirata* e la cinta fortificata all'interno delle quali era posto l'insediamento urbano.

Oggi le rovine della roccaforte di Igoumenitsa, allo stato di rudere, sono fonti "silenziose" di un grande passato. I documenti e le antiche cartografie rappresentano, pertanto, importanti testimonianze su alcuni luoghi e territori meno conosciuti ma che costituiscono un grande valore aggiunto ad una ben nota storia balcanica.

## Conclusioni

L'intera penisola balcanica possiede una storia di guerre e dominazioni che hanno alimentato lo sviluppo di fortificazioni militari aventi delle caratteristiche simili in tutto il bacino del Mediterraneo orientale. Sebbene città note come Durazzo, Valona, Corfù abbiano ricevuto particolare attenzione nel corso delle recenti ricerche storiche, è emerso che città meno conosciute posseggono, in modo del tutto equivalente, una storia degna di valorizzazione e documentazione [Dalmazia e Montenegro 2019]. L'analisi e lo studio delle fonti iconografiche, delle fonti cartografiche e delle rappresentazioni prodotte nel corso dei secoli dai portolani e dai viaggiatori che hanno prestato la loro attenzione alle fortezze e ai baluardi del versante del Mediterraneo orientale diventano, pertanto, necessari per la conservazione di una memoria collettiva di luoghi ancora poco conosciuti ma che possiedono una grande eredità culturale degna di essere apprezzata.

## Bibliografia

- Dalmazia e Montenegro. Le fortificazioni Venete nel Bacino del Mediterraneo Orientale. Procedure per la conoscenza e la Documentazione Digitale del Patrimonio Storico Fortificato* (2019), a cura di S. Parrinello, F. PICCHIO, Pavia, Pavia University Press.
- BALDACCI, A. (2022). *L'Albania*, (a cura di) O. Gargano e con una premessa di M. Genesin, Milano, Ledizioni.
- BROOKS, A. (2013). *Castles of Northwest Greece-From the Early Byzantine Period to the Eve of the First World War*, Grecia, Aetos Press.
- CAPPONI, N. (2007). *Victory of the West-The Great Christian-Muslim Clash at the Battle of Lepanto*, New York, Perseus Books Group.
- CESSI, R. (1968). *Storia della Repubblica di Venezia*, vol. I, Milano.
- CUNIBERTI, F. (1898). *L'Albania ed il principe di Scanderbeg*, Torino, Roux, Frassati C.
- GALLOZZI, A., CIGOLA, M. (2020) *Disegno di fortificazioni nella cartografia tra i secoli XII e XVI*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean*, a cura di N. Palazón, vol. XI, Firenze, Dipartimento di Architettura.
- IVETIC, E. (2014). *Adriatico Orientale. Atlante storico di un litorale mediterraneo*, Unione italiana-Fiume, Università Popolare-Trieste, COLLANA DEGLI ATTI, Rovigno, Centro Ricerche Storiche, N. 37, pp. 84-85.
- JACAZZI, D. (2016). *I porti del Mediterraneo nel diario di viaggio di Konrad Grünenberg (1487)*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, atti del VII Convegno Internazionale di Studi Cirice (Napoli, 27-29 ottobre 2016), a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, CIRICE, tomo I, pp. 161-170.
- MEYER SETTON, K. (1991). *Venice, Austria, and the Turks in the seventeenth century*, American Philosophical Society.
- MEKSI, A. (2018). *Xhamia në Kalanë e Borshit – Sarandë in Xhamitë e Shqipërisë – Historia, Arkitektura, shek. XV-XIX*. (Chiese d'Albania - Storia, Architettura, secoli XV-XIX), Tirana, Plejad, pp. 81-84.
- NOLI FAN, S. (1924). *Storia di Scanderbeg (Giorgio Castriotta) re d'Albania: 1412-1468*, Versione di Francesco Argondizza, Biblioteca italo albanese n°1, Roma, V. Ferri.
- PALESTINI, C. (2007). *La fortezza sul mare*, in *Disegni e progetti di città e paesaggi fortificati*, a cura di C. Robotti, Lecce, Edizioni del Grifo, pp. 227-229.
- SALTAGIANNI, E. (2019). *Fortified Settlements during the Ottoman Conquest in Thesprotia*, in 16th International Conference on Environmental Science and Technology Rhodes, Greece, 4-7 September.
- SOUSTAL, P., KODER, J. (1981). *Tabula Imperii Byzantini, Band 3: Nikopolis und Kephallēnia* (in German). Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

*Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*

- TRAMONTI, U., GUGA, A. (2016). *Fortificazioni costiere in Albania*, in *International Conference on Modern Age fortifications of the Mediterranean coast – FORTMED 2016*, Firenze, Dipartimento di Architettura.
- VALERIO, V. (2007). *Cartografi veneti: mappe, uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, Padova, Editoriale programma.
- VALERIO, V. (2018). *Spunti e osservazioni sulle raccolte cartografiche italiane del Cinquecento*, in *IATO Atlases and Lafreri-the Roman Connection*, a cura di W. Bracke, Roma, Società Geografica Italiana.





## *Immagini da una guerra. L'assedio ottomano di Candia nell'iconografia urbana (XVII secolo)*

*Snapshots from a war. The Ottoman siege of Candia in the urban iconography (17th century)*

**EMMA MAGLIO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Nel 1645 gli Ottomani assaltarono la capitale del Regno di Candia e riuscirono a espugnarla solo nel 1669. Numerose rappresentazioni della città assediata ebbero un'ampia circolazione in quegli anni: muti reportage della guerra in atto, fonti per la storia della città reale e di quella progettata ma anche per la conoscenza degli autori e committenti dei disegni, le immagini mostrano l'interesse e la preoccupazione suscitati dalla guerra in Italia ed Europa.*

*In 1645 the Ottomans assaulted the capital of the Kingdom of Candia and managed to conquer it only in 1669. Several representations of the besieged town had a wide circulation in those years: mute reports of the ongoing war, sources for the history of the real and planned town but also for the knowledge of the authors and clients of drawings, the images show the interest and concern raised by the war in Italy and Europe.*

### **Keywords**

Candia veneziana, assedio, iconografia urbana.

Venetian Candia, siege, urban iconography.

### **Introduzione**

L'isola di Candia fu uno dei più importanti possedimenti veneziani in Levante per oltre quattro secoli (1207-1669). Ancora a metà del XV secolo l'isola era protetta da piccole fortezze e torri di avvistamento, ma a partire dal secolo seguente divenne il baluardo avanzato contro gli Ottomani: dopo la terza (1537-40) e ancor più la quarta guerra ottomana o guerra di Cipro (1570-73), l'intero sistema difensivo di Candia fu quindi oggetto di un rinnovamento che si sarebbe protratto fino al Seicento. Nuove fortificazioni "alla moderna" furono realizzate con il contributo degli più importanti ingegneri militari al servizio di Venezia: fra loro Michele Sanmicheli e il nipote Gian Girolamo, Sforza Pallavicino e Giulio Savorgnan, poi nel Seicento Francesco Basilicata e Raffaele Monanni [Cozzi, Knapton, Scarabello 1992; Concina, Molteni 2001; Concina 1986; Cosmescu 2017; Steriotou 2018].

I primi progetti concreti per le fortificazioni delle città di Candia, Rettimo e La Canea risalgono al 1538 – una loro attribuzione a Michele Sanmicheli, tuttavia, resta da confermare – e i lavori proseguirono fino a fine secolo, come pure quelli per le fortezze di Spinalonga, Grabusa e Suda [Gerola 1905-06; Davies, Hemsoll 2004; Maglio 2019]. Un elenco di «tutti li porti, i reduitti, et spiagge, che sono in tutto il Regno di Candia»<sup>1</sup> contenuto nell'*Archivio proprio* di Giacomo Contarini (1536-1595), nobile veneziano che nutrì sempre grande interesse per il Levante, riguarda le fortezze dell'isola incluse e «fatte de novo» Paleocastro, Spinalonga,

<sup>1</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Archivio proprio Giacomo Contarini*. B. 24, ff. 47-49.

EMMA MAGLIO

Grabusa, Suda e Rettimo: la lista, firmata dal generale della cavalleria in Levante Soffiano Eudemonogiani<sup>2</sup>, potrebbe risalire al 1584 o poco dopo [Maglio 2023]. Nel Medioevo la città di Candia era difesa da un fortilizio a guardia del porto ed era racchiusa da una piccola cinta muraria, oltre la quale crebbero vari borghi extraurbani. In seguito fu progettata la nuova cinta muraria impostata prima su cinque e poi su sette bastioni: i lavori furono ultimati intorno agli anni '80 del XVI secolo – a partire dagli anni '60 col decisivo contributo di Giulio Savorgnan – e le antiche mura, persa l'originaria funzione, furono in parte riadattate a depositi e locali per soldati. Nel testo di Eudemonogiani la fortezza di Candia appare ultimata ed è indicata come la più grande dell'isola; tuttavia, come vedremo, si continuò a lavorare alle sue difese fino al Seicento. Intanto, se i margini urbani subivano grandi rinnovamenti, la città *intramuros* fu sempre costituita per lo più da edifici modesti, le cui condizioni peggiorarono a partire dalla fine del Cinquecento: un terremoto e alcune alluvioni nel 1595 avevano lasciato la città impoverita e in rovina, fatto che avrebbe aggravato le condizioni di vita degli abitanti durante il successivo assedio [Calabi 1998; Maltezou 1991; Concina, Molteni 2001; Steriotou 1998, 2018].

### 1. Lo sbarco ottomano e il blocco di Candia

L'ampia storiografia esistente sulla guerra di Candia è fondata sulle numerose cronache a stampa edite e tradotte a più riprese a partire dagli anni del conflitto [Guerra di Candia 2013, 25-112; Frammenti storici della guerra di Candia 1647; Historia della guerra di Candia 1679, I; Rostagno 1668; Brusoni 1673], ma soprattutto sulle relazioni ufficiali dei Provveditori da Terra e da Mar, dei Provveditori generali dell'armi e dei Provveditori alle fortezze, nonché su una cospicua iconografia urbana [Kaplanis 2007; Steriotou 1998, 685-697]. Il conflitto scaturì da un pretestuoso incidente diplomatico che coinvolse alcune galee dei Cavalieri di Malta, che nel settembre 1644 avevano assalito al largo di Rodi un convoglio ottomano diretto in Egitto e avevano poi sostato nel porto di Candia. Accusati i Veneziani di proteggere i Cavalieri e dichiarata guerra all'Ordine, i Turchi, anziché dirigersi verso Malta, puntarono su Candia con più di 400 navi e 50.000 soldati, decisi a impadronirsi di quella che da troppo tempo era per loro una spina nel fianco nello spazio mediterraneo. Nel giugno 1645 le truppe sbarcarono nel settore ovest dell'isola e presero La Canea dopo soli due mesi di assedio; nel novembre del 1646 avevano occupato anche Rettimo e preso il controllo di quasi tutta l'isola. L'attacco aveva colto di sorpresa le difese veneziane e causò ben presto l'isolamento della città capitale dal suo entroterra, cosicché le comunicazioni e gli approvvigionamenti poterono svolgersi solo via mare: entro il 1647 tutta l'isola era caduta in mano ottomana, ad eccezione di Spinalonga, Suda e appunto Candia [La dernière croisade 2008, 37-39]. La città era protetta da una cinta muraria a sette bastioni (da est verso ovest Sabbionara, Vitturi, Gesù, Martinengo, Betlemme, Panigra e Sant'Andrea), dal Castello da Mar all'ingresso del porto e dal forte di San Dimitri eretto intorno agli anni '70 del Cinquecento in posizione dominante a est della città. Infine, una rete di gallerie sotterranee di contromina partiva dai bastioni Vitturi, Betlemme e Panigra diretta verso l'entroterra e sarebbe stata potenziata negli anni dell'assedio [Steriotou 2014; Steriotou 1998, 60] (Fig. 1).

Dopo la conquista di La Canea le autorità lagunari compresero che sarebbe stato impossibile difendere il Regno senza il supporto delle potenze europee. Se Venezia ottenne rapidamente soldati e galee dallo Stato pontificio, dall'Ordine di Malta, dall'impero spagnolo e dai Savoia, più difficile fu ricevere l'aiuto della Francia, che intratteneva fra l'altro stretti rapporti con gli Ottomani: infatti Luigi XIV inviò solo nel 1660 i primi soldati, su navi battenti bandiera papale.

---

<sup>2</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Archivio proprio Giacomo Contarini*. B. 24, f. 75.



1: Giorgio Comer, *Il Regno di Candia* (1625 circa), *Città di Candia* [Wikimedia Commons]<sup>3</sup>.

Per più di vent'anni la città fu protetta da un insieme eterogeneo di combattenti organizzati in piccole compagnie: oltre ai *feudati* cretesi deputati alla difesa dell'isola – il cui contributo in verità avrebbe inciso poco sulle sorti della guerra, sia per la loro esiguità che per lo scarso addestramento – vi erano soldati *greci, italiani, oltramaroni* (provenienti cioè da Istria e Dalmazia) e *oltramontani* (francesi, tedeschi, svizzeri e olandesi, che ricevevano fra l'altro un salario più alto); i patrizi veneziani controllavano invece la flotta, al cui comando era il Capitano generale da mar. Le fonti attestano che Venezia adottò una strategia principalmente difensiva per la città di Candia: ciò costò numerose vite ma favorì per contro la lunga resistenza degli assediati. Il problema maggiore restò tuttavia di tipo finanziario, poiché la carenza di denaro complicava il mantenimento delle guarnigioni, i lavori alle mura e i rifornimenti a una città bisognosa di tutto, dal grano ai medicinali, dal legname alle armi. Per far ciò, Venezia dovette ricorrere alla vendita di ampi terreni demaniali e favorire nuove aggregazioni alla nobiltà veneta [Vaccher 2016, 584-585; Vaccher 2014, 20-32].

Gli archivi custodiscono anche un repertorio cospicuo di immagini della città sotto assedio [Steriotou 1998, 685-697]. Più precisamente a partire dagli ultimi anni della guerra, le piante della città e del suo territorio si moltiplicarono, anche per accompagnare cronache, resoconti e memorie la cui diffusione fu favorita dal grande interesse suscitato dal conflitto e dai suoi protagonisti in tutta Europa, a partire da Francia e Inghilterra [La dernière croisade 2008, 13].

<sup>3</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. VI, 75 (=8303), tav. 2.

EMMA MAGLIO

Nelle immagini – diverse fra loro per qualità, caratteristiche e autori – l'uso di simboli grafici e disegni illustra da un lato l'avanzata nemica e le sue strategie di attacco, dall'altro l'assetto difensivo della città e le sue trasformazioni. Alcune immagini di Candia saranno esaminate al fine di ripercorrere i momenti salienti della guerra e al contempo analizzare aspetti noti e meno noti del tessuto urbano e delle fortificazioni.

## 2. Il racconto visivo della guerra e della città

Seppure con qualche ritardo, l'iconografia raffigura le *fortificationi esteriori* di Candia, opere antemurali realizzate prevalentemente in terra (come opere a freccia, a corno e a corona, rivellini, ridotti e fossati) mirate a ritardare l'impatto coi fronti bastionati e spezzare le linee di tiro nemiche. La loro costruzione si rese necessaria dopo la presa di La Canea per tentare di rimediare ad alcuni gravi punti deboli della fortezza di Candia: tra questi, le cortine troppo lunghe, i parapetti insufficienti, i borghi *extramuros* troppo vicini alle mura e infine i due bastioni più vulnerabili, quelli a mare di Sabbionara e Sant'Andrea, poco protetti e costruiti su terreni sfavorevoli [Vaccher 2014, 38-39]. Le nuove opere furono eseguite in poco tempo «dopo il mese di novembre 1645 sino al mese d'aprile 1646» su progetto del governatore generale Camillo Gonzaga e dell'ingegnere olandese Francesco De Wert<sup>4</sup> [Steriotou 1998, 125-126]. Nel 1651 Giulio Gabriel illustrava lo stato complessivo delle difese, incluse le undici opere esterne oltre al forte di San Dimitri: «opera di Crepacuore, opera a corne della Palma, opera a corona di S. Maria, opera a corne Moceniga, opera a corne Panigrà, revellin S. Nicolò, revellin Bethelhem, mezaluna Moceniga, revellin Panigrà, revellin S. Spirito, revellin S. Andrea»<sup>5</sup>. Queste opere furono poi «acresciute in molti luoghi et migliorate» sotto la guida di Tomio Pompei *generale dell'artileria e governatore generale dell'arm*<sup>6</sup>. Le immagini della città in cui figurano anche le *fortificationi esteriori* sono in genere tarde, del 1668 o posteriori, anche quando raccontano le prime fasi dell'assalto, ma fanno eccezione due immagini.

La prima è un pregevole disegno a penna acquerellato incluso in una raccolta di più di cento immagini di città, fortezze e battaglie nei territori veneziani: la *Relatione della mossa dell'Armi Ottomane contro la Serenissima Republica di Venetia l'anno 1645, con tutti li disegni de combattimenti seguiti si in Dalmatia, come Candia, & armata sino alla conclusione della pace che seguì l'anno 1669*, composta dopo la guerra e forse parte di una raccolta originaria più ampia<sup>7</sup> [Gerola 1905, 46; Steriotou 1998, fig. 27]. Come si legge nella didascalia inserita in un piedistallo alla base del foglio, il disegno fu firmato nel 1650 da Filippo Besseti de Verneda *ingegnere maggiore in Regno*, in seguito nominato Soprintendente alle artiglierie e fortezze della *Serenissima*, e indirizzato al Capitano generale da mar Alvise Mocenigo: si tratta probabilmente della più antica rappresentazione nota della città di Candia completa di tutte le sue fortificazioni esterne (Fig. 2). Un primo aspetto riprodotto con cura è l'avvicinamento dei nemici. All'inizio del 1647 i Turchi raggiunsero Paracandia, l'area che si estendeva intorno alla città e da qui, dopo aver scavato trincee intorno alla fortezza, mossero i primi infruttuosi assalti: nel 1648 ai bastioni Gesù e Martinengo e nel 1649 a quasi tutti i bastioni e alle opere esterne. Verneda disegna tutti gli accampamenti nemici, le batterie di cannoni, le trincee, gli assalti ai bastioni e gli scontri a cavallo nei pressi del baluardo di Sant'Andrea, ma anche la fortezza urbana in tutte le sue parti e le singole postazioni di difesa. Generalmente, nelle immagini prodotte a scopi militari la città fa da sfondo alle azioni belliche, ridotta al disegno

---

<sup>4</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Senato. Dispacci, Provveditori da terra e da mar*. F. lo 797, f. 1r.

<sup>5</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Collegio. Relazioni. Ambasciatori, Rettori e altre cariche*. B. 80, F. lo 7, f. 3v.

<sup>6</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Collegio. Relazioni. Ambasciatori, Rettori e altre cariche*. B. 81, F. lo 18, ff. 3r-3v.

<sup>7</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. VII, 200 (=10050), tav. 39.

delle mura a scapito del tessuto urbano. Alcune immagini, però, riescono a raccontare anche edifici, strade, piazze, toponimi, infrastrutture, che diventano anzi aspetti essenziali. Verneda infatti riproduce qui il tessuto urbano con precisione, a partire dalle sedi delle autorità: nella città vecchia il *palatio di Sua Eccellenza* Mocenigo, il palazzo del *Cappitanio grande* e quello del *Duca* lungo la strada principale (*ruga maistra*) e, poco lontano, i palazzi del *Proveditor Giulio Gabriel*, del *colonel*, dei generali *Lipomanno* e *Spareiter*; nel borgo, la sede del *Governatore*. Indica inoltre ospedali, arsenali, fontane, cisterne, pozzi e mulini. Si vedono i resti delle mura medievali, le case dei soldati, gli orti e i giardini ai margini della città. Infine, si riconoscono alcune chiese: nella città vecchia S. Tito, S. Marco e S. Francesco indicate col loro nome, e S. Pietro e S. Rocco indicate con una croce; nel borgo S. Paolo e S. Salvatore e poche altre, provviste solo di croce; sono assenti invece chiese importanti come S. Maria di Piazza e S. Maria degli Angeli nel borgo, forse a quel tempo già in disuso o distrutte. Si tratta, dunque, di un'immagine realizzata accuratamente a scopo informativo e celebrativo.

La seconda immagine, inedita, è un'incisione della pianta di Candia pubblicata a Francoforte nel 1652 da Matthäus Merian (1621-1687), figlio del celebre incisore svizzero Matthäus il Vecchio: si tratta del *Disegno della pianta di Candia fatto per illustrissimo et excellentissimo generael del arme Baron de Speraiter*. Il generale tedesco (lo stesso di cui Verneda indicava l'abitazione in Fig. 1) era di stanza a Candia dal 1650; l'autore del disegno, Johann Lathouwer, era un ingegnere fiammingo al servizio di Venezia. L'obiettivo dell'immagine è illustrare solo le difese di Candia – in questo caso non vi è infatti alcun dettaglio della città o del suo intorno – ma l'uso del chiaroscuro e la presenza del cartiglio decorato conferiscono al disegno una certa qualità grafica. Rispetto al disegno precedente, questo riporta tutte le opere esterne tranne l'opera Crepacuore nei pressi del forte di San Dimitri: è possibile che esso riproduca uno stadio precedente delle difese della città, benché la data di pubblicazione sia posteriore a quella del disegno di Verneda.

Quando mossero i primi assalti, gli Ottomani non avevano ancora un vero accampamento (come si vede nel disegno di Verneda), ma dopo il 1649 si insediarono a poche miglia dalla città e iniziarono a costruire una cittadella fortificata che chiamarono Candia Nuova (*Yeni Kandiye*). Gli assediati iniziarono allora a riparare le mura e le gallerie danneggiate, costruirono ritirate sopra le cortine e i bastioni nonché nuove difese esterne [Vaccher 2016, 577]. Seguì una fase di ripetuti piccoli attacchi (respinti sempre con fatica) e successive riparazioni, con la costruzione di nuovi parapetti e cortine [La dernière croisade 2008, 40]. Restavano tuttavia alcuni «pernitiosi difetti»<sup>8</sup>, segnatamente i due bastioni a mare, come si legge nella relazione del Provveditore generale delle Armi Giacomo da Riva nel 1653; altri, come Andrea Corner, suggerivano modifiche importanti, come convertire le opere esterne in mezzelune<sup>9</sup>.

La città versava intanto in condizioni difficili e i Provveditori non mancavano di menzionarne lo stato di rovina: nel 1653 «delle tre parti d'habitationi in Candia doi sono scoperte e disfatte, e li poveri soldati stano [...] dormendo in terra»<sup>10</sup>. La situazione si aggravò al punto tale che Luca Francesco Barbaro scrisse nel 1660 «resta finalmente la città distrutta d'habitationi molto ruinate da loro medesime per l'antichità, et mala costruzione della fabrica, altre disfatte da padroni per vender legname [...] altre è la maggior parte disfatte dalla militia [...] Vagliono però queste ruine a maggior commodo della città perché ridotti li terreni vacui in horti»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Collegio. Relazioni. Ambasciatori, Rettori e altre cariche*. B. 80, F.lo 5, f. 3v.

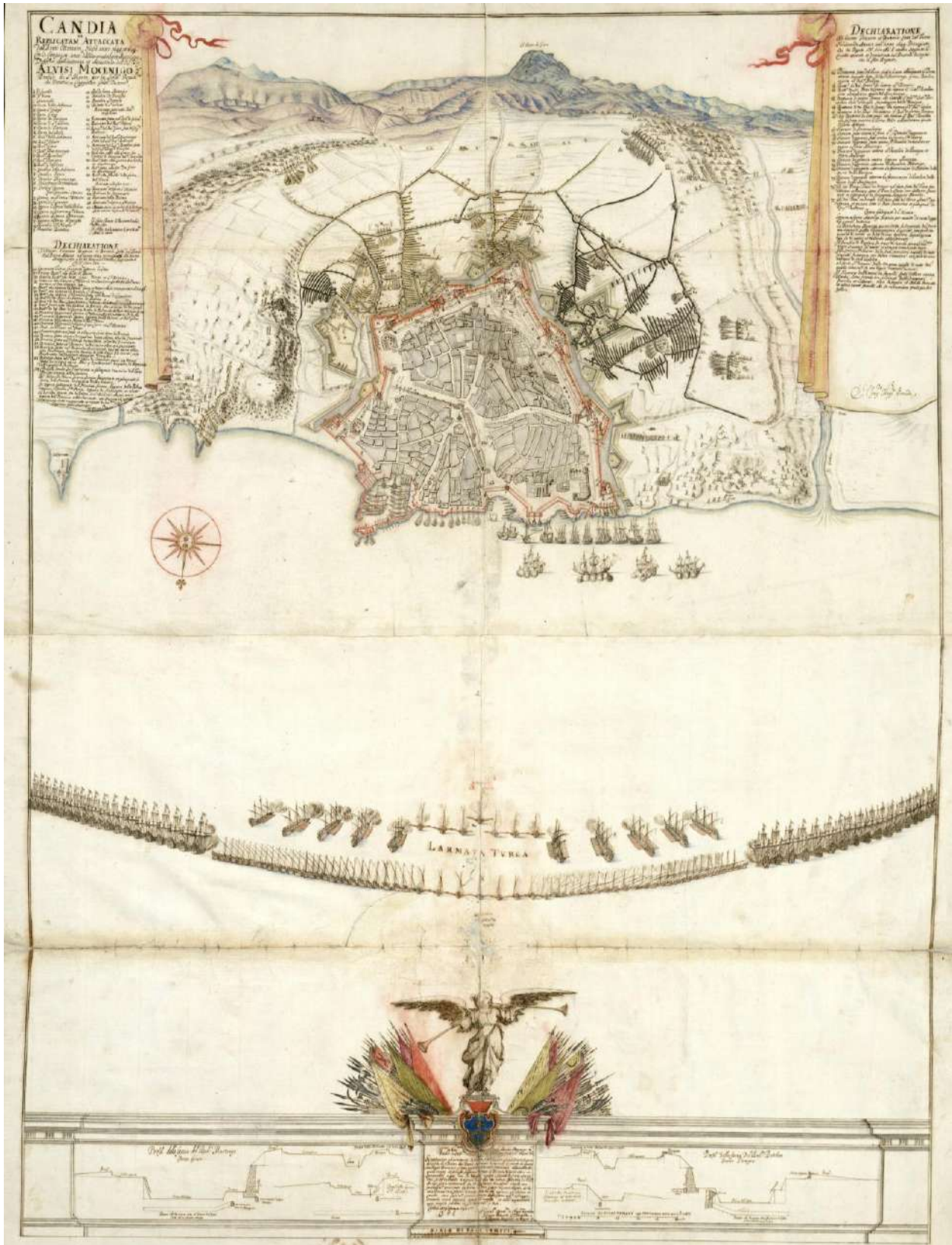
<sup>9</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Collegio. Relazioni. Ambasciatori, Rettori e altre cariche*. B. 80, F.lo 9, f. 2r.

<sup>10</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Collegio. Relazioni. Ambasciatori, Rettori e altre cariche*. B. 80, F.lo 5, ff. 15r-15v.

<sup>11</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Collegio. Relazioni. Ambasciatori, Rettori e altre cariche*. B. 80, F.lo 10, f. 8.



EMMA MAGLIO



2: Filippo Besseti de Verneda, Candia replicatamente attaccata dall'Armi Ottomani negli anni 1648 e 1649..., 1 genaro 1650 [Istituto Centrale per il Catalogo Unico-Ministero della Cultura].

### 3. Il disegno del presente che accoglie il progetto

Gli ultimi anni dell'assedio furono densi di avvenimenti. Nel maggio 1667 i Turchi sferrarono il terzo attacco contro i bastioni occidentali da Panigra a Sant'Andrea e contro il bastione Sabbionara – gli ultimi due erano stati rafforzati con opere di ritirata costruite per lo più in terra – e posero batterie costiere in direzione del porto, obbligando gli assediati ad aprire un varco nelle mura nel porto di Dermata. Nella sua relazione del febbraio 1667, Antonio Barbaro dipingeva una città ormai «bersagliata horridamente [...] dirocati gli edificii, conquassate le case, scossi e caduti li monasterii e le chiese»<sup>12</sup>; l'estate seguente il bastione di Sant'Andrea fu dichiarato compromesso e i difensori si arroccarono dietro le sue ritirate [*La dernière croisade* 2008, 46; Steriotou 1998, 150-154]. A questo punto furono inviati a Candia due contingenti francesi. Un primo gruppo di volontari guidato da François III d'Aubusson, duca de La Feuillade, battente bandiera dell'Ordine di Malta giunse a Candia nel novembre 1668 ma, dopo una sortita fallita all'esterno del bastione di Sabbionara, dovette lasciare l'isola. Un secondo gruppo di soldati, formalmente agli ordini del generale pontificio Vincenzo Rospigliosi (nipote di papa Clemente IX) ma in realtà guidato da François de Bourbon-Vendôme, duca di Beaufort, arrivò a Candia nel giugno 1669 ma non ebbe miglior destino: dopo aver tentato una sortita sempre presso il bastione di Sabbionara, fu dimezzato dopo uno scontro coi nemici e i superstiti tornarono in patria [*La dernière croisade* 2008, 64-69].

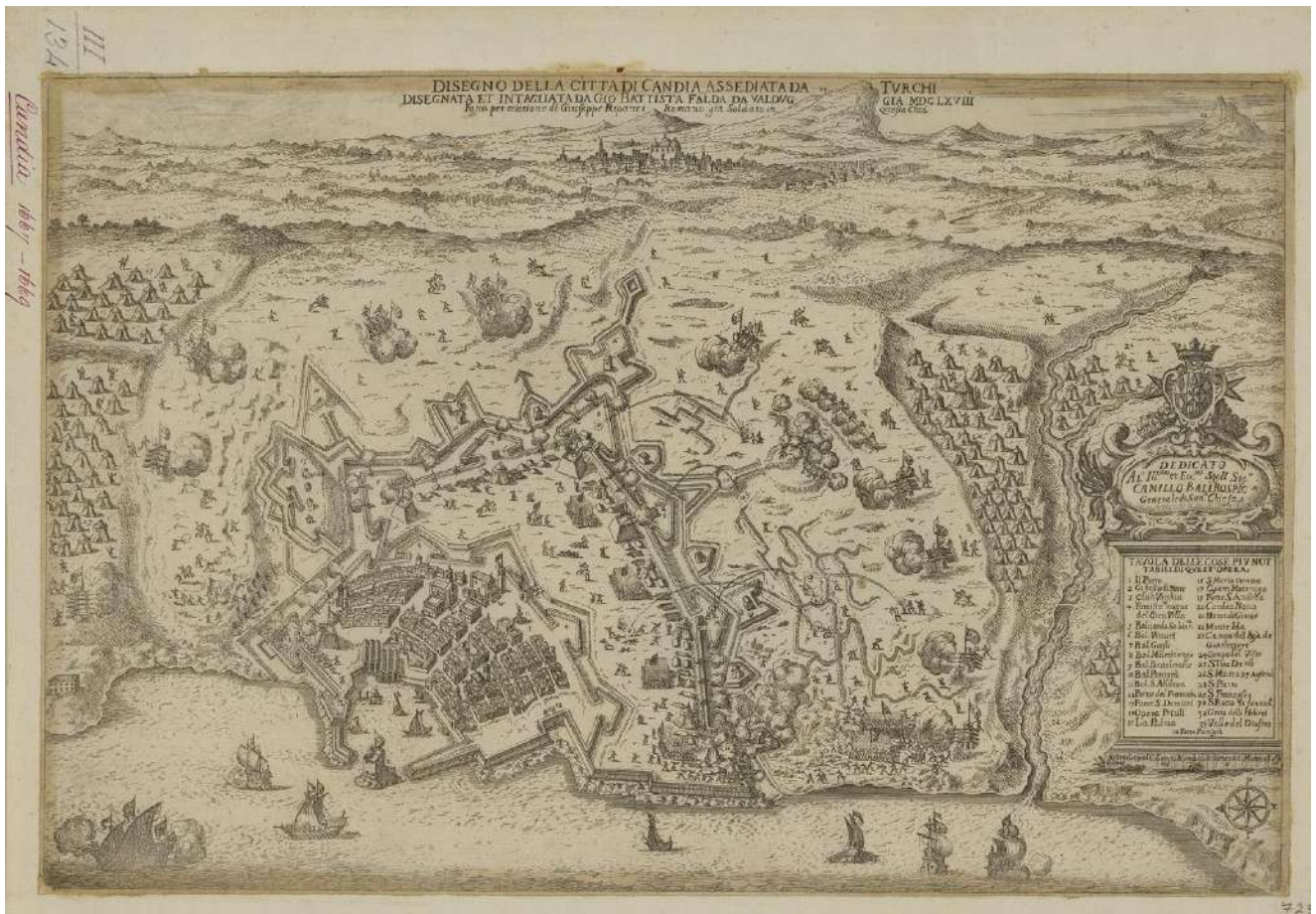
Proprio in questa fase finale si moltiplicarono resoconti e immagini della guerra. Un esempio interessante è il disegno prodotto da François Collignon, noto incisore e stampatore francese stabilitosi a Roma nel 1630 dove aprì una bottega al Parione: la sua pianta di Candia datata 19 ottobre 1668 e dedicata ad Antonio Grimani, ambasciatore veneziano presso la Santa Sede, raffigura le azioni belliche in corso e riporta con grande precisione le traiettorie di tiro contro i bastioni occidentali [Steriotou 1998, fig. 41]. Un secondo disegno identico a questo fu pubblicato nello stesso anno da Francesco Sabadini per Filippo Barbazzi «degnissimo antiano di Bologna» [Steriotou 1998, fig. 42]: si tratta probabilmente di una rappresentazione successiva a quella prodotta da Collignon, di cui Sabadini aveva forse usato la matrice.

Altre immagini di Candia aggiungono invece un dato inedito al racconto degli ultimi atti della guerra: la raffigurazione di grandi opere di ritirata mai realizzate all'interno della fortezza. Dalle relazioni dei Provveditori sono emersi finora solo due riferimenti a nuove opere di difesa interne alla città, quelle menzionate da Filippo Verneda nel luglio 1669 pochi mesi prima della resa. In questa occasione Verneda ammise «che vi è sito dietro [i bastioni] spatioso di potervi formare dell'altre gran ritirate, ma la scarsezza del tempo, e d'operarij a formar un nuovo recinto non ancora principiato mi fa vedere che sarebbe un voler tentar l'impossibile». Poche settimane dopo, in un altro scritto, più lucidamente, egli affermò a proposito della città che «la sua preservatione sin al presente ha del miracoloso, e per l'avvenire dipende (al mio vedere) doppo il signor Dio d'un pronto arrivo d'un poderoso soccorso de militie» e dovette arrendersi alla mancanza di tempo e risorse rispetto al piano iniziale di «far le doi ritirate generali» [Steriotou 1998, 644-647, 652]. Il *nuovo recinto* mai realizzato compare però in alcuni disegni ed è ritratto in modo diverso. Il primo è un'incisione del 1668 realizzata dal famoso Giovanni Battista Falda di Valduggia, dedicata al balì e generale della Santa Sede Camillo Rospigliosi, padre di Vincenzo che fu il capo ufficiale della seconda spedizione di soldati francesi inviati a Candia [McDonald 2019, n. 3254] (Fig. 3).

<sup>12</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Collegio. Relazioni. Ambasciatori, Rettori e altre cariche*. B. 80, F. lo 12, f. 25r.



EMMA MAGLIO

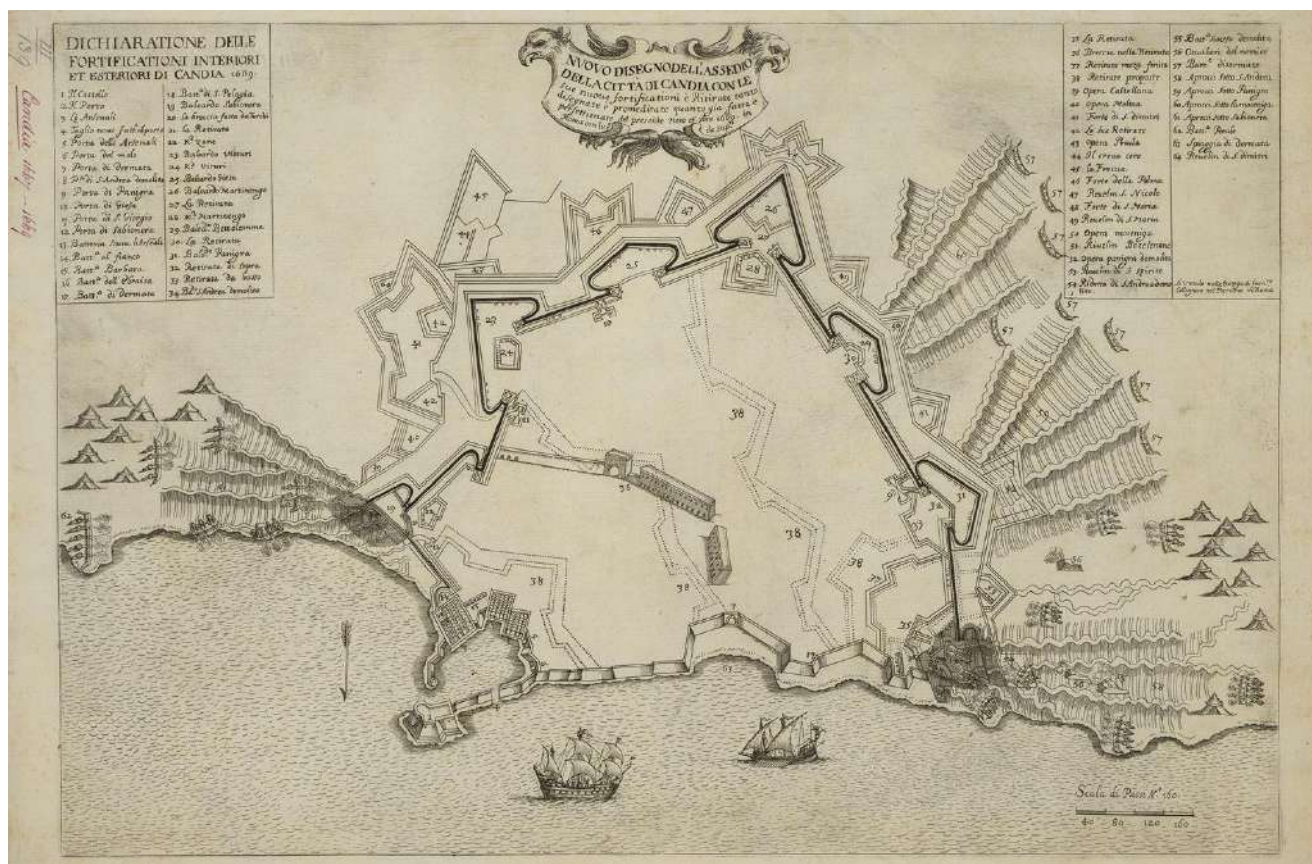


3: *Disegno della città di Candia assediata da Turchi, disegnata et intagliata da Giovanni Battista Falda di Valduggia MDCLXVIII, Fatta per relatione di Giuseppe Ripanti Romano già soldato in questa città [Royal Collection Trust / His Majesty King Charles III 2023].*

Falda riproduce una pianta assonometrica di Candia in cui, come in altri disegni noti di quel periodo, il racconto della città e del suo intorno si sovrappone a quello della guerra in corso. Gli Ottomani hanno ormai accerchiato la fortezza e, sullo sfondo, Candia Nuova ha l'aspetto di una vera e propria città; le fortificazioni interne ed esterne della città assediata sembrano intatte, benché il baluardo di Sant'Andrea appaia del tutto perduto. Ma è all'interno della città che si vedono gli elementi più rilevanti. Il tessuto urbano della città vecchia è riprodotto nei suoi elementi essenziali, disposti però in modo semplificato a semicerchio intorno al porto: si riconoscono gli arsenali, la fontana Morosini, le chiese di S. Tito, S. Marco, S. Francesco e S. Rocco; la chiesa di S. Pietro sembra invece non esistere più, come l'adiacente quartiere ebraico, poiché al numero in legenda corrispondono aree vuote. L'edificato è protetto da una piccola cinta muraria a quattro bastioni con fossato, che sembra ricalcare il perimetro delle mura medievali. Oltre queste mura vi è un ampio spazio vuoto occupato solo da cavalieri e soldati: nulla rimanda all'esistenza di una città, a indicare forse gli esiti di un'azione di guasto per arretrare le difese oppure di attacco e distruzione da parte dei nemici.

Questo *nuovo recinto* coincide con le «gran ritirate» citate da Verneda nel 1669? Nel disegno si parla di «fortificazioni nuove del generale Villa», cioè progettate dal marchese Francesco Ghiron Villa che fu generale a Candia tra il 1666 e il 1668. Il dettagliato resoconto celebrativo scritto in suo onore durante il suo soggiorno a Candia contiene in verità un solo riferimento

utile: il 9 gennaio 1667 Villa stabilì infatti, in accordo con altri ufficiali, «ciò che dovrebbe farsi per le fortificationi della Piazza e per la miglior sua difesa, lasciata la grande tagliata che si progettava dal Martinengo al Tramató, come longa e non necessaria per all'ora» [Rostagno 1668, 311]. Le tagliate avrebbero permesso di creare fronti arretrati nell'ambito delle politiche di guasto, "tagliando fuori" appunto aree urbane indifendibili, come i baluardi occidentali di Candia [Lamberini 1988, 219-240]. È possibile che Villa abbia progettato (ma non è noto fino a che punto) un sistema di ritirate dietro ai bastioni, progetto però mai iniziato. In un'altra pianta, poi, insieme alle ritirate costruite dietro al baluardo di Sant'Andrea compaiono in tratteggio ben tre fronti concentrici di ritirate (n. 38, *ritirate proposte*). La pianta è datata 15 settembre 1669, pochi giorni dopo la resa di Candia; l'ignoto autore aggiunge che il disegno «si vende nella bottega di Francesco Collignon nel Parione in Roma» e questo lascia pensare che la bottega del francese fosse uno dei principali luoghi di vendita di immagini di Candia nella città di Roma in quel periodo. La pianta ha un chiaro intento militare e raffigura solo il circuito murario e le trincee nemiche, ma si vede anche un riferimento alle mura medievali. Una delle tre ritirate *proposte* riprende in gran parte la loro posizione, a proteggere forse quanto restava della città. La seconda ritirata è invece una tagliata che va dai bastioni Gesù-Martinengo al porto di Dermata, con un andamento analogo a quella che fu proposta dal marchese Villa. Le due cinte bastionate potrebbero essere le «doi ritirate generali» citate da Verneda solo due mesi prima. La terza ritirata, invece, cinge il porto e gli arsenali, a indicare una linea difensiva estrema per proteggere, probabilmente, la resa o la fuga finale (Fig. 4).



4: Nuovo disegno dell'assedio della città di Candia con le sue nuove fortificationi e ritirate tanto disegnate e premeditate quanto già fatte e perfettionate del presente Mese 15 settembre 1669. In Roma con licentia de Superiori [Royal Collection Trust / His Majesty King Charles III 2023].



EMMA MAGLIO

## Conclusioni

Il 30 agosto 1669 il Provveditore generale Francesco Morosini iniziò i negoziati per la resa di Candia e il 16 settembre fu firmato il trattato. Gli Ottomani concessero alla popolazione alcuni giorni per lasciare Candia e portare con sé beni, reliquie e archivi; il 27 settembre Morosini abbandonò infine la città insieme agli ultimi soldati [*La dernière croisade* 2008, 50-51]. La fine del lungo assedio non spense l'interesse europeo nei confronti di Candia, anzi favorì una più ampia diffusione di cronache, resoconti e immagini della città grazie a editori come Merian e Collignon, ma anche Antoine de Fer, Nicolas Visscher, Roger Palmer di Castlemaine e altri. Le immagini di Candia descritte e riportate in questo saggio costituiscono una fonte preziosa sotto molteplici aspetti: da un lato sono un muto "reportage" dell'assedio e di come esso fu interpretato da chi lo viveva sul campo, dall'altro lasciano intravedere un'articolata geografia di autori, editori e committenti. Realizzate spesso da o per conto di condottieri impegnati a Candia, destinate talvolta a illustri personaggi laici e religiosi direttamente o indirettamente collegati alla guerra, e replicate più e più volte così che talvolta è possibile risalire alle matrici (come nel caso di Collignon), alcune di queste immagini sono più di semplici testimonianze in presa (quasi) diretta della guerra. Esse rivelano alcuni dettagli nuovi sulla città di Candia negli anni del conflitto e, come si è visto, riescono a tenere insieme architettura e storia, forma costruita e strategia militare, realtà e progetto urbano. Un confronto più esteso tra fonti documentarie e iconografia non può che aprire a una conoscenza rinnovata tanto della città reale quanto di quella immaginata e progettata negli ultimi anni prima della resa, che resta ad oggi ancora poco nota.

## Bibliografia

- Frammenti storici della guerra di Candia di Sertonaco Anticano* (Antonio Santacroce) (1647), Bologna, Giovanni Battista e Giuseppe Corvo.
- Guerra di Candia (1645-1669). Una sconfitta di grande successo* (2013), Venezia, Segreteria Generale del Consiglio Regionale del Veneto.
- Historia della guerra di Candia di Andrea Valiero senatore veneto* (1679), Venezia, Paolo Baglioni.
- La dernière croisade: Les Français et la guerre de Candie, 1669* (2008), a cura di Ö. Bardakçi, F. Pugnère, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BRUSONI, G. (1673). *Historia dell'ultima guerra tra' Veneziani e Turchi [...] nella quale si contengono i successi delle passate guerre nei regni di Candia e Dalmazia, dall'anno 1644 sino al 1671*, Venezia, Stefano Curti.
- CALABI, D. (1998). *Città e insediamenti pubblici. XVI-XVII secolo*, in *Venezia e Creta* (1998), a cura di G. Ortalli, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 261-281.
- CONCINA, E. (1986). *Città e fortezze nelle "tre isole nostre del Levante"*, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, Venezia, Arsenale Editrice, pp. 184-194.
- CONCINA, E., MOLTENI, E. (2001). *"La fabrica della fortezza". L'architettura militare di Venezia*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- COSMESCU, D. (2017). *Venetian Island-Fortresses. Renaissance Innovation of Military Architecture*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean (XVth to XVIIIth centuries)*, a cura di V. Echarri Iribarren, Alicante, Universidad de Alicante, vol. 5, pp. 319-326.
- COZZI, G., KNAPTON, M., SCARABELLO, G. (1992). *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, Torino, Utet.
- DAVIES, P., HEMSOLL, D. (2004). *Michele Sanmicheli*, Milano, Electa.
- GEROLA, G. (1905-06). *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, vol. 1.1, 1.2.
- KAPLANIS, T.A. (2007). Recording the history of the "Cretan War" (1645-1669). An overview, in «*KAMΠΟΣ. Cambridge Papers in Modern Greek*», n. 15, pp. 91-123.
- LAMBERINI, D. (1988). *La politica del guasto. L'impatto del fronte bastionato sulle preesistenze urbane*, in *Architettura militare nell'Europa del XVI secolo*, a cura di C. Cresti, A. Fara, D. Lamberini, Siena, Periccioli, pp. 219-240.



- MAGLIO, E. (2023). *Nuovi documenti per la conoscenza delle fortezze delle isole di Candia e Cipro (XVI sec.)*, in *Defensive architecture of the Mediterranean*, Atti del Convegno Internazionale FORTMED (Pisa, 23-25 marzo 2023), a cura di M.G. Bevilacqua, D. Ulivieri, Pisa, Pisa University Press, vol. 1, pp. 179-185.
- MAGLIO, E. (2019). *Arte e architettura nel Mediterraneo della prima età moderna: i poli strategici di Rodi e Creta*, in *Segni, Immagini e Storia dei centri costieri euro-mediterranei. Varianti strategiche e paesistiche*, a cura di A. Buccaro, C. Robotti, Napoli, FedOA Press, pp. 53-65.
- MALTEZOU, C. (1991). *The historical and social context*, in *Literature and Society in Renaissance Crete*, a cura di D. Holton, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 17-47.
- MCDONALD, M. (2019). *The Print Collection of Cassiano dal Pozzo. Part II, Architecture, Topography and Military Maps*, 3 vol., Londra-Turnhout, Royal Collection Trust and the British Library.
- ROSTAGNO, G.B. (1668). *Viaggi dell'illustrissimo et eccellentissimo Signore Marchese Ghiron Francesco Villa in Dalmazia e Levante*, Torino, Giacomo Sinibaldo.
- STERIOTOU, I. (2018). *Οι μετακινήσεις των στρατιωτικών μηχανικών στην υπηρεσία της Βενετίας από το «Βασίλειο της Κρήτης» σε άλλα φρούρια του ελληνικού χώρου (16ος-17ος αι.) [I movimenti degli ingegneri militari al servizio di Venezia dal "Regno di Creta" ad altre fortezze dell'area greca (sec. XVI-XVII)]*, in Atti del 12° Convegno Internazionale di Studi Cretesi, sez. B, pp. 1-11.
- STERIOTOU, I. (2014). *The underground defences in the fortifications of XVI-XVII centuries in Greece*, in «Scientific Bulletin – Europa Nostra», nn. 66-67, pp. 177-194.
- STERIOTOU, I. (1998). *Τα βενετικά τείχη του Χάνδακα (τον 16ο και τον 17ο αι.): το ιστορικό της κατασκευής τους σύμφωνα με βενετικές αρχειακές πηγές [Le mura veneziane di Khandaka (XVI e XVII secolo): la storia della loro costruzione secondo le fonti archivistiche veneziane]*, Heraklion, Βικελαιά Δημοτική Βιβλιοθήκη.
- VACCHER, R. (2016). *La guerra di Candia: un confronto di mezzi e risorse*, in «ACTA HISTRIAE» n. 24/3, pp. 573-596.
- VACCHER, R. (2014). *L'Esercito veneziano e la difesa di Candia 1645-1669. Il costo di una vittoria mancata*, tesi di laurea magistrale in Storia dal Medioevo all'età contemporanea, Università Ca' Foscari di Venezia.

### Fonti archivistiche

- Venezia, Archivio di Stato, *Archivio proprio Giacomo Contarini*. B. 24.
- Venezia, Archivio di Stato, *Collegio. Relazioni. Ambasciatori, Rettori e altre cariche*. B. 80, F.li 5, 7, 9, 10, 12.
- Venezia, Archivio di Stato, *Collegio. Relazioni. Ambasciatori, Rettori e altre cariche*. B. 81, F.lo 18, ff. 3r-3v.
- Venezia, Archivio di Stato, *Senato. Dispacci, Provveditori da terra e da mar*. F.lo 797, f. 1r.
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. VI, 75 (=8303), tav. 2.
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. VII, 200 (=10050), tav. 39.

### Sitografia

- <https://12iccs.proceedings.gr/en/proceedings/category/38/33/189> (dicembre 2023)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_city\\_and\\_fortifications\\_of\\_Candia.G.\\_Corner.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_city_and_fortifications_of_Candia.G._Corner.jpg) (dicembre 2023)
- [https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=mag\\_GEO0025610](https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=mag_GEO0025610) (dicembre 2023)
- [https://www.e-rara.ch/bes\\_1/content/zoom/27119117](https://www.e-rara.ch/bes_1/content/zoom/27119117) (dicembre 2023)
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-falda\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-falda_%28Dizionario-Biografico%29/) (dicembre 2023)
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/ghiron-francesco-villa\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ghiron-francesco-villa_%28Dizionario-Biografico%29/) (dicembre 2023)
- <https://www.deutsche-biographie.de/122944909.html> (dicembre 2023)
- <https://militarymaps.rct.uk/other-17th-century-conflicts/candia-1668-disegno-della-citta-di-candia-assediata> (dicembre 2023)
- <https://militarymaps.rct.uk/other-17th-century-conflicts/candia-1669-novo-disegno-dell-assedio-della-citta-di> (dicembre 2023)



## Malta antemurale Christianitatis: *Viceroyalty military defence in the Mediterranean under the Knights of St. John*

**VALENTINA BURGASSI**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*This paper will investigate the Order's relations with the Viceroyalty during mid-16th century. In 1523, the Spanish Emperor was conceding the Maltese archipelago and Tripoli to the Order of St. John. Malta and the Mediterranean provided excellent facilities to the application of new discoveries in engineering: the best military engineers perceived as real the importance to prevent enemies from entering the Mediterranean through the ports of Malta, Messina, and Syracuse. The model adopted for the Order's new city was influenced by the Spanish power closely related to Malta: the same urban pattern (the Hippodamus grid) of the new capital of the Order, Valletta, was introduced in the city of Carlentini.*

### **Keywords**

Military architecture, viceroyalty, Order of Saint John of Jerusalem.

### **Introduction**

In the mid-16th century, the spread of innovative strategies in fortifications and the construction of newly founded cities were strongly connected to Charles V's policy. His will for control of the Mediterranean was strongly associated with the project of urban renovation for the defense of the Habsburg Empire [Brunetti 2002, 21]. During that period, the Spanish Crown spent large amounts of money and human resources on new war machines, employing the best military engineers in the design of new fortresses. Charles V was in fact obliged to protect his lands in the strategic areas of the Mediterranean and the New World in order to oppose the spread of the Protestant Reformation: the religious ideological thinking that divided the Old Continent made the Spanish empire the primary oversight of the Catholic Church's interests. The empire of Charles V, where "the Sun never sets", coincided with the largest amount of spending in military engineering. In carrying out his political projects, the emperor was supported by his two key actors, the viceroy of Sicily, Juan de Vega, and the Spanish architect sculptor, Pedro Prado. The defense of the viceroyalty was central to the emperor's policy, which was continued later by his successor Philip II. This led naturally to the increase of city walls, castles, and coastal towers, including the castle of Peñíscola on the Valencian coast, that of San Felipe in Menorca, Santa Barbara in Alicante, and new coastal towers in Palma in the Balearic Islands. The viceroy sent the architect Prado from one Sicilian city to another between 1549 and 1550 to quickly get a direct impression of the territory to improve defenses [Brunetti 2006]. In Sciacca, Prado emphasised the necessity to proceed with the consolidation of the city walls and castle, in Trapani to improve the urban fortification, and in Marsala and Termini to defend the curtains with new ramparts. Site management was particularly challenging in Licata and Lentini, which were both affected by earthquakes and whose urban walls had suffered much damage. While Licata's walls were strengthened, Lentini suffered a different fortune. Prado quickly found another site that met these two expectations to move the inhabitants there. The reason was that it was necessary

to avoid a natural disaster, but it was also necessary to maintain territorial control in the direction of the Messina Strait. Selection fell on the Meta *plateau*, and in 1551 the new city was founded: the name given to it was “Carlentini”, meaning “Charles’ Lentini”. The vast fortification work of the Habsburg possessions echoed in treatise drawings and engravings. Numerous were the engravings depicted in Francesco Negro’s atlas [Negro, Ventimiglia 1992], the designs of Tiburzio Spannocchi [Trovato 1993], and even the Madrid codex of Carlos de Grunenbergh [de Grunenbergh 1686]. This latter was a very famous 17th-century Flemish military engineer, active in Spain and then Sicily between 1671-1687, where he carried out numerous works.

The emperor’s aim remained to gain knowledge of the state of the Mediterranean’s coastal walls and towers [Aricò 2008].

### 1. Carlentini and Valletta

Valletta was not part of Charles V’s possessions but was somehow directly subordinated as a result of the Maltese archipelago’s donation<sup>1</sup>. This meant that Malta was fully part of the plans to defend Christendom against the expansionist aims of the Ottomans [Brognini 2011].

The similarities between the Valletta and Carlentini projects are considerable, and the urban layout for both cities coincides with the Polybius plan (fig. 1).

Polybius’s scheme was well known and had also spread through Machiavelli’s books and Sebastiano Serlio’s treatise [Musti 2002]. In Book VI of Polybius, the Roman *castrum* was outlined as a model. Some important 16th-century architectural treatises, such as those from Vitruvius to Vignola and Palladio, are still preserved today in the National Library of Malta and possibly they are a source of inspiration for architects and military engineers who passed on the island. The journeys of these famous engineers from a city to another involve a direct reflection on the architectural language choices, in a perpetual exchange with the local craftsmen, and as it happens in Valletta, the capital of the Order [Nobile 2013]. The knights also made their own contribution to the circulation of models with donations to the Hospital library of books (including architectural treatises) they had inherited from their families. The cosmopolitan dimension of Valletta since its founding attracted men from a high social class, from different cultures to the island, as well as their origins. The knights came from different *Languages* and spent at least five years in Malta to complete their training as religious, thus contributing to intense cultural exchanges. The noble social background allowed them to possess culture and interests in multiple disciplines, in addition to an excellent knowledge of Latin as required by the role. The phenomenon of intellectual and artistic migration (circulation of men, books including treaties and ideas) was encouraged by the proximity to Sicily and this fact led the Renaissance language to Malta [*I libri e l’ingegno. Studi sulla biblioteca dell’architetto (XV-XX secolo)* 2013]. From the other site, the entrenchment of a traditional way in stone building, with a skillful use of stereotomy, remained well known to the local craftsmen [*Gli ultimi indipendenti* 2007].

The internal organisation of Carlentini was marked by the two major streets and square-shaped *insulae*. A first square module departed from the main square. Valletta had the same attention to the module [Hughes 1970]. The city was organised in a chessboard, and there the principal square, facing the grand master’s palace, marked the grid structure. There were other squares, which were placed in front of public places [Romeo 2017] (fig. 2).

<sup>1</sup> Valletta, National Library of Malta, *Archivum Ordinis Melitae*, AOM 59, *Lettere di Castiglia, Portogallo e Aragona (1522-1764)*, cc. 18r-18v.



1: Francesco Villamena, *Valletta città Nova di Malta*, Roma, 1601, 43,4x33 cm [Courtesy of Stanford Libraries, G6791.V2.1601.V4, David Rumsey Map Center, Creative Commons].

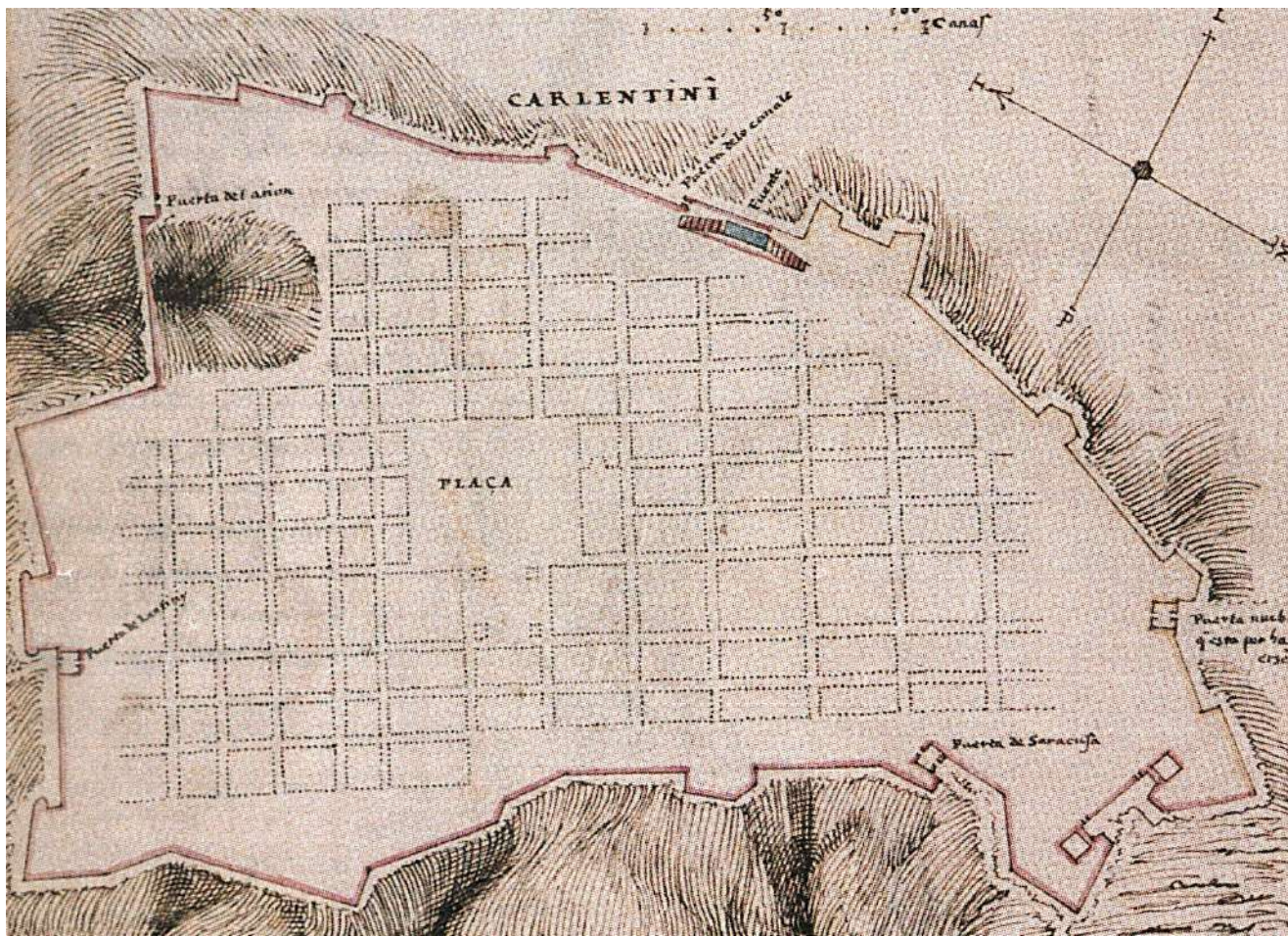
Grand master Friar Jean de La Valette had recalled to Malta all the knights on their mission to the continent and obtained permission to bring with him the military engineer Francesco Laparelli [Ganado 2009]. Born in Cortona (1521-1570), Laparelli was called in 1553 to oversee the fortifications of Cosimo I de' Medici and then became Pius IV's trusted military engineer carrying out public works in Rome and Civitavecchia. Francesco Laparelli reasoned about the shape to be given to the new city. At first, sticking to the Albertian theory of observing the site of future construction, he was convinced to «distort the streets with that smoothness which is seen in Pisa»<sup>2</sup>. The reason behind it was that the site had differences in elevation and was subject to strong winds<sup>3</sup>. However, the initial idea was modified in 1565, preferring the checkerboard model [Marconi 2011]. Quite probably, this change came about as a result of discussions with the grand master and the viceroy of Sicily, who had just returned from Carlentini's experience and was well aware of the arrangements made for possessions in Latin America according to the Roman *castramentatio*.

<sup>2</sup> Cortona, Biblioteca dell'Accademia Etrusca di Cortona, Ms. 724, c. 23v.

<sup>3</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ottob. Lat. 2808*, c. 129v.



VALENTINA BURGASSI



2: T. Spannocchi, *Descripción de las marinas de todo el Reino de Sicilia*, Madrid, 1596 [Trovato 1993, Creative Commons].

Although no drawings of Laparelli's first proposal remain, the definitive plans remain for the project conceived for Valletta according to the Roman *castrum*. Laparelli's four autograph drawings differ in detail<sup>4</sup>: in the first, there is a search for regularity with the drawing of the main road. The second shows an initial attempt at the allotment with a two-sided symmetrical scheme. In the third one the first buildings are placed, including the magistral palace, the Conventual church, Santa Maria della Vittoria, and the *Collachium*. This latter was the exclusive area of the Hospitallers later replaced by the *Auberges*. Finally, the last drawing by Laparelli displays a fully developed urban scheme that stretches to the entire perimeter within the fortified walls.

In the 16th century, the *Auberges* were palaces that were the exclusive domain of the knights, where they gathered for meals and communal life according to the language they belonged to. The *Auberges* had characters that can be traced back to the Italian Renaissance, such as the rusticated ashlar on the facade, the regular pattern of windows, and the regular floor plan with openings to the courtyard and access to the various rooms. However, these architectural characteristics are tempered by the austerity of the military, and

<sup>4</sup> Cortona, Biblioteca dell'Accademia Etrusca di Cortona, «Piano A» (126×102 cm), «Piano B» (57×43 cm), «Piano C» (58×44 cm), «Piano D» (58×44 cm).



the Hospital's sober style, together with its adherence to traditional models such as Melitan molding and the use of local stone [Nobile 2007] (fig. 3).

Renaissance language assimilations in the specific Maltese context, coming from Rome and other Italian artistic centers, were actually marked by a Mediterranean culture strongly influenced by Sicily and North Africa [Burgassi 2022]: a special role was assumed by local materials, such as globigerina light-colored limestone, susceptible to intense light. The quarries of the Aegean islands were rich in this material, where large blocks were found. These blocks were lacking in imperfections that would have undermined the strength of slabs subjected to heavy cutting stresses. The yellow color, with shades varying from yellowish to amber with the passage of time, prevails on all the buildings and derives from the material with which they are built, namely Maltese stone. The limestone was similar in many characteristics to Lecce stone. Stereotomy was one of the main construction techniques employed in the Hospitallers' buildings and specially known by the local craftsmen [Antista 2021] (fig. 4).

## 2. Valletta's echo in engravings between the 16th and 18th centuries

The new city of the Hospital was reproduced by painters and engravers, but one of the most important representations was executed by Matteo Pérez d'Aleccio (1547-1628). During his



3: Façade of the Auberge of Italy [V. Burgassi 2022].

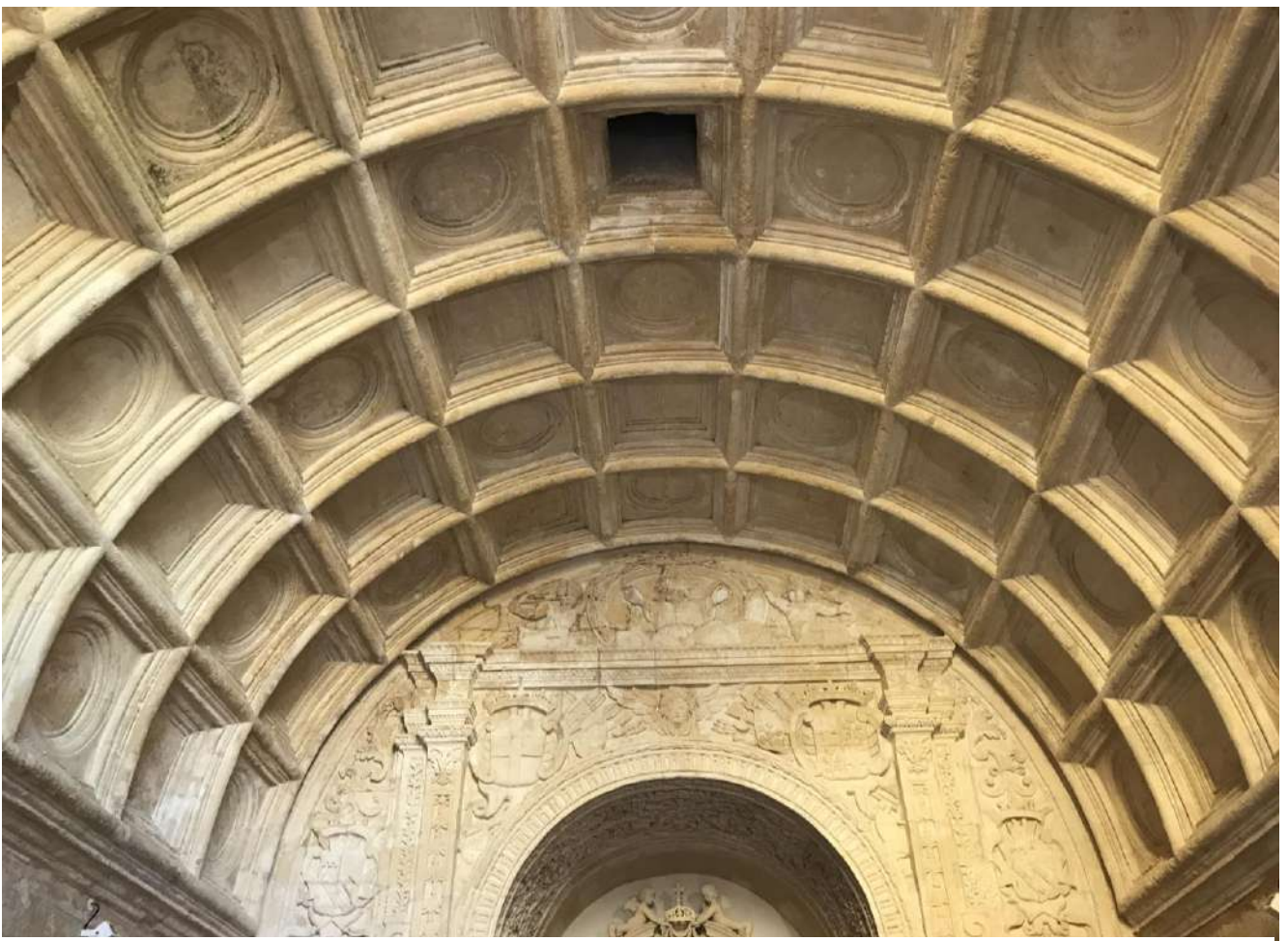


VALENTINA BURGASSI

stay on the island, he completed the series of frescoes of the Great Siege for the Great Council Chamber in the magistral palace in Valletta between 1577 and 1581. D'Aleccio was born in Alezio (Lecce) and was the son of Antonio Pérez. He was a pupil of Michelangelo in Rome in 1566. He later left for Malta, where he stayed for five years. D'Aleccio was the official painter chosen by the Hospitallers: after him, names such as Caravaggio and Mattia Preti worked in Malta [Sciberras 2009].

In his fresco, D'Aleccio adopted an aerial view, trying to vary in scale in the representation and adding twelve side panels. The main events of the siege were framed by Virtues placed on plinths. In the first three frames, D'Aleccio introduced the subject of the battle with the Ottoman army's arrival on the island. In the next three frescoes, he described the military operations, emphasising the Ottoman troops' power and the knights' bravery. In the last frescoes, the spectator felt part of the action itself and witnessed the strenuous Hospitaller resistance. In his tale, D'Aleccio recounted the pathos of the battle stage by stage. One of the scenes showed the drama of the taking of St. Elmo, illustrating the horror of war, and the fall of Fort St. Michael. In the frescoed scenes, D'Aleccio consistently portrayed all the fortified curtains and ramparts with great skill, and their details stand out with absolute brilliance.

Once he returned to Rome in 1582, D'Aleccio also executed a series of fifteen etching branches, reproducing the Great Siege fresco with the addition of two plates, the plan of the



4: Castel Sant'Angelo, Birgu. Detail of the coffered vault [V. Burgassi 2022].



Old City (Mdina) and the New City (Valletta) [D'Aleccio 1582]. The axonometric plan representation of the New City seems to echo in its forms Laparelli's 1565 drawing, with the same checkerboard subdivision, ramparts, and fort locations as designed by the engineer from Cortona [Marconi 1970]. The Auberges gain more detail, as they are all already built, and so does the grand master's palace [Mahoney 1996] (fig. 5).

D'Aleccio's frescoes, which showed the Hospitallers' epic resistance during the Ottoman siege, were very popular: the same etching of Valletta was also included in the 1584 Order's Statutes and was reproduced, as a fresco, in the Gallery of Maps based on Egnazio Danti's sketches between 1580-1585. In a frame placed on a left corner of the Great Siege fresco, which shows the peninsula of Xiberras on which Valletta was built, Danti's map is shown with the name "Melita", that is Malta in Latin. This sketch faithfully reproduces D'Aleccio's etching. With Antoine Lafréry's cartographic collection, d'Aleccio's etchings experienced their greatest popularity. The etching depicting the great siege was included in the first section of the catalog. It was probably used as a model for Danti's *Carte Geografiche* fresco and represented the great power of the Hospitallers in the Mediterranean, in the fierceness of the battle. Interestingly, among the other etchings in the same collection, in which the island of Malta appeared in several forms, is the "Disegno vero della nova città". By that time, the building of Valletta had not yet been completed. Therefore, this etching's purpose was propagandistic, that is, to obtain the necessary funding for the construction of the new capital. This is evident from the frame in the upper right corner, which calls on the Christian world to



5: Matteo Pérez D'Aleccio, *The Siege of Malta, Siege and Bombardment of Saint Elmo, 27 May 1565* [Courtesy of Royal Museums Greenwich, BHC0253, Creative Commons].

VALENTINA BURGASSI

help the Jerusalemite religion per Pope Pius V's wishes. The etching by engraver Domenico Zenoi echoes the version in Lafréry's collection while adding a graphic detail of remarkable sophistication: lower down is in fact depicted the workers at work, dedicated to the construction of the new city. It is indeed the symbolic illustration that represents the laying of the foundation stone at the hands of Grand master Friar Jean de La Valette in the presence of the Knights.

In 1631 again, the Florentine engraver Anton Francesco Lucini gave to prints sixteen plates of etchings. These etchings were taken from the frescoes by d'Aleccio, who had died in the meantime and whose copper plates had been lost.

### Conclusions

Valletta became a model of a fortified city and was conceived from Renaissance models of the city, but concretised according to the natural characteristics of the site and the military experience of the Viceroyalty of Sicily within the policy of Charles V. From an ideal city to a real Renaissance city, the conception of Valletta aroused great interest among the best military engineers of the time, and beyond: echoes followed in graphic representations from the 16th to the 18th century [Maglio 2016a; Maglio 2016b]. The new Hospital city was in fact reproduced by painters and engravers. Due to several engravings circulated between the 16th and 17th centuries, Valletta, became «véritable rempart du Christianisme» [Brogini 2006], and assumed a symbolic value, being able to embody the idea of the frontier between the Christian and Ottoman worlds. With the best military engineers around at the time,



6: Jean Boulanger, *Plan des fortresses [sic] de Vallete, bourg et sangle de Malte*, Paris, 1645, 49,4x38,2 cm [Courtesy of Stanford Libraries, G5671.M2.1645.B6, David Rumsey Map Center, Creative Commons].



Malta's fortifications attracted great interest, and they were included in Pietro Paolo Floriani's treatise on military engineering, and then in Antonio Maurizio Valperga's collection of drawings. Carlos de Grunenbergh, who was also working in Malta in the late 17th century, made drawings for Fort St. Angelo and included the plan of Valletta in his Geographical Theater.

The period between 1650 and 1750 marked the rise of France in European politics, and Malta welcomed an increasing number of French military engineers to the island. Their contributions included the arrangement of fortresses on the coast, with the aim of strengthening the existing defense, in addition to the construction of new forts. With the French occupation in 1798, the Hospitallers bowed to the enemy. However, this was not because of the failure of the fortifications, which remained almost intact after centuries, but because the Hospital was no longer able to make up for its social decay in the face of Napoleonic leadership (fig. 6).

### Bibliography

- Gli ultimi indipendenti* (2007), edited by E. Garofalo, M.R. Nobile, Palermo, Caracol.
- I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)* (2013), edited by G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotti Tosini, Palermo, Caracol.
- Libro della militia de Romani et del modo dell'accampare tratto dell'Historia di Polibio, 1536* (2002), edited by D. Musti, Milan.
- T. Spannocchi, Marine del Regno di Sicilia, 1596* (1993), edited by R. Trovato, Catania, Ordine degli architetti della Provincia di Catania.
- ANTISTA, A. (2021). *Costruire la frontiera: l'architettura a Malta fra XVI e XVII secolo*, Palermo, Caracol.
- ARICÒ, N. (2008). Carlos de Grunenbergh and the Ionian cities in Teatro geografico antiguo y moderno del reyno de Sicilia (1686), in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», no. 7, pp. 23-36.
- BROGINI, A. (2006). *Malte, frontière de chrétienté: 1530-1670*, Roma, École Française de Rome.
- BROGINI, A. (2011). *Sous le signe de la Croisade: La Valette, ville-frontière du XVIe siècle, in Valletta: città. Architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*, edited by N. Marconi, Roma, Istituto Poligrafo e Zecca dello Stato, pp. 57-69.
- BRUNETTI, O. (2002). *Architetti e militari per la difesa del Viceregno di Napoli nel XVI secolo*, in *Situazioni d'Assedio. états de Siège. Cities under Siege*, edited by L. Carle, A. Fauve-Chamoux, Firenze, Pagnini e Martinelli, pp. 121-129.
- BRUNETTI, O. (2006). *A difesa dell'Impero. Pratica architettonica e dibattito teorico nel Viceregno di Napoli nel Cinquecento*, Galatina, Mario Congedo Editore.
- BURGASSI, V. (2022). *Il Rinascimento a Malta. Architettura e potere sotto l'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme*, Firenze, Olschki.
- D'ALECCIO, M.P. (1582). *I veri ritratti / della guerra et dell'assedio, et assalti dati al / la Isola di Malta Dall'armata Turchesca l'anno 1565 nel Po.tificato della / Santa memoria di Pio III De' Medici et sotto il felice Gouerno / del uittorioso Capitano, et gran Maestro di Malta / FRA GIOVANNI PARISOTTO DI VALLETTA / fatti già in diuersi quadri di Pittura dal Mag.co / M, Matteo Perez d'Aleccio*, Rome.
- DE GRUNENBERGH, C. (1686). *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
- GANADO, A. (2003). *Valletta città nuova. A map history (1566-1600)*, San Gwann, Publishers Enterprises Group.
- HUGHES, Q.J. (1970). *The planned city of Valletta*, in *L'architettura a Malta. Dalla preistoria all'Ottocento*, edited by Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Padova, Tipografia Antoniana di Padova, pp. 305-334.
- MAGLIO, E. (2016a). *Rhodes: Forme urbaine et architecture religieuse (XIVe-XVIIIe siècles)*, Aix-en-Provence, Presse Universitaire de Provence.
- MAGLIO, E. (2016b). *The Holy Spaces in the Urban Fabric. Religious topography of Rhodes in the Hospitaller period*, in *The Military Orders. Volume 6.1 Culture and Conflict in Western and Northern Europe*, edited by J. Schenk, M. Carr, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 147-158.
- MAHONEY, L. (1996). *5000 years of Architecture in Malta*, La Valletta, Valletta Publishing.

VALENTINA BURGASSI

- MARCONI, N. (2011). *Regole, tradizioni e pratiche operative nella costruzione di Valletta "città nuova di Malta"*, in *Valletta: città. Architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*, edited by N. Marconi, Rome, Istituto Poligrafo e Zecca dello Stato, pp. 71-136.
- MARCONI, P. (1970). *I progetti inedita della Valletta: dal Laparelli al Floriani*, in *L'architettura a Malta. Dalla preistoria all'Ottocento*, edited by Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Padova, Tipografia Antoniana di Padova, pp. 353-386.
- NEGRO, F., VENTIMIGLIA, C.M. (1992), *Plantas de toda las plaças y foteles del Reyno de Sicilia...*, in *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia (1640)*, edited by N. Aricò, Messina, Sicania.
- NOBILE, M.R. (2007). *La scala di palazzo Verdala a Malta*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», no. 4, pp. 24-28.
- NOBILE, M.R. (2013). *Volte in pietra. Alcune riflessioni sulla stereotomia tra Italia meridionale e Mediterraneo in età moderna*, in *La stereotomia in Sicilia e nel Mediterraneo. Guida al Museo di Palazzo La Rocca a Ragusa Ibla*, edited by M.R. Nobile, Palermo, Caracol, pp. 7-56.
- ROMEO, E. (2017). *La ricomposizione dei frammenti delle mura urbane di Carlentini attraverso l'interpretazione di documenti inediti*, in «Restauro Archeologico», no. 1, pp. 20-31.
- SCIBERRAS, K. (2009). *Baroque Paintings in Malta*, Valletta, Midsea.

#### **Archival sources**

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ottob. Lat. 2808*, c. 129v.
- Cortona, Biblioteca dell'Accademia Etrusca di Cortona, *Ms. 724*, c. 23v.
- Cortona, Biblioteca dell'Accademia Etrusca di Cortona, *Piano A, Piano B, Piano C, Piano D*.
- Madrid, Biblioteca Nacional, *Ms. 1*.
- Madrid, Biblioteca Nacional, *Ms. 788*.
- Valletta, National Library of Malta, *Archivum Ordinis Melitae, AOM 59, Lettere di Castiglia, Portogallo e Aragona (1522-1764)*, cc. 18r-18v.

#### **Sitography**

<https://hmml.org/research/msc/> (dicembre 2023)

## Taranto: fortificare e ampliare *Taranto: fortify and expand*

**ORONZO BRUNETTI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La storia delle fortificazioni di Taranto è un buon esempio che riassume molti dei problemi dell'architettura militare europea in età moderna. In seguito al "Sacco di Otranto" (1480), i re aragonesi iniziarono una prima campagna di fortificazione invitando i migliori esperti dell'epoca nel Regno di Napoli. Taranto era il secondo porto dopo quello di Napoli, in posizione strategica per controllare il Mar Ionio e le sue fortificazioni furono rafforzate con interventi, però, poco incisivi. Solo con il consolidamento del potere spagnolo fu possibile avviare un piano generale di fortificazione per tutto il Vicereame; Pedro de Toledo, viceré dal 1532 al 1553, fu responsabile del progetto unitario per tutte le fortificazioni del napoletano. Nella seconda metà del '500, Taranto tornò al centro dell'interesse politico perché la sua posizione era strategica per la battaglia di Lepanto (1571). Soprattutto in questa fase furono approntati molti progetti per migliorare l'esistente e introdurre i temi dell'architettura militare "alla moderna". In questo periodo, militari e architetti dovettero inoltre coniugare le esigenze militari con le esigenze di una città che aveva bisogno di espandersi.*

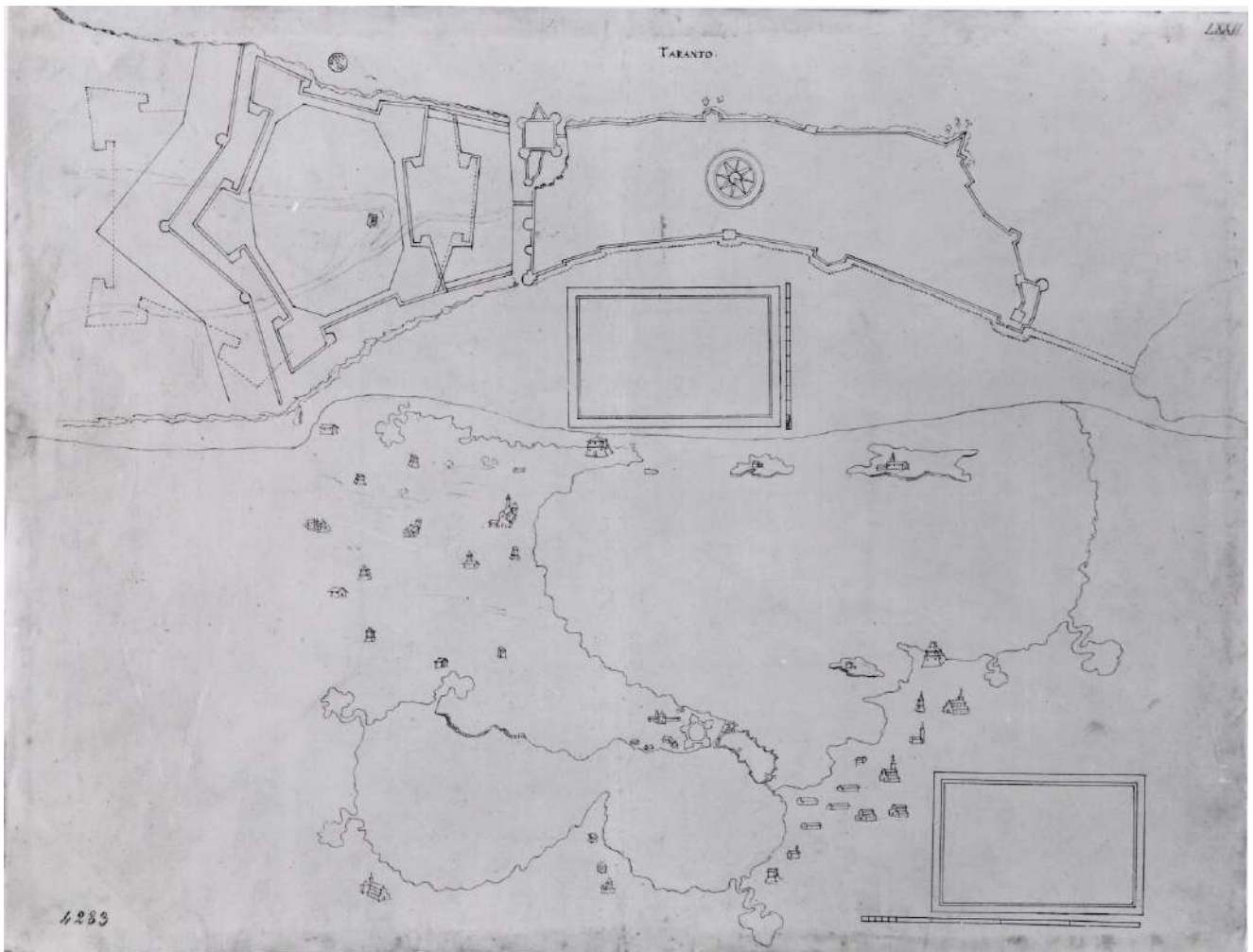
*The history of the fortifications of Taranto are a good example that summarizes many of the problems of fortification in Europe in the modern age. The "Sacco di Otranto" (1480) created much fear and alarm; the Aragonese kings started a first fortification campaign inviting the best experts of the time to the Kingdom of Naples. Taranto was the second port after that of Naples, in a strategic position to control the Ionian Sea and its fortifications were strengthened with not very incisive interventions. Only with the consolidation of Spanish power was it possible to start a plan of general fortification for the whole Viceroyalty; Pedro de Toledo, viceroy from 1532 to 1553, was responsible for the most incisive project for all the fortifications of the Neapolitan. In the second half of the 500, Taranto returned to the center of political interest because its position was strategic for the Battle of Lepanto (1571). Especially in this phase there were many projects to improve the existing and introduce the themes of military architecture "alla moderna". In this period, military and architects had to combine military needs with the needs of a city that needed to expand.*

### **Keywords**

Italia spagnola, Terra d'Otranto, iconografia urbana.  
Spanish Italy, Terra d'Otranto, urban iconography.

### **Introduzione**

Si è molto scritto sullo straordinario impegno che, durante l'ultima fase del governo aragonese, fu rivolto alle difese del Regno di Napoli, soprattutto in seguito al Sacco di Otranto (1480) che mise in evidenza l'insufficienza delle strutture militari e fu pertanto necessario rivolgersi ai principali esperti fortificatori, fra tutti si ricorda Francesco di Giorgio Martini che più volte fu chiamato nel Regno [Fiore, Tafuri 1993, 412-413; Santoro 1984]. La continua evoluzione delle armi da fuoco, da poco introdotte nella pratica della guerra, comportava



1: Taranto, XVI secolo [Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 4283 A].

l'affannoso adeguarsi delle architetture difensive; a fine Quattrocento, quindi, l'architettura militare assunse un carattere fortemente sperimentale, alla ricerca della migliore forma da opporre ai tiri delle bombarde. Dal secolo successivo, il nuovo assetto politico del Regno di Napoli, ormai Vicereame inserito nel sistema imperiale di Carlo V, impose una revisione generale del sistema difensivo della capitale, città e grande porto al centro del Mediterraneo, e del territorio statale minacciato dall'Infedele, soprattutto le provincie delle terre di Bari ed Otranto che vennero trasformandosi in vero e proprio baluardo. Ben noto è il piano fortificatorio promosso dal viceré Pedro de Toledo (1532-1553), un progetto a scala territoriale controllato da un apparato burocratico centralizzato, punto di arrivo e di rielaborazione di relazioni, progetti e disegni poi inviati nelle varie piazzeforti. Grazie a quel piano si operò in maniera incisiva sulle strutture e fu individuata l'ossatura difensiva del Regno che conservò validità almeno per due secoli; si trattava dei centri di Barletta, Brindisi, Lecce, Otranto, Taranto, Crotone, Capua, L'Aquila e ovviamente Napoli [Brunetti 2006a; Brunetti 2006b]. In questo contesto, il caso di Taranto esemplifica la totalità degli aspetti ricordati: si tratta di una città che occupa una significativa posizione strategica con singolare morfologia, con una struttura fortificata oggetto di interventi tardo quattrocenteschi, valutata con attenzione per tutto il Cinquecento da tanti esperti che intervennero con pareri e progetti per migliorarne le

difese. Questo contributo si basa sull'analisi delle già note raccolte di disegni della seconda metà del Cinquecento conservate a Napoli (Biblioteca Nazionale), Firenze (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Roma (Istituto di Cultura dell'Arma del Genio; Biblioteca Angelica), Venezia (Biblioteca Marciana), Madrid (Biblioteca di Palacio Real), Parigi (Bibliothèque Nationale de France).

### 1. La prima metà del '500

Nei primi anni del Quattrocento, Raimondo del Balzo Orsini principe di Taranto intervenne nella zona occidentale del perimetro urbano realizzando una struttura difensiva oggi distrutta; quando Taranto rientrò fra le città del demanio regio (1463), i re aragonesi si impegnarono in opere più incisive incentrate su tre punti: il fossato, le mura e il castello che, posto sul lato orientale della città, fu dotato di un puntone o rivellino assimilabile a quelli realizzati contemporaneamente a Gallipoli ed Otranto. Alle difese di Taranto si fra lavorò il 1486 e il 1492 e, oltre alla consulenza di Francesco di Giorgio Martini, furono coinvolti molti esperti attivi anche in altri cantieri: Ciriaco de' Pavia, Giuliano Fiorentino, Jacobo de Pavia, Vincenzo de Cordona, Colangelo de Nola [Brunetti 2006b, 92-93]. Gli interventi aragonesi furono celebrati da Antonio De Ferrariis, noto come il Galateo: «La città, difesa dalla natura e da fortificatissime mura, presenta un aspetto ammirabile e maestoso. [...] Superba siede fra due mari [...]. Le sue mura girano intorno, o, come dicono i Greci, è amfitalassa. Presenta l'aspetto di un'isola prolungata, o di una nave, dalla cui poppa vi è artefatta apertura, che congiunge i due mari, per dove possono passarvi grosse navi, la quale con arte ed ingegno meravigliosi fu fatta incavare da Antonio Filomarino dietro comando di Ferdinando e di Alfonso. Dalla porta, ove l'esto del mare è fertilissimo, fluendo le onde a guisa di rapido fiume, è congiunta con la terraferma per via di ponti. [...] Ella, a giudizio di tutti, è inespugnabile» [De Ferrariis 1975, 92].

La pianta presente in un Atlante conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli<sup>1</sup> rappresenta lo stato delle difese urbane al momento storico del passaggio dalla dominazione aragonese a quella spagnola; l'abitato, trasformato in isola e collegato alla terraferma tramite ponti, è racchiuso da una murazione priva di elementi alla moderna, nel foglio inoltre risalta la forma irregolare del castello [Brunetti 2006b, 8, 16]. Un altro disegno dello stesso Atlante<sup>2</sup> dà conto, essenzialmente, del contesto naturalistico della città compresa fra i due mari ma non rilascia alcuna informazione a riguardo del territorio circostante e dei rapporti con la città, rapporti che diventeranno fondamentali alla fine del XVI secolo e che verranno registrati nelle piante. Una rappresentazione efficacissima della situazione orografica, urbana e difensiva di Taranto è quella contenuta nel *Libro della Marina* di Piri Reis, approntato fra il 1521 e il 1526: al centro del foglio è posta la città in forma di isola fra il Mar Piccolo e il Mar Grande; interessante notare come l'estensore avesse compreso il ruolo strategico delle due isole di San Pietro e di San Paolo che chiudono in Mar Grande [Ventura 1990; Porsia, Scionti 1989, 57].

Come noto, Pedro de Toledo fu il primo viceré a impegnarsi nel definire un progetto difensivo unitario per tutto il Regno di Napoli, elaborandolo insieme ad un gruppo formato da militari e architetti; Toledo non si limitò a coordinare i lavori da Napoli ma seguì personalmente alcuni cantieri organizzando due viaggi, nel 1538 e nel 1541. Taranto fu visitata in entrambe le occasioni e il principale tecnico referente dell'epoca era il padovano Giovanni Maria

<sup>1</sup> Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII D 69, cc. 15v-16r.

<sup>2</sup> Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII D 69, cc. 16v-17r.



Buzzaccarino, uomo d'armi esperto in fortificazioni; in una lettera che don Pedro inviò all'imperatore Carlo V nell'aprile del 1538 si fa riferimento ad un piano che se realizzato avrebbe reso Taranto una delle città meglio fortificate ma di cui non si hanno notizie [Brunetti 2006a, 134, 208]. Di contro delle parole usate dal viceré per giustificare la continua richiesta di fondi necessari alla realizzazione del suo piano, è invece probabile che per Taranto fossero previsti solo lavori di miglioria sull'esistente e non un vero e proprio progetto ex novo. Del resto, nel 1554 gli uomini del pirata turco Rays Dragut s'impadronirono delle isole di San Pietro e di San Paolo che chiudono il Mar Grande [Coniglio 1987; Mafri 1995]. Maggiore impegno fu riversato nella costruzione dei castelli di Barletta e di Lecce, quest'ultima sede del governatore della provincia, realizzati secondo i criteri della fortificazione alla moderna: volumi netti, forme geometriche regolari che erano anche strumento di espressione del potere e del controllo da parte del governo spagnolo. Altri esempi di quella politica sono i più celebri castelli dell'Aquila e di Sant'Elmo a Napoli che accese il dibattito anche in ambito teorico e politico [Brunetti 2016, 752-753].

## **2. La seconda metà del '500**

Il ruolo centrale di Taranto nelle strategie difensive dell'intero sistema imperiale tornò attuale nella seconda metà del Cinquecento quando assurse al ruolo di secondo porto militare dopo Napoli. L'occasione fu quella della Battaglia di Lepanto (1571) che, contro l'Impero ottomano, vide alleate la Santa Sede, la Repubblica di Venezia, la Spagna e le piccole signorie italiane; nelle fasi di preparazione allo scontro, Napoli riacquistò il ruolo di primo piano che aveva ricoperto all'inizio del secolo perché fu scelta come sede logistica della Lega Santa. Antonio Perrenot di Granvela fu fra i registi delle trattative politiche e, nel ruolo di viceré, diede avvio alla revisione del sistema difensivo di Napoli e del Regno, tornato ad essere una priorità [Brunetti 2022] nelle operazioni furono coinvolti gli esponenti delle più alte gerarchie militari: Giovanni d'Austria, Alessandro Farnese, Francesco Maria II della Rovere, Marco Antonio Colonna, Gabrio Serbelloni, Ferrante Loffredo, in particolare gli ultimi due grandi esperti di architettura militare; ad effettuare sopralluoghi e redigere progetti furono chiamati Tiburzio Spannocchi, Scipione Campi, Benvenuto Tortelli e diversi altri architetti o ingegneri militari. Per le necessità della battaglia, si valutò l'opportunità di scegliere una sede alternativa a Messina che ospitasse l'Armata di Filippo II nel Mediterraneo; sebbene la città siciliana continuò ad ospitare la flotta, i porti presi in considerazione furono quelli di Brindisi e di Taranto che divennero oggetto di nuovi studi, di proposte progettuali intorno alle quali si discusse sino alla fine degli anni Settanta, quando ormai il clima politico era cambiato. Di quelle attività si conservano diverse relazioni e numerosi disegni; il dato comune che si riscontra nelle varie proposte è l'aspirazione, difficile da realizzare, a voler condurre a regolarità il circuito murario con rettifiche del perimetro o l'inserimento di bastioni tracciati secondo i modelli proposti nei trattati contemporanei. Per comprendere il grande valore dei disegni come strumento di comunicazione, linguaggio scritto codificato secondo norme e 'parlato' in tutta Europa, è interessante considerare la relazione che Scipione Campi, ingegnere al servizio della monarchia spagnola, inviò intorno al 1575 ad Antonio Perez, Consigliere di Stato di Filippo II [Brunetti 2006a, 223-226]. A Campi era richiesto un parere sulla situazione dei porti del napoletano e della Sicilia, esordendo, dichiara subito di non aver visitato tutte le città di mare ma di aver basato alcuni suoi pareri solo sui "Disegni, et le Relationi fatte a Sua Maestà del Regno di Napoli, et di Sicilia da diversi in diversi tempi" [Brunetti 2006a, 223]. Campi, si trovava probabilmente in una situazione confusa, simile a quella di chi oggi affronta lo studio di quei documenti, con la difficoltà di contestualizzare

*Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*



2: Territorio intorno a Taranto, XVI secolo [Roma, Istituto di Cultura dell'Arma del Genio, BB 951/51, c. 129].

disegni e relazioni, ricostruirne la cronologia, comprendere la qualità della proposta di progetto, individuare l'autore o il gruppo che aveva elaborato il progetto.

In una relazione del 1574 inviata da Taranto ad Antonio Perez, Cesare de Gennaro, governatore di Terra d'Otranto, mette insieme istanze militari e civili di una città "populatissima [ma senza] luoco dov'allargarsi" [Brunetti 2006b, 226]; il bisogno di ingrandire Taranto era un tema inedito da affiancare a quello della difesa che, per la prima volta, avrebbe dovuto racchiudere un territorio di terraferma, unica direzione possibile per l'espansione urbana, caratterizzato dalla presenza di due colline. Su queste necessità si confrontarono militari e architetti, Benvenuto Tortelli, Scipione Campi, Marcantonio Colonna, Tiburzio Spannocchi sono i principali protagonisti dell'ultima stagione d'interesse per le fortificazioni di Taranto.

Nell'autunno del 1574, Marco Antonio Colonna, duca di Paliano, era stato nominato da Filippo II "capitan de las gentes de armas del reino de Nápoles" [Bazzano 2003, 193-194] e pertanto coinvolto nella fortificazione delle due città candidate ad ospitare l'Armata. L'anno successivo, Colonna capeggiò un'ispezione a Taranto insieme ad un gruppo di esperti militari e di tecnici fra i quali emergevano Tiburzio Spannocchi, suo ingegnere di fiducia, e l'architetto Benvenuto Tortelli [Càmara Muñoz 2018]. Secondo la prassi consolidata, tutte insieme e ciascuna con le sue competenze, le varie figure collaboravano nell'ideazione di una fortificazione; questo modo di procedere rende difficile individuare un progettista e spesso si è portati a far ricadere sul disegnatore la paternità del progetto. Quella ispezione portò all'elaborazione di alcune proposte che furono poste su carta da Tortelli; la prima si limitava a ridefinire il rapporto fra il fronte con il castello con la terraferma. L'idea si può riconoscere in un foglio della raccolta di disegni di architettura militare appartenuti al cardinale di Granvela e conservati Madrid<sup>3</sup>; il disegno presenta due varianti molto simili: il perimetro murario della città è immutato mentre due bastioni con orecchioni curvi si pongono alle estremità orientale inglobando il castello; questa soluzione non affrontava la necessità di ampliare la città e rendeva più difficile il rapporto con il territorio. Dell'ispezione del 1575 ne dà conto Scipione Campi nella citata relazione ad Antonio Perez; nel testo l'elaborato di Tortelli è criticato perché trascurava l'ampliamento urbano e Campi, nel ribadire quella necessità, suggeriva d'includere nel circuito da realizzare le due colline che costituivano un pericolo. La stessa relazione fa anche riferimento ad "una pianta con la quale si ingrandisce la città", ampliamento di dimensioni tali che, in caso di necessità, avrebbe potuto ospitare un castello; questa proposta è stata giustamente riconosciuta in un disegno conservato a Napoli e attribuito a Benvenuto Tortelli [Buccaro, Rascaglia 2020; Brunetti 2022, 86]<sup>4</sup>, mentre precedentemente il disegno era stato attribuito a Spannocchi [Speziale 1930, 89-93]. Il progetto si concentra sulle strutture da realizzare sulla terraferma, una sorta di grande tenaglia con tre bastioni che si adatta al profilo del territorio; all'interno del recinto è disegnata una fortezza pentagonale a conferma dello stretto legame fra la relazione di Campi e con il disegno napoletano. Il progetto della sola cittadella è conservato a Roma nella collezione dell'Istituto di Cultura dell'Arma del Genio<sup>5</sup>. La cittadella pentagonale, tracciata a fil di ferro anche in una pianta del circuito murario di Brindisi della raccolta madrilena<sup>6</sup>, è una delle prime

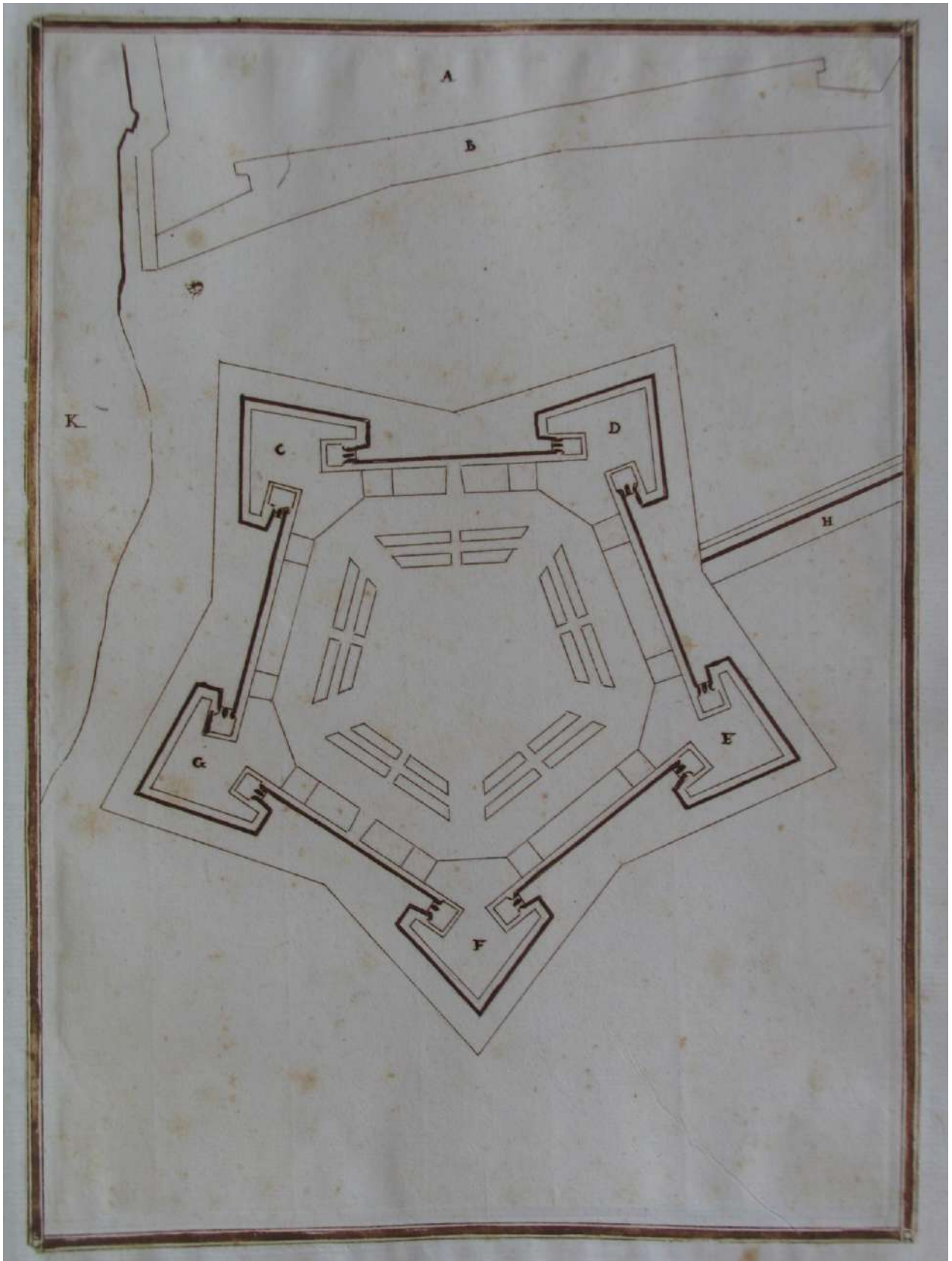
---

<sup>3</sup> Madrid, Biblioteca di Palacio Real, *Planos de fortificaciones de ciudades italianas, francesas y de los Países Bajos*, MAP/416, 41.

<sup>4</sup> Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII D 1, c. 10r.

<sup>5</sup> Roma, Istituto di Cultura dell'Arma del Genio, BB 951/51, c. 130.

<sup>6</sup> Madrid, Biblioteca di Palacio Real, *Planos de fortificaciones de ciudades italianas, francesas y de los Países Bajos*, MAP/416, 48.



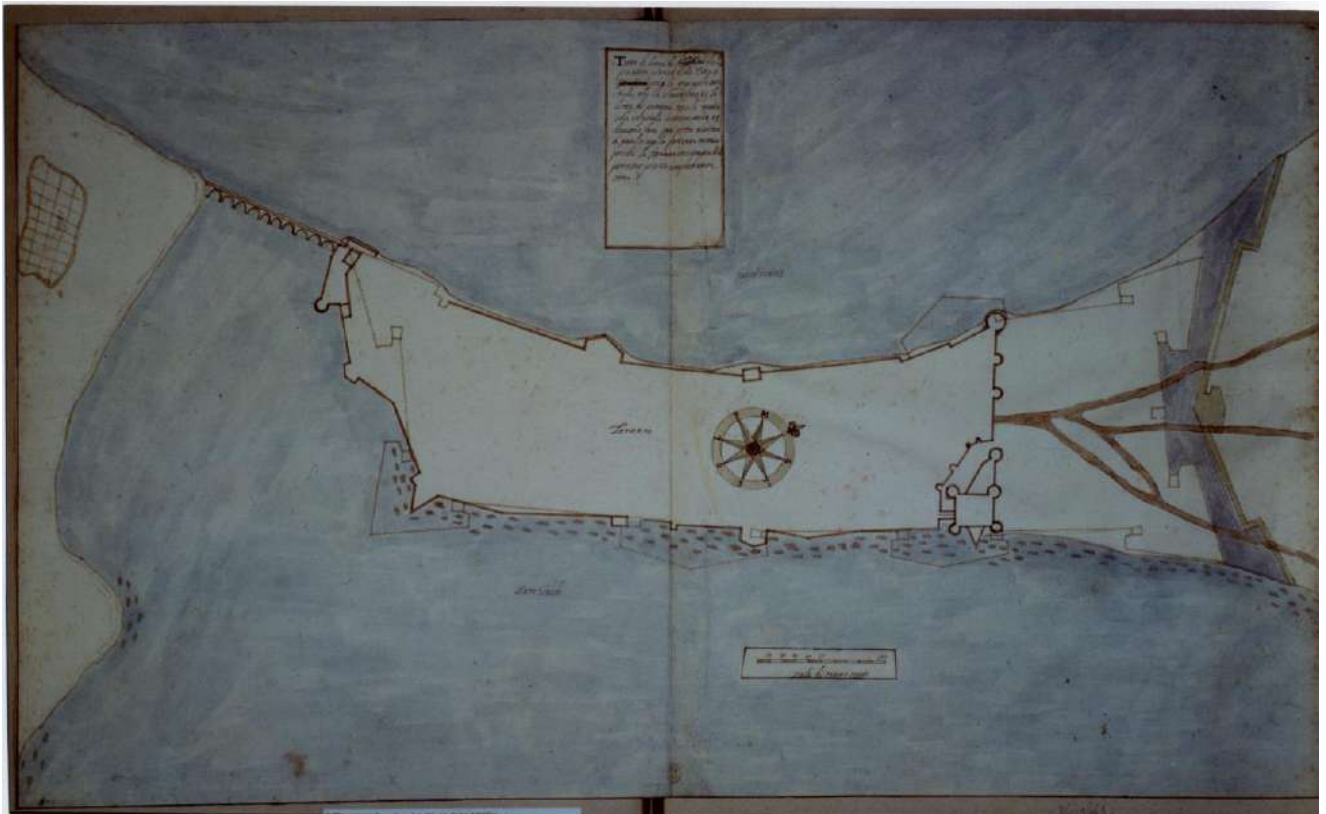
3: Tiburzio Spannocchi (?), Fortezza di Taranto, XVI secolo [Roma, Istituto di Cultura dell'Arma del Genio, BB 951/51, c. 130].



a comparire nel Viceregno nella forma più aggiornata, ossia quella che Francesco Paciotto aveva realizzato a Torino (1563-1566) e quindi ad Anversa (1569-72) dove intervennero, fra gli altri, Francesco De Marchi e Bartolomeo Campi, padre di Scipione [Fara 1989, 98-99]. L'ultima proposta per Taranto ebbe molto successo e diffusione; è infatti riprodotta, con poche varianti, nelle collezioni ricordate di Roma, Firenze, Venezia.

### Conclusioni

Alla fine del XVI secolo, mutata la situazione politica, il Viceregno di Napoli ritornò marginale negli interessi della Corona di Spagna; se gli interventi sulle fortificazioni diminuirono drasticamente anche a causa delle crisi finanziarie, si continuò a ipotizzare nuovi interventi; ne è testimonianza l'Atlante commissionato nel primo decennio del Seicento dal viceré conte De Lemos ad Alessandro delli Monti, consigliere di Stato, e disegnato dal noto Antonio Vento, ingegnere della Regia Corte. L'Atlante, oggi a Parigi, è costituito dai rilievi dello stato di fatto delle fortificazioni di ventidue città del Viceregno con l'inserimento di timide e poco inventive proposte di ammodernamento; dopo tanto impegno, il circuito murario di Taranto è sostanzialmente simile a quello tracciato nei disegni della metà del Cinquecento [Brunetti 2006b, 90-95]<sup>7</sup>. Allo stesso modo il progetto delineato a fil di ferro, tende a regolarizzare la forma dell'isola e rendere più funzionali le difese con l'inserimento di quattro bastioni; l'aspetto più interessante è però dato dal ritorno del tema dell'ampliamento urbano e la proposta sembra riprendere e fare eco al progetto di Tortelli.



4: Antonio Vento, *Taranto*, inizi XVII secolo [Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Royaume des deux Siciles. XII, Pr. d'Otrante, P 61971].

<sup>7</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *Royaume des deux Siciles. XII, Pr. d'Otrante*, P 61971.



Se gli ambiziosi progetti per la fortificazione della città rimasero sulla carta, alla questione più pressante che riguardava la ristrettezza della superficie urbana disponibile sull'isola, si rispose solo nel 1856 quando Ferdinando II re delle Due Sicilie, autorizzò l'ampliamento esterno alle mura [Porsia Scionti 1989, 98].

### Bibliografia

- Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria* (2020), a cura di A. Buccaro, M. Rascaglia, catalogo della mostra (Napoli 12 dicembre 2019-13 marzo 2020), Napoli, CB Edizioni.
- BAZZANO, N. (2003). *Marco Antonio Colonna*, Roma, Salerno Editore.
- BRUNETTI, O. (2006a). *A difesa dell'Impero. Pratica architettonica e dibattito teorico nel Vicereame di Napoli nel Cinquecento*, Galatina, Congedo.
- BRUNETTI, O. (2006b). *L'ingegno delle mura. L'Atlante Lemos della Bibliothèque Nationale de France*, Firenze, Edifir.
- BRUNETTI, O. (2016). *Tra Pallade e Minerva: le fortificazioni nel Vicereame di Pedro de Toledo*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di E. Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, pp. 733-770.
- BRUNETTI, O. (2022). *Madrid, Simancas e Napoli: sulla circolazione di disegni e scritti di architettura militare nel XVI secolo*, in «ArchHistoR», IX, 17, pp. 66-95.
- CÀMARA MUÑOZ, A. (2018). *Un reino en la mirada de un ingeniero Tiburzio Spannocchi en Sicilia*, Palermo. Torri del Vento.
- CONIGLIO, G. (1987). *Il Vicereame di Napoli e la lotta tra spagnoli e turchi nel Mediterraneo*, Napoli, Giannini Editore.
- DE FERRARIIS, A. (1975). *De situ Yapigiaee*, Lecce, Messapica.
- FARA, A. (1989). *Il sistema e la città. Architettura fortificata dell'Europa moderna dai trattati alle realizzazioni*, Genova, Sagep.
- Francesco di Giorgio architetto* (1993), a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, catalogo mostra (Siena, 25 aprile-31 luglio 1993), Milano, Electa.
- MAFRICI, M. (1995). *Mezzogiorno e pirateria nell'età moderna (secoli XVI-XVIII)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PORSIA, F., SCIONTI, M. (1989). *Taranto*, Roma-Bari, Laterza.
- SANTORO, L. (1984). *Le mura di Napoli*, numero monografico di «Castella», 27, Istituto Italiano dei Castelli.
- SPEZIALE, G.C. (1930). *Storia militare di Taranto negli ultimi cinque secoli*, Bari, Laterza.
- VENTURA, A. (1990). *Il Regno di Napoli di Piri Re'is: la cartografia turca alla corte di Solimano il Magnifico*, Cavallino, Capone.

### Fonti archivistiche

- Madrid, Biblioteca di Palacio Real, *Planos de fortificaciones de ciudades italianas, francesas y de los Países Bajos*, MAP/416, 41, 48.
- Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII D 1, c. 10r.
- Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII D 69, cc. 15v-16r, 16v-17r.
- Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *Royaume des deux Siciles. XII, Pr. d'Otrante*, P 61971.
- Roma, Istituto di Cultura dell'Arma del Genio, BB 951/51, c. 130.



**Fortezze alla prova del fuoco. Vecchie e nuove difese nel regno di Napoli dal Memoriale storico di Giovanni Battista Pujadies (1708)**

*The trial by fire. Old and new fortifications in the Kingdom of Naples in the Giovanni Battista Pujadies' Memoriale storico (1708)*

**GIUSEPPE PIGNATELLI SPINAZZOLA**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

**Abstract**

*Attraverso la lettura del Memoriale storico di Giovanni Battista Pujadies, pubblicato a Napoli nel 1708 con un aggiornatissimo corredo iconografico, questo contributo si propone di analizzare gli adeguamenti alle difese settentrionali portati avanti dal governo spagnolo tra la fine del XVII e i primi anni del XVIII secolo, tutti di modesta entità e specchio del tardivo potenziamento dei confini del regno proseguito poi, in maniera più organica e incisiva, durante il successivo trentennio di dominazione austriaca.*

*Through the reading of Giovanni Battista Pujadies' Memoriale storico, published in Naples in 1708 with a very up-to-date iconographic apparatus, this paper aims to analyze the modest adjustments to the kingdom northern fortresses carried out by the Spanish government between the end of 17th and the first years of 18th century, reflection of the late strengthening of the kingdom borders then continued, in a more organic and incisive way, during the successive Austrian domination.*

**Keywords**

Regno di Napoli, fortificazioni vicereali, XVIII secolo.

Kingdom of Naples, Viceregal fortifications, 18th century.

**Introduzione**

Rubato con sincero affetto la prima parte del titolo del mio contributo da quello, particolarmente indovinato, del quarto capitolo del volume di Maria Raffaella Pessolano dedicato alla piazzaforte di Pescara [Pessolano 2006, 70-81], preziosa fonte per lo studio della fortezza tra Cinque e Ottocento. Nell'analisi degli adeguamenti delle fortificazioni della città abruzzese a cavallo tra XVII e XVIII secolo, limitati peraltro a modesti interventi, l'autrice sottolinea più volte il clima di generale incertezza nel quale si era frettolosamente cercato di porre rimedio a decenni di inerzia nel complessivo rinnovamento delle difese del regno in previsione di una sempre più probabile invasione dai confini settentrionali, un aspetto d'altra parte ricorrente nella vasta bibliografia settecentesca sul tramonto del vicereame spagnolo [Ottieri 1752; *Diario* 1885; Confuorto 1930; *Racconto* 1997].

Sin dalla metà del XVII secolo il governo si era d'altra parte trovato ad affrontare la delicata questione relativa a fortificazioni trascurate se non del tutto abbandonate lungo le oltre 250 miglia della frontiera terrestre, una «gravissima condizione» esito di un contesto politico che aveva portato a privilegiare il controllo delle coste e, di conseguenza, a ignorare le proposte periodicamente avanzate dai tecnici militari per l'adeguamento delle difese interne. Penso *in primis* alla relazione stesa nel 1649 da Dionisio di Guzman circa il potenziamento delle

GIUSEPPE PIGNATELLI SPINAZZOLA

«piazze reali» di Pescara, Gaeta e Capua, da supportare con interventi puntuali sulle postazioni minori proprio ai confini con i possedimenti pontifici [Pessolano 2002, 1892].

### 1. Il controllo dei confini del regno agli inizi del Settecento

Un cinquantennio più tardi, in uno scenario profondamente mutato, il viceré duca di Medinaceli esprimeva non a caso le sue preoccupazioni per un attacco oramai inevitabile, sottolineando ancora una volta la debolezza delle piazzeforti dell'Aquila, di Pescara, di Civitella e, sul versante tirrenico, di Gaeta, tutte sguarnite di uomini e di munizioni e bisognose di urgenti adeguamenti [Pessolano 2006, 70-71]. Come previsto, nell'estate del 1707 le truppe di Carlo VI entrarono infatti nel regno proprio «per le vie di Tivoli e Palestrina [...] con poche migliaja di armati accampati dietro al Garigliano» [Colletta 1834, 44], raggiungendo Napoli in pochi giorni di marcia senza particolari impedimenti.

Se nel complessivo panorama dell'architettura fortificata europea gli anni a cavallo tra Sei e Settecento rappresentano un momento particolarmente felice nella definitiva messa a punto delle teorie del marchese di Vauban [Fara 1993, 108-109; Iacobone 2003, 365-380], nel regno di Napoli deve viceversa registrarsi un colpevole ritardo nella loro ricezione, un *gap* parzialmente colmato soltanto tra gli anni Venti e Trenta del XVIII secolo con gli «esteriori



1: Regno di Napoli, in G.B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva, diviso in dodici provincie*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1702.

ripari» delle piazze di Gaeta e soprattutto di Capua; proprio nella febbrile attività capuana dell'ingegnere elvetico Jean Antoine d'Herbort, formatosi dapprima in Ungheria e poi nei Balcani con il maresciallo Nicolas Doxat de Démoret, deve a mio avviso riconoscersi quel salto di qualità da tempo auspicato, ma al quale non seguirà alcuna iniziativa di rilievo dopo l'arrivo dei Borbone [Di Resta 1980, 3-19; Di Resta 1985, 71-80; Colletta 1981, 53-72; Pignatelli 2017, 93-100].

Proprio in questo senso, il *Memoriale storico in cui per modo di Giornale si narrano li principali avvenimenti succeduti per l'entrata dell'Armi Austriache in questo regno di Napoli* offre al lettore un interessante e per molti versi inedito sguardo sullo stato delle difese del regno agli inizi del Settecento, dalla consistenza delle truppe, delle munizioni e delle attrezzature di supporto sino alla descrizione, accurata e spesso impietosa come nel caso del Castelnuovo di Napoli – «più tosto picciola città, che castello» [Pujadies 1708, 168] – di strutture del tutto inservibili perché legate a obsoleti schemi tardocinquecenteschi nonostante i recenti adeguamenti, tardivi tentativi di recuperare il divario con il resto dell'Europa.

## 2. Giovanni Battista Pujadies e il *Memoriale storico*

Fonte privilegiata per lo studio delle vicende legate alla successione al trono spagnolo dopo la morte di Carlo II d'Asburgo, il *Memoriale* di Giovanni Battista Pujadies vide la luce nei primi mesi del 1708 per i torchi partenopei di Michele Luigi Muzio, stampatore piemontese già editore nel 1692 del *Teatro eroico* di Domenico Antonio Parrino e, nel 1702, de *Il regno di Napoli in prospettiva* di Giovan Battista Pacichelli [Luise 2012, 618-620].

Poco conosciamo invece dell'autore, nato intorno al 1675 forse a Saragozza e da tempo residente a Napoli per ricoprire un qualche incarico nel Tribunale degli Eletti tanto da informare i propri lettori di come «non abbia io mai mancato all'assemblee tenute in San Lorenzo, e le memorie qui compilate l'abbia tutte pigliate da' loro originali registrati nelli libri della Città» [Pujadies 1708, LI]. Certamente egli è vicino agli ambienti antigovernativi nei quali, appena sette anni prima, era germogliata la cosiddetta congiura di Macchia, e non è certo un caso se la sua opera prima sia dedicata a Girolamo Capece, marchese di Rofrano, figura di rilievo del *partito austriaco* con il fratello Giuseppe, Tiberio Carafa, Carlo di Sangro, Malizia Carafa e Gaetano Gambacorta [Gallo 2018, 26-32]. È opportuno ricordare come lo stesso Girolamo, condannato a morte in contumacia per tradimento, dal dicembre del 1701 avesse riparato a Vienna, adoperandosi di lì per un intervento militare nel regno di Napoli prima di arruolarsi nell'esercito di Eugenio di Savoia, e ritornavi sei anni più tardi con il grado di Sergente Generale [Fodale 1975, 420-421].

Proprio nell'attenta e mai scontata narrazione dei «fatti bellici», le pagine del *Memoriale* offrono diversi spunti di riflessione sull'ambiguo atteggiamento del governo spagnolo e, in particolare, del viceré marchese di Villena, succeduto al Medinaceli nel febbraio del 1702. A dispetto dell'esperienza maturata in Sicilia, durante la quale aveva promosso l'adeguamento delle fortificazioni isolate, proprio il Villena è agli occhi del Pujadies fra i maggiori responsabili della disfatta spagnola per non aver avuto «niuna premura di mettersi in difesa, né di fortificar gli nostri confini [...], salvo le grosse somme, che spese a Baja, e ne' due Fortini, Vigliena, e Granatello [...], ed alcune picciolissime cose, non molto degne di considerazione a due di questi nostri Castelli, cioè di Castelnuovo, e di Sant'Eramo» [Pujadies 1708, 4].

Ancora convinto di un attacco via mare, nella primavera del 1703 egli aveva infatti ordinato che «si riparino, e si accrescano di nuove fortificazioni tutte le Città marittime, e tutte le Torri, che guardano i lidi del Regno», dando il via alla realizzazione «in questa costiera di Napoli



GIUSEPPE PIGNATELLI SPINAZZOLA

[...] di cinque forti di molto rilievo» [Avvisi 1703, 137]. Solo la resa delle piazzeforti lombarde nell'autunno del 1706 lo avrebbe in effetti persuaso di un'invasione terrestre e della necessità di disporre «delle truppe che avea, così fanteria, come cavalleria, mandandone buona parte a' confini dell'Abruzzo» e soprattutto a Gaeta, «unica piazza da lui posta in buono stato di difesa» [Pujadies 1708, 11-13]. Ben presto questa iniziativa si sarebbe però rivelata dannosa per la difesa della stessa capitale e dei suoi castelli, «pensandosi ognidì di cacciarne via quanto vi stava, sì di cannoni, e munizioni da guerra, come di viveri [...]. Ancora dai magazzini, che sono all'Arsenale, si tirarono via cannoni, ed attrezzi militari [...], e si cominciò ad evacuare il Torrione del Carmine, togliendone 18 pezzi di cannone di bronzo, e molti attrezzi e munizioni di guerra» [Pujadies 1708, 13].

Come previsto, «pacificamente passando in mezzo le acclamazioni de' popoli» [Pujadies 1708, 34], il 27 giugno le truppe guidate dal generale Daun entravano nel regno tra Ceprano e San Germano, permettendo così al generale Carafa, appena una settimana più tardi, di raggiungere agilmente Capua «abbandonata, e in tutto esposta a non trovar altro scampo» [Pujadies 1708, 62]. Solo la resistenza dei pochi uomini asserragliati nel castello «senza casse di riserva [...], senza medicamenti, senza speranza di soccorso, e senza ritirata dalla parte di fuori» [Pujadies 1708, 87] avrebbe rimandato al giorno seguente la capitolazione della piazzaforte, spianando di fatto agli Austriaci la strada verso la capitale.

Medesime modalità caratterizzeranno d'altra parte anche il frettoloso potenziamento delle fortezze napoletane sovrinteso dall'ingegnere Filippo Marinelli, «capitano molto intendente dell'Architettura militare» ostinato nel voler concentrare nel Castelnuovo «tutti gli cannoni, che stavano piantati al Molo, e similmente due mortari da Castel Sant'Eramo» [Pujadies 1708, 56]; senza alcuna difficoltà, già il 7 luglio i primi battaglioni austriaci entrarono così in città, portandosi «diritto a bloccar la Fortezza di Sant'Eramo [...], e poi entrarono nel Torrion del Carmine e similmente furono sottoposte tutte l'altre piazze principali» [Pujadies 1708, 137]. A dimostrazione del particolare interesse del Pujadies per i dettagli tecnici della conquista della capitale, oltre all'elenco delle truppe e degli armamenti dell'una e dell'altra parte egli dà notizia di tutti i «posti militari» caduti in mano austriaca (dai presidi di Pizzofalcone al baluardo della Marina, dal *rastrello* e dalla batteria del Molo sino al *casino* sottostante S. Elmo), senza dimenticare le munizioni «da bocca e da guerra» abbandonate o nascoste dagli Spagnoli tra Nisida e i «punti forti» lungo la costa flegrea e vesuviana [Pujadies 1708, 160].

### 3. La veduta di Napoli e le piante di Capua, Gaeta e Pescara

Proprio in quest'ottica, funzionale ad un racconto che non può evidentemente affidarsi alle sole parole è il ricco apparato iconografico a corredo del volume, la «veduta della nostra bella Città» che conclude la lunga introduzione e, soprattutto, le piante delle piazzeforti di Capua, Gaeta e Pescara, i «tre luoghi principali, ove si è veduto lucere il ferro delle spade» [Pujadies 1708, LIV]<sup>1</sup>.

Tratta dalla fortunatissima incisione di Giovanni Federico Pesche pubblicata da Antonio Bulifon in più edizioni tra il 1685 ed il 1707, la veduta de *La Fedelissima città di Napoli situata a gradi 38 e minuti 22 di long., e gra. 41 e min. 5 di lat.* se ne distacca tuttavia per la dedica al marchese di Rofrano e per una serie di piccoli ma importanti dettagli – già evidenziati in passato senza però alcun riferimento al *Memoriale* [Pane, Valerio 1987, 168] – che la

<sup>1</sup> Per la bontà delle incisioni utilizzo in questa sede l'esemplare conservato presso la Biblioteca de Catalunya, 05\_DG *Hospitalet* (A 96-83516). Ringrazio il personale per avermi consentito la fotocopione dei fogli.

rendono aggiornatissima nella figurazione delle iniziative intraprese per fronteggiare un'invasione che, ricordo, era ancora immaginata via mare. Mi riferisco al passaggio coperto ricavato nel banco tufaceo del Castel dell'Ovo verso il *Fortino Nuovo* del Ramaglietto, all'interruzione delle rampe di Pizzofalcone per impedire al nemico di raggiungere i sovrastanti acquartieramenti e alla riorganizzazione delle strade della Riviera di Chiaia, del Chiatamone, di S. Lucia e del Gigante nell'ambito della militarizzazione dell'asse costiero tra la grotta di Pozzuoli e l'area del Palazzo vicereale, indispensabile per garantire un'efficace controllo su quella parte di città da sempre particolarmente esposta in caso di attacco [Pignatelli 2015, 87-102].

Di matrice palesemente militare sono invece i rilievi delle tre piazzeforti, quasi del tutto privi di riferimenti al tessuto urbano a dispetto della ricchezza di informazioni sulle loro fortificazioni e sul territorio circostante.

Particolarmente preziosa perché unica testimonianza delle difese realizzate dal governo spagnolo agli inizi del XVIII secolo, la pianta di *Capoa, Città, e fortezza situata à 39 gr. e 10 m. di long. e 41 gr. e 10 m. di lat.* mostra seppur in maniera approssimativa la tenaglia (indicata come *Fortif.ne di S.ta Catarina*) da poco ultimata all'estremità della penisola della Limata, oltre alla traccia, al di fuori delle mura meridionali, di un camminamento in trincea, di un rivellino in corrispondenza della porta di Napoli e di due avamposti appena tratteggiati a



2: La Fedelissima città di Napoli situata a gradi 38 e minuti 22 di long., e gr. 41 e min. 5 di lat., in G.B. Pujadies, *Memoriale istorico*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1708, fol. 3.

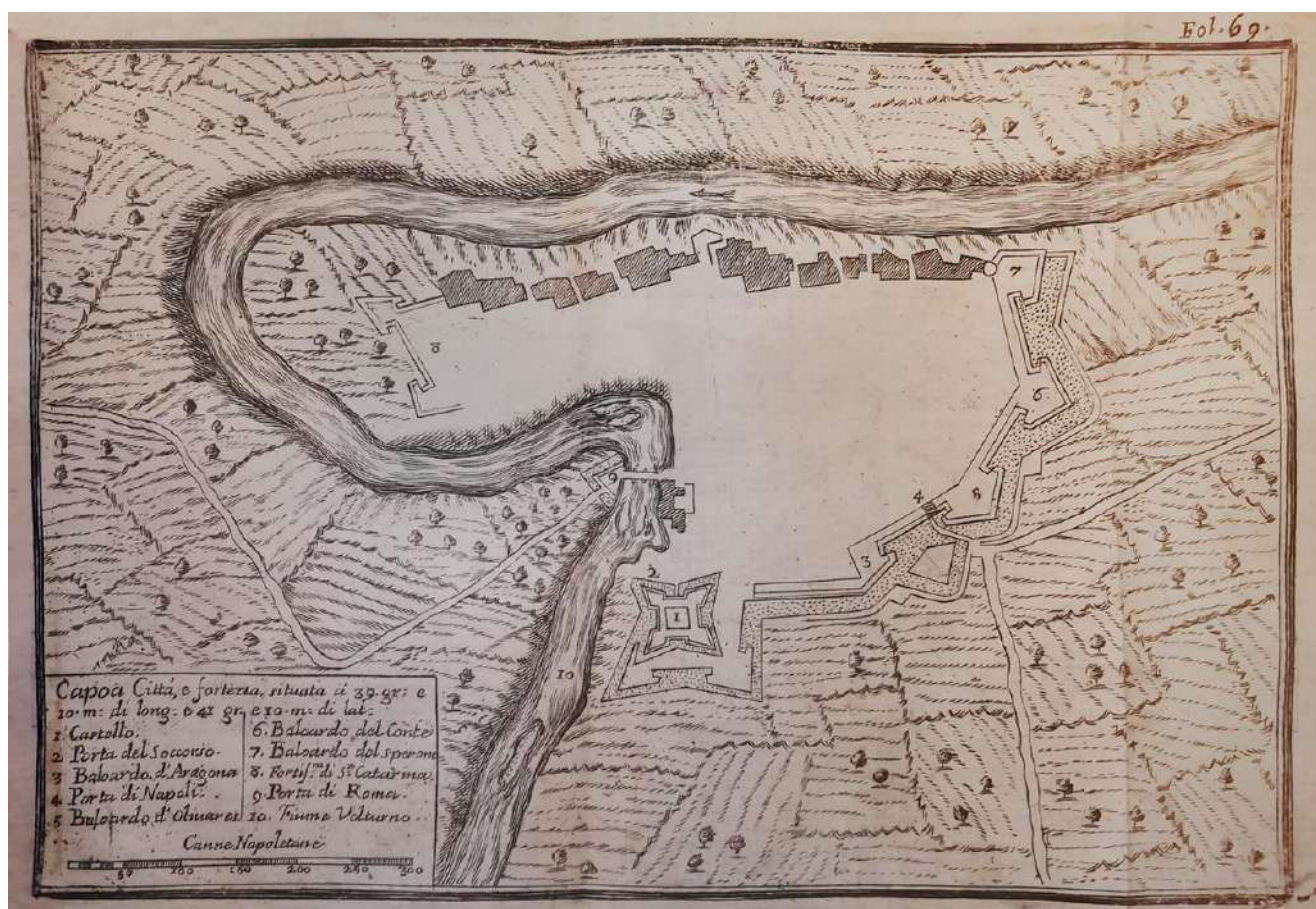


GIUSEPPE PIGNATELLI SPINAZZOLA

difesa dei baluardi di Aragona, di Olivares e del Conte. Tutte opere direttamente riconducibili alla supervisione di Giorgio Natale, «molto intendente di quel mestiere, come scolare di suo padre, che fu l'Ingegnere maggiore, e Tenente generale dell'artiglieria del regno ed esercito, D. Luc'Antonio Natale» [Pujadies 1708, 88], e primo passo verso il definitivo affrancamento dalle mura cinquecentesche: neppure un decennio più tardi fu infatti avviato, sotto la direzione di Filippo Marinelli e di Gabriele Montani, lo scavo di quattro ulteriori rivellini esterni ai bastioni meridionali, a loro volta protetti da strutture addizionali riconducibili alle difese da tempo adottate in numerose piazze d'oltralpe.

Come accennato in precedenza, gli «esteriori ripari» degli ingegneri napoletani saranno poi integrati dalle rivoluzionarie *fleches* del d'Herbort, unite con le retrostanti fortificazioni attraverso un passaggio coperto intervallato da piazze d'armi collegate fra loro con parapetti, soluzione poi da lui stesso codificata nel trattato redatto durante la sua permanenza in Italia [d'Herbort 1734; Pignatelli 2017, 93-100].

Ben più dettagliata è invece la raffigurazione di *Gaeta, Città e Piazza Forte situata a gr. 38 e m. 10 di longit. e gr. 41 e m. 15 di lat.*, «che ultimamente il Marchese di Vigliena aveala resa vie più forte con la direzione dell'ottimo Ingegnere Franzese il cavalier di Denonville, faccendovi alcuna tagliata, avanti la porta di terra, ed alcune spianate dalla parte occidentale, ove congiungesi con la terra ferma, e per due anni continui egli è stato a ciò inteso, riducendola nella forma, che si vede nella pianta, che qui vi ponemo» [Pujadies 1708, 296-



3: Capoa, Città, e fortezza situata a 39 gr. e 10 m. di long. e 41 gr., e 10 m. di lat., in G.B. Pujadies, Memoriale storico, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1708, fol. 69.

297]. Riconducibile a mio avviso al coevo *Plan de Gaette en l'estat qu'il est avec les nouveaux ouvrage proposez en feuille volante pour la fortification du front de l'attaque*<sup>2</sup>, redatto in occasione dell'arrivo di Filippo V in Italia [Pessolano 2006, 71; Scalesse 2011, 51], il rilievo mostra in particolare le due tenaglie esterne alla porta di Terra e al baluardo di S. Andrea, collegate tra loro da un camminamento coperto ulteriormente integrato da un rivellino. In questo caso l'incisione del Pujadies si distingue dal modello di riferimento nell'indicazione delle batterie distribuite lungo la «strada donde gli Austriaci si portarono all'assalto» e di quelle «che stanno più in là verso Mola», permettendo così una migliore lettura degli scontri con l'ultima sacca di resistenza spagnola nel settembre del 1707. Contrattare a queste iniziative, la rappresentazione di *Pescara fortezza situata a 37 gr. e 36 m. di long. e 42 gr. e 50 m. di lat.* ancora priva di qualunque fortificazione sussidiaria alle mura cinquecentesche racconta, viceversa, della mancata concretizzazione dei diversi progetti gradualmente avanzati dai tecnici militari sulla scorta di un allarmante rapporto steso intorno al 1690 da Luca Antonio Natale. Se nel *Plano de Plaza de Pescara*, databile al 1695<sup>3</sup>, la cittadella viene cinta da opere esterne del tutto simili a quelle raffigurate dal Pujadies per Capua, nel successivo *Plan de Pescara avec ses deux projets*, anch'esso parte dell'album



4: Gaeta, Città e Piazza Forte situata a gr. 38 e m. 10 di Longit. e gr. 41 e m. 15 di lat., in G.B. Pujadies, *Memoriale istorico*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1708, fol. 297.

<sup>2</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 77, 13.

<sup>3</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Piante e disegni*, XXXI, 3.



GIUSEPPE PIGNATELLI SPINAZZOLA



5 Gaeta, Città e Piazza Forte situata a gr. 38 e m. 10 di Longit. e gr. 41 e m. 15 di lat., in G.B. Pujadies, *Memoriale storico*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1708, fol. 297. Particolare con le Opere Esteriori e le Batterie disposte lungo le strade di accesso alla fortezza.

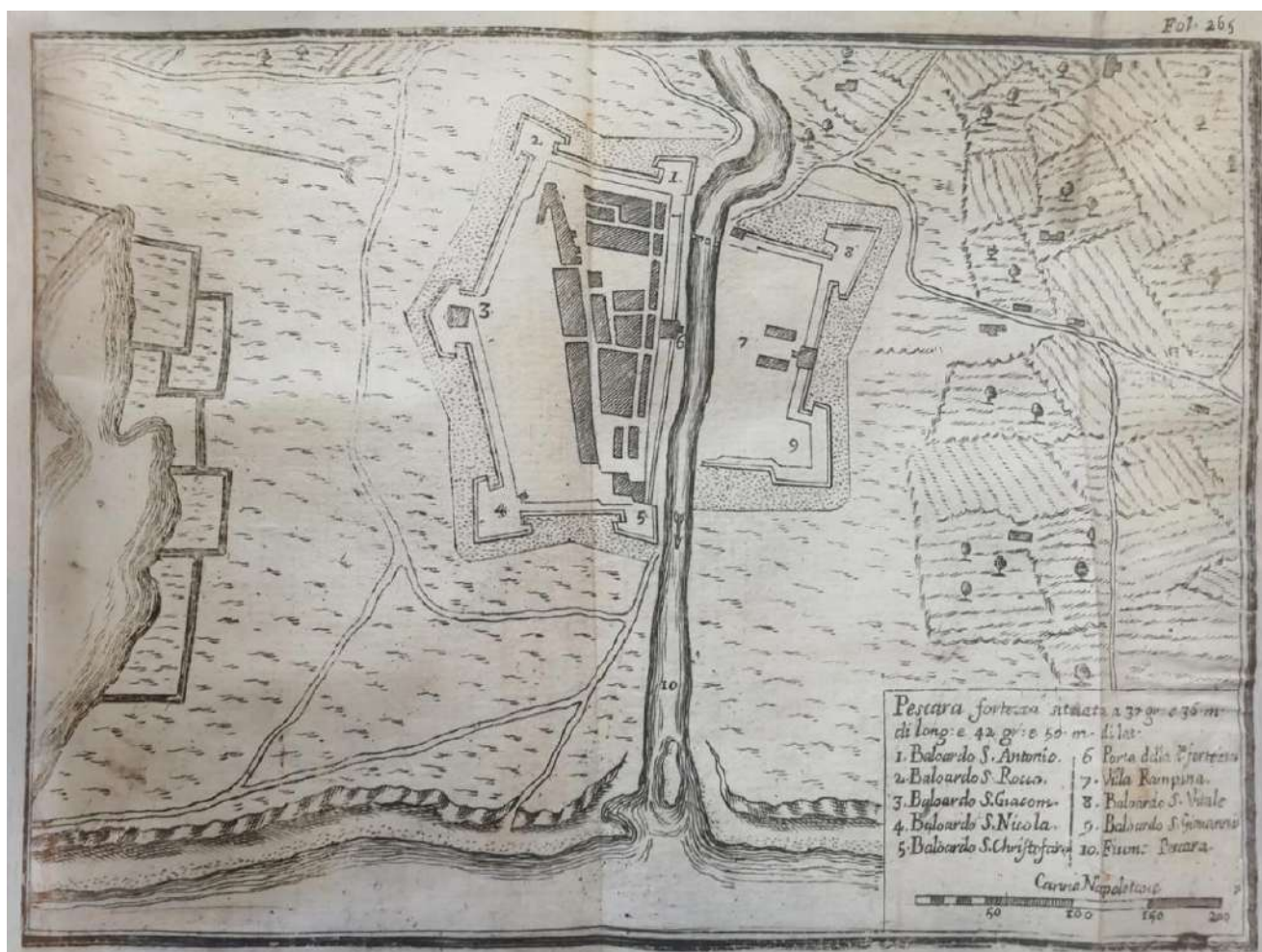
redatto per Filippo V<sup>4</sup>, e modello per l'incisione del Pujadies, è invece proposto un complesso schema che sembra anticipare per molti versi quanto più tardi progettato, sempre a Capua, da Marinelli e Montani [Pessolano 2006, 67, 71-72]. Come è noto, a differenza di quanto accaduto a Capua e a Gaeta [Colletta 1981, 53-72], le difese della città abruzzese non saranno oggetto di alcun intervento di rilievo neanche durante il trentennio di dominazione austriaca ad esclusione di una strada coperta lungo i fossati e di due puntoni sulla controscarpa al centro delle cortine verso la costa [Scerni 1952, 31; Colletta 1981, 77-79], tanto che «le sue fortificazioni, benché del genere moderno, difettano nella giacitura, nel rilievo e nella mancanza di opere esteriori», come amaramente ricordato dal generale Pietro Colletta un secolo più tardi [Colletta 1834, 82].

## Conclusioni

Pur nel resoconto pressoché quotidiano degli avvenimenti che porteranno in pochi mesi alla fine degli oltre due secoli di dominio spagnolo, mi sembra opportuno sottolineare come il *Memoriale storico* si differenzi dalla gran parte dei *Giornali* e delle *Cronache* coeve proprio nell'attenzione agli aspetti squisitamente tecnici dell'«entrata dell'Armi Austriache [...] fino

<sup>4</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 77, 15.





6: Pescara fortezza situata a 37 gr. e 36 m. di long. e 42 gr. e 50 m. di lat., in G.B. Pujadies, *Memoriale storico*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1708, fol. 265.

all'ammirabile conquista di Gaeta» [Pujadies 1708, XV], riportati ai lettori con un'accuratezza e competenza non certo casuali. L'immobilismo spagnolo nel dar seguito alle sempre più allarmistiche relazioni sul necessario rinforzo delle difese lungo la frontiera terrestre, filo conduttore dell'intera narrazione e più volte rimarcato dal Pujadies, deve così leggersi a mio avviso ben al di là della semplice *captatio benevolentiae* nei riguardi dei nuovi governanti, assumendo piuttosto il valore di una consapevolezza acquisita sulla base di una solida formazione ingegneristico-militare necessariamente integrata da competenze cartografiche. Questo spiegherebbe anche i riferimenti alle coordinate geografiche riportati nelle intitolazioni della veduta di Napoli e delle piante delle piazzeforti, ognuna opportunamente scelta sulla base di ben precise considerazioni e non solo «per maggiormente soddisfare a' curiosi», come pure sottolineato nell'introduzione [Pujadies 1708, LIV]. Abbandonato il regno, egli si sarebbe trasferito a Vienna, entrando dapprima in contatto con il matematico e topografo Giovanni Giacomo Marinoni – fondatore dell'Accademia di geometria e di scienze militari [Bevilacqua 2004, 32; Cavagna 2008, 220-221] – per collaborare poi con Giovan Luca Pallavicini – comandante della flotta austriaca sul Danubio – nella raccolta di materiale cartografico dei Balcani e del Mar Nero; allo stesso Pallavicini dedicherà nel 1737 una grande mappa della

GIUSEPPE PIGNATELLI SPINAZZOLA

stessa zona incisa da Jakob Heckenauer [*Catalogue* 1829, 415], prima di morire nella capitale austriaca nel dicembre del 1741<sup>5</sup>.

### Bibliografia

- Avvisi (1703), n. 18, Napoli, Domenico Antonio Parrino.
- Catalogue of maps, prints, drawings, etc. forming the geographical and topographical collection attached to the library of His late Majesty, King George the Third* (1829), Londra, British Museum.
- Racconto di varie notizie accadute nella città di Napoli dall'anno 1700 al 1732* (1997), a cura di G. Aiello, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.
- BEVILACQUA, M. (2004). *Catasti e rappresentazioni della città nel Settecento italiano*, in «Città e Storia», a. I, pp. 31-38.
- CAVAGNA, A.G. (2008). *Marinoni, Giovanni Giacomo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 70, pp. 220-221.
- COLLETTA, P. (1834). *Storia del reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*, I, Capolago, Tipografia Elvetica.
- COLLETTA, T. (1981). *Piazzeforti di Napoli e Sicilia. Le 'Carte Montemar' e il sistema difensivo meridionale al principio del Settecento*, Napoli, ESI.
- CONFUORTO, D. (1930). *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, a cura di N. Nicolini, Napoli, Lubrano.
- D'HERBORT, J.A. (1734). *Nouvelle Maniere Suisse de Fortifier les Places, comme aussi pour remedier à la foiblesse des Anciennes*, Augusta, Pfeffel.
- DI RESTA, I. (1980). *La razionalizzazione dell'assetto difensivo di Capua durante il vicereame austriaco*, in «Capys», n. mon., pp. 3-19.
- DI RESTA, I. (1985). *Capua*, Roma-Bari, Laterza.
- Diario napolitano dal 1700 al 1709* (1885), in «Archivio Storico per le Province Napoletane», vol. X.
- FARA, A. (1993). *La città da guerra nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi.
- FODALE, S. (1975). *Capece, Girolamo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 18, pp. 420-421.
- GALLO, F.F. (2018). *La congiura di Macchia. Cultura e conflitto politico a Napoli nel primo Settecento*, Roma, Viella.
- IACOBONE, D. (2003). *I sistemi di fortificazione 'alla Vauban' visti dall'Italia*, in «Opus», n. 7, pp. 365-380.
- LUISE, F. (2012). *Muzio, Michele Luigi*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 77, pp. 618-620.
- OTTIERI, F.M. (1752). *Istoria delle guerre avvenute in Europa e particolarmente in Italia per la successione alla Monarchia delle Spagne dall'anno 1696 all'anno 1725*, Roma, s.e.
- PANE, G., VALERIO, V. (1987). *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia*, Napoli, Grimaldi Editore.
- PESSOLANO, M.R. (2002). *Napoli vicereale. Strategie difensive, castelli, struttura urbana*, in *Raccolta di scritti in memoria di Antonio Villani*, vol. II, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, pp.1869-1925.
- PESSOLANO, M.R. (2006). *Una fortezza scomparsa. La piazzaforte di Pescara tra memoria e oblio*, Pescara, Carsa.
- PIGNATELLI, G. (2015). *Il controllo della grotta di Pozzuoli e la difesa della spiaggia di Chiaia tra Sei e Settecento*, in *Tra Napoli e Spagna. Città storica, architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, a cura di G. Amirante, M.G. Pezone, Napoli, Grimaldi, pp. 87-102.
- PIGNATELLI, G. (2017). *Nouvelle Maniere Suisse de Fortifier les Places. Jean Antoine d'Herbort e le difese di Capua (1730-34)*, in *Si vis pacem, para bellum. La memoria delle armi*, a cura di M. Rotili, G. Pignatelli, Napoli, Giannini, pp. 93-100.
- PUJADIES, G.B. (1708). *Memoriale storico in cui per modo di Giornale si narrano li principali avvenimenti succeduti per l'entrata dell'Armi Austriache in questo Regno di Napoli nell'anno 1707 fino a' quartieri d'Inverno presi dalle medesime*, Napoli, Michele Luigi Muzio.
- SCALESSE, T. (2011). *Le mappe di Gaeta nella Real Biblioteca e nel Kriegsarchiv*, in «Opus», n. 11, pp. 15-57.
- SCERNI, N. (1952). *Alcuni cenni sulla fortezza di Pescara*, in «Bollettino dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio», a. XVIII, n. 4, pp. 29-47.

### Fonti archivistiche

- Barcellona, Biblioteca de Catalunya, 05\_DG Hospitalet (A 96-83516).
- Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 77, 13.
- Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 77, 15.
- Napoli, Archivio di Stato, *Piante e disegni*, XXXI, 3.
- Vienna, Österreichisches Staatsarchiv, HHStA.HA.OmaA.636-51.

<sup>5</sup> Vienna, Österreichisches Staatsarchiv, HHStA.HA.OmaA.636-51.

## **Torri costiere e case-torri di epoca vicereale nei Campi Flegrei tra permanenza e trasformazione**

*Coastal towers and tower-houses from the viceregal age in Campi Flegrei between permanence and transformation*

**MARIANGELA TERRACCIANO**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

Il contributo analizza criticamente e in una visione unitaria i frammenti ancora esistenti di quello che è stato il sistema di torri e case-torri dei Campi Flegrei, affrontando sinteticamente questioni relative alla ricognizione storica dello stesso e alla sua evoluzione diacronica, con riferimento al periodo vicereale, nonché il loro ruolo e significato nella contemporaneità.

*The contribution critically analyzes and provides a unified vision of the remaining fragments of what once was the system of towers and tower-houses in the Campi Flegrei area. It succinctly addresses issues related to the historical reconnaissance of the system and its diachronic evolution, with reference to the viceregal period, as well as their role and significance in contemporary times.*

### **Keywords**

Paesaggio fortificato, patrimonio, memoria.

Fortified landscape, heritage, memory.

### **Introduzione**

Nello sviluppo storico della Campania, Pozzuoli – la greca *Dicearchia*, la romana *Puteoli* – fondata al centro della magnifica rada che si apre fra il promontorio di Pausilypon e Capo Miseno, nel cuore della regione flegrea, ebbe una importante funzione mercantile.

Come è noto, la città fu probabilmente fondata intorno al 528 a.C. da un gruppo di esuli sami e occupava il promontorio corrispondente all'attuale Rione Terra [*I Campi Flegrei. Un itinerario archeologico* 1990, 78], mentre la *Puteoli romana* si sviluppò fino all'età Flavia ai piedi del *ciglione*, dove fu realizzato l'*Emporium Maximum*, con le cisterne, i magazzini, il macellum e il porto, quest'ultimo caratterizzato dal grande 'grande molo di Caligola'. Lo sviluppo della città romana, la cui espansione edilizia consentì la saldatura tra le aree del primitivo insediamento coloniale con quelle commerciali gravitanti più ad occidente sul porto, è da riferire alla metà del I secolo d. C. e fu favorito da fattori geografici, buoni approdi, risorse del retroterra e dal congiungimento viario con Capua attraverso la via consolare campana che prolungò in un certo senso la via Appia e fece di Pozzuoli lo scalo marittimo di Roma [Castagnoli 1977, 51-70].

La decisione di Claudio, e poi, di Traiano, di attivare un nuovo porto alle foci del Tevere causò il rapido declino di Puteoli già in epoca adrianea, cui si aggiunsero, nei secoli dell'età tardoantica e altomedioevale, fenomeni geologici e vulcanologici che causarono la contrazione dell'abitato alla sommità dell'antica acropoli.

Sotto la pressione delle invasioni barbariche, così come per le altre città di fondazione più antica, si verificò il fenomeno di incastellamento verso la parte più alta e, quindi, più

MARIANGELA TERRACCIANO

facilmente difendibile; il controllo sul mare, infatti, era assicurato da *castrum*, cittadelle arroccate e fortificate (*castrum Misenati, Cumanum, Putheolanum*), sorti sui siti dei rispettivi *municipia* d'età imperiale e di cui non resta alcuna traccia [Anecchino 1978, 151-183]. Successivamente in epoca angioina ed aragonese furono realizzati fortificati per la difesa sopra le alture, in posizioni strategiche [Anecchino 1978, 18-20], a partire dal castello di Baia [Santoro 1982, 170].

A tale sistema di controllo del territorio, in periodo vicereale fu affiancato un ulteriore organico sistema difensivo delle coste e dei territori, costituito dalla successione di torri di difesa e di avvistamento, per garantire il controllo delle coste e per la trasmissione dei segnali (fumo e fuoco) in caso di pericolo.

Numerosi studi hanno indagato le ragioni strategiche, gli assetti territoriali e le questioni tecniche alla base dell'attuazione del piano di potenziamento militare delle coste meridionali d'Italia e, nello specifico, di quelle napoletane realizzato nel corso del Cinquecento. Le scelte relative alla collocazione delle torri di difesa e di avvistamento, unitamente all'articolazione delle parti architettoniche, fanno comprendere la visione sistemica e l'ampia esperienza alla base del progetto vicereale, estesa ad un contesto estremamente ampio e condotta in un arco di tempo tuttosommato breve [Brunetti 2016, 733-770].

Di tali costruzioni sussiste, in taluni casi, solo il ricordo dell'opera fortificata nel toponimo; per altre i documenti e le fonti storiche ci sono d'aiuto per l'identificazione e la lettura del monumento; per altre, ancora i successivi rimaneggiamenti hanno alterato completamente il primitivo aspetto. Partendo da queste considerazioni, il contributo si propone di approfondire, in una visione unitaria, i frammenti costruiti che oggi costituiscono il sistema di torri e case-torri che punteggiano il paesaggio dei Campi Flegrei, affrontando sinteticamente questioni relative alla ricognizione storica del sistema stesso e alla sua evoluzione diacronica, con riferimento al periodo vicereale, nonché i loro ruoli e significati nella contemporaneità.

## **1. Il programma politico e strategico vicereale per Pozzuoli e il sistema difensivo marittimo delle torri lungo la costa flegrea**

Nel corso del XVI e XVII secolo, le coste tirreniche del mezzogiorno d'Italia furono flagellate dagli assalti dei corsari barbareschi, provenienti dal nord-africa. Con la conquista di Tunisi da parte dei Turchi tali attività aumentarono significativamente [Santoro 1967, 38].

Purtroppo, anche il territorio flegreo, così come le isole di Ischia e Procida, furono teatro di attacchi cruenti e drammatici: il 6 giugno 1519 i corsari turchi saccheggiarono Pozzuoli uccidendo diverse persone e facendo molti prigionieri; l'anno successivo, nel corso di una nuova incursione, furono saccheggiate le abitazioni di ben 117 famiglie, 14 uomini furono uccisi e molte tra donne e bambini furono fatti prigionieri [Di Bonito 1984, 24-25].

Tra i primi atti che compì il viceré di Napoli, don Pedro Alvarez de Toledo, marchese di Villafranca (1532-1553), all'atto del suo insediamento vi fu quello di emettere un'ordinanza, con la quale sanciva la costruzione di torri costiere a difesa della marina. Attorniato da vari collaboratori, militari, architetti, uomini dell'apparato statale, il viceré avviò dapprima un'indagine conoscitiva sullo stato delle fortificazioni, per poi passare alle proposte tese a migliorare le strutture esistenti o a costruirne di nuove [Brunetti 1999, 220; Brunetti 2016, 733-770].

Nell'area flegrea vennero, così, erette una serie di torri in punti strategici del territorio, in base alla maggiore o minore esposizione alle incursioni corsare. Le prime due torri che vennero costruite nella zona flegrea furono la torre di Gaveta (figg. 2, 3c e 3d) e la torre di Patria (figg.

3a, 3b) [Pansini 1926, 424], rispettivamente presso le foci dei laghi Fusaro e Patria, visibili nella cartografia sei-settecentesca (fig. 1).

All'interno del golfo puteolano furono approntate consistenti opere di rinnovamento e di difesa solo qualche anno dopo, a seguito dell'eruzione del Monte Nuovo nel 1538. All'indomani del tragico evento, com'è noto, Pozzuoli fu oggetto di una consistente opera di ricostruzione per volontà del viceré Don Pedro de Toledo.

Per incoraggiare il ritorno dei puteolani rifugiatisi nei paesi limitrofi Don Pedro concesse alla città sgravi e sospensioni fiscali [Buccaro 2016, 722- 729] e nel 1539, poi, diede disposizione affinché fosse edificata nella parte bassa della città, la propria residenza estiva, uno splendido palazzo formato da due corpi rettangolari intorno a due grandi cortili porticati con giardini, alle cui spalle fece erigere una torre di avvistamento (figg. 3i, 3l), per rendere più sicuri i suoi frequenti soggiorni in città e, soprattutto, per difendere il porto [Annicchino 1978]. Il palazzo fu realizzato in una posizione privilegiata, in un'area strategica per lo sviluppo della città, ai margini della nuova cinta muraria difensiva, alla confluenza delle tre strade principali di accesso alla città da nord: la via *Antiniana*, che attraverso *la Crypta Neapolitana*, restaurata dallo stesso viceré Toledo, raggiungeva la capitale; la consolare *via Domitiana* che, da Arco Felice portava a Roma; la via consolare Puteoli-Capua che raggiungeva l'entroterra campano.

Il viceré individuò nel golfo di Pozzuoli un luogo di straordinaria importanza strategico-militare, oltre che dai suggestivi ed unici caratteri paesaggistici, un luogo ideale per impiantarvi una piazzaforte posta a difendere il golfo, che all'occorrenza poteva fungere da porto militare, dove le navi erano ben protette naturalmente, meglio anche che nel porto di Napoli.

Nel nuovo insediamento della Pozzuoli vicereale è evidente l'impostazione difensiva del piano. Il disegno complessivo della nuova cittadina è di chiara matrice militare, organizzato secondo una precisa geometria ortogonale caratterizzata da strade parallele tutte convergenti verso la piazza, aperta verso il mare e chiuso da un recinto bastionato da nord-ovest a nord-est così come è rilevabile dalla carta di Alberigo De Cuneo (1648) [Colletta 1988, 7-11; Buccaro 2016, 725].

I forti incentivi fiscali favorirono nuove edificazioni; così nel corso del Cinquecento, e poi per tutto il secolo successivo, la Pozzuoli di don Pedro divenne un polo fondamentale all'interno del più vasto programma politico e strategico per l'area flegrea, in cui rientrò anche la rifondazione – intorno al 1550 – della fortezza di Baia (figg. 3g, 3h), danneggiata dagli sconvolgimenti tellurici e superata dal punto di vista delle tecniche di guerra [Mauro 1979].

Le difese naturali dell'antico *castrum*, cinto a sud e a ovest dal mare, furono potenziate all'indomani dell'incursione turca del 1544 da diverse torri di avvistamento, tra cui il fortino ad est, detto 'castello di Pozzuoli' sul rione Terra ed il grande torrione angolare sullo sperone nord-ovest della rocca, riattando l'antico castello medioevale, di cui oggi rimane solo la parte basamentale tra le vie Cavour e Castello [Buccaro 2008, 37].

Nella prima metà del XVI secolo, però, il governo vicereale si rese conto che bisognava prendere dei provvedimenti d'ordine generale di difesa di tutte le coste; fu così decisa la costruzione di un sistema di torri di avvistamento e difesa per tutto il litorale del regno di Napoli.

L'ordine per la costruzione del nuovo sistema difensivo, da attuarsi per conto e sotto la direzione del potere centrale, fu emanato nel 1563 dal viceré don Perafan de Ribera duca d'Alcalà [Pansini 1926, 423-442].



MARIANGELA TERRACCIANO



1a: M. Cartaro, N. A. Stigliola, *Il Regno di Napoli*, 1630, particolare.



1b: N. Petri, *Mappa di Pozzuoli Secondo Lo Stato Presente*, 1750, particolare.

In particolare, per l'area di Pozzuoli, l'ingegnere Benvenuto Tortelli, incaricato di relazionare circa le esigenze dell'area, suggerì la costruzione di nuove torri di avvistamento e difesa per il tratto di costa compreso tra Miseno e Gaeta [Russo 1989, 139-190].

Sulla base di tali indicazioni fu realizzata una torre a Monte di Procida, che prenderà il nome di Torre Fumo, e un'altra a capo Miseno, la Torre 'alta' (figg. 3e,3f).

Tali torri servivano ad integrare la linea difensiva già esistente scandita dalla presenza della torre di Gaveta, attualmente Torregaveta, di Patria, d'Argento e di Scauli, Capovento di Castellammare del Volturno, di S. Emaro, di S'Agostino, di Viola e di S. Anastasia e quelle delle isole d'Ischia e Procida (fig.1). La torre di Miseno fu completata nel 1592; dopo il 1594 fu innalzata un'altra torre, più piccola e poco distante dalla prima, sempre sul capo Miseno [Santoro 1967, 39].

I segnali di pericolo da torre Patria potevano essere facilmente avvistati dalla torre di Gaveta, nonostante la distanza esistente tra le due torri. Più difficili erano le comunicazioni visive tra torre di Gaveta e torre Fumo a Monte di Procida, per la particolare conformazione orografica del territorio. Tale difficoltà fu superata con la costruzione di una guardiola sull'isolotto di San Martino, con la funzione di fungere da 'specchio' tra le due fortificazioni.

Torre Fumo, infine, era visibile dalle due torri di Miseno, distanti tra loro poche centinaia di metri. Dalla torre Alta, infine, il segnale luminoso giungeva a Pozzuoli, a Nisida e ai casali di Fuorigrotta e Posillipo [Di Bonito 1984, 49-53].

## 2. Permanenza e trasformazione del patrimonio difensivo

L'architettura militare dei Campi Flegrei è documentata attraverso un cospicuo *corpus* di carte e disegni (fig. 3), che costituisce una eccezionale fonte di studio di paesaggi storici oggi completamente scomparsi o trasformati, nonché un prezioso strumento per l'identificazione e la lettura delle tracce esistenti delle antiche fortificazioni.



2: J. Rebell, *Mareggiata al Fusaro*, Vienna Belvedere, 1819.

La tipologia generale delle torri adottata nella costruzione vicereale ha una configurazione piuttosto semplice; un corpo di fabbrica tronco piramidale, impostato su una base quadrata caratterizzata da una scarpatura continua, per meglio sopportare le sollecitazioni impresse dalle sovrastanti artiglierie e per contrastare le poderose spinte delle volte.

Come detto, fu prediletta la forma quadrata, escludendo impostazioni planimetriche, sia poligonali che cilindriche, che, viceversa, caratterizzavano le torri più antiche. Lungo il coronamento aggettante in controscarpa – che fungeva anche da parapetto della piazza – si aprivano troniere oblique, a 'spatola' [Russo 1989, 170-189].

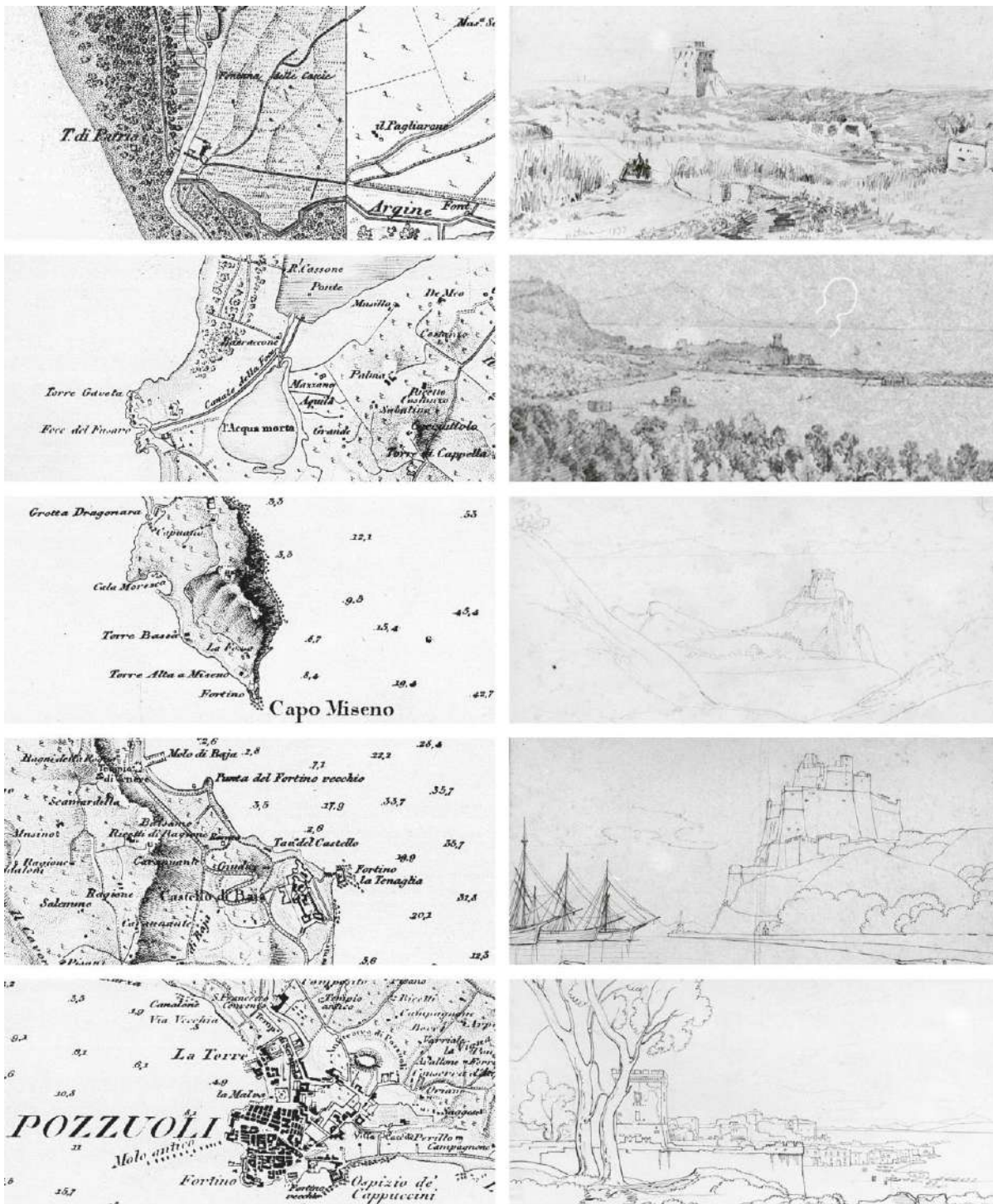
La tipologia più ricorrente di torre, anche nei Campi Flegrei, fu quella a tre troniere, così come visibile dal ricco apparato iconografico (figg. 2, 3).

Le torri poste a guardia delle foci dei fiumi, invece, ad immediato contatto con la marina, come nel caso di Torre Patria erano, spesso, accoppiate con torrette di guardia, poste più in alto, ed aventi il compito esclusivo di segnalare il pericolo ai paesi situati oltre i monti dell'entroterra.

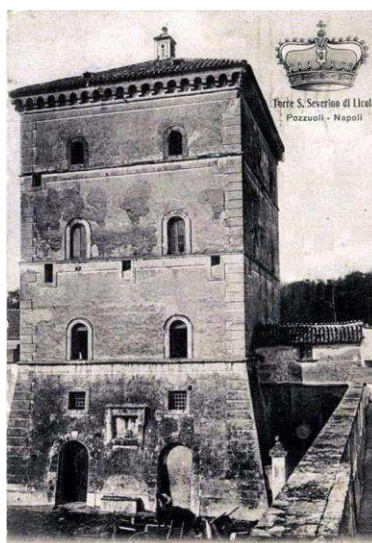
Gli ambienti interni, uno per piano, erano coperti con volte murarie, girate a botte, orientate ortogonalmente tra loro, in modo da ripartire i carichi in maniera simmetrica ed alternata sui quattro muri. La scala, che permetteva la comunicazione tra i vari livelli, era realizzata nel vivo delle murature, secondo il criterio già seguito in epoca medioevale [Santoro 1967, 43-44].



MARIANGELA TERRACCIANO



3: Torre Patria. 3a: Real Ufficio Topografico, Carta topografica ed idrografica dei contorni di Napoli, 1817-19, particolare; 3b: G. Gigante, Veduta del lago Patria, 1837. Torre Gaveta. 3c: Real Ufficio Topografico, Carta topografica ed idrografica dei contorni di Napoli, 1817-19, particolare; 3d: G. Gigante, Veduta del lago Fusaro, 183 ca. Torre bassa e Torre alta a Miseno. 3e: Real Ufficio Topografico Borbonico, Carta topografica ed idrografica dei contorni di Napoli, 1817-19, particolare; 3f: G. Gigante, Veduta di Capo Miseno, 1820 ca. Castello di Baia. 3g: Real Ufficio Topografico, Carta topografica ed idrografica dei contorni di Napoli, 1817-19, particolare; 3h: G. Gigante, Veduta del castello di Baia, 1822. Torre Toledo. 3i: Real Ufficio Topografico, Carta topografica ed idrografica dei contorni di Napoli, 1817-19, particolare; 3l: A. Vianelli, veduta di Piazza della Malva a Pozzuoli, 1822.



4a: Torre San Severino in una cartolina degli anni Trenta del Novecento. 4b: Torre San Severino in una cartolina degli anni Trenta del Novecento. 4c: Torre San Severino in una foto degli anni Novanta del Novecento.



Insieme al pericolo proveniente dal mare, l'area flegrea fu interessata, sempre nel periodo vicereale, da un sempre più crescente fenomeno di banditismo [Di Bonito 1984, 36-41]. Ciò comportò la realizzazione – da parte di privati e di ordini religiosi – di case-torri, con la duplice funzione difensiva e abitativa. Tra queste si ricorda la Torre Santa Chiara, in località Monterusciello, eretta a difesa della tenuta ecclesiastica delle clarisse del Monastero di Santa Chiara di Napoli, la Torre San Domenico nei pressi di Soccavo eretta probabilmente nel 1654 a difesa di una grancia dominicana e la Torre San Severino presso Licola, nella campagna tra Cuma e *Liternum*, costruita all'interno di una masseria a corte funzionante da grancia benedettina [Di Bonito 1984, 36-41; Santoro 1991, 422].

Tali architetture presentavano spesse alte torri, molto simili a quelle impiegate nell'architettura fortificata di epoca medioevale e rinascimentale. Si trattava di strutture che non dovevano resistere – come le torri costiere – a possibili cannoneggiamenti da mare, ma ad azioni di piccole bande di briganti e/o corsari che agivano via terra, senza l'ausilio di artiglieria pesante. Le torri alte, oltre a consentire di tragguardare più lontano l'eventuale arrivo di malintenzionati, divennero il simbolo del potere dei rispettivi proprietari [Miccio 1846, 37].

La torre fatta costruire dal viceré nel suo palazzo, in particolare, è costituita da un unico vano per piano (sono due oltre quello nella base scarpata) con la scala di collegamento tra i vari livelli realizzata nello spessore del muro; priva di coronamento, si può immaginare la sua forma originaria attraverso i disegni di Achille Vianelli, il quale la illustrò (nel 1820) con l'archeggiatura sorreggente i merloni a protezione degli artiglieri sulla piazza alta dove trovavano posto piccole armi da fuoco a cielo aperto [Buono, Campa, Elia, Taccagni 1995; Buono 2007].

Nel corso del XIX secolo tutto il sistema delle fortificazioni vicereali cadde in disuso. Con l'unità d'Italia anche il castello di Baia perse la sua funzione militare e via via, tutto il sistema di torri costiere fu abbandonato [Mauro 1979, 433].

Di alcune delle torri flegree rimane solo il ricordo: è il caso, ad esempio, di Torre Gaveta (fig. 2, 3c, 3d), di cui sopravvive solo il toponimo. Altre, viceversa, sono state distrutte per far posto a nuove costruzioni come per la torre alta di Miseno, che nel 1869 fu sostituita da un faro lenticolare, e come per la Torre Fumo che nel 1872 fu demolita per la costruzione del cimitero civico di Monte di Procida [Di Bonito 1984, 53-57].



MARIANGELA TERRACCIANO



5a: Torre bassa a Capo Miseno oggi.



5b: Torre di Patria oggi.

Talune altre sono state trasformate, come nel caso della Torre Patria che fu annessa ad un edificio attiguo attraverso un passaggio coperto (fig. 5b).

## Conclusioni

La continuità del patrimonio architettonico torriero dell'area flegrea oggi è solo parzialmente riconoscibile. Ne sono sopravvissuti solo frammenti isolati, di elevata valenza storica e paesaggistica, ma privi di quelle connessioni intangibili – strategiche e visive – che le hanno generati.

Le torri indagate risultano tutte di proprietà di privati ad eccezione di Torre bassa a Miseno. Sono ubicate in aree vincolate paesaggisticamente, ma non presentano vincoli diretti.

Le loro condizioni di conservazione sono estremamente variabili. In generale, il loro abbandono e, dunque, la mancanza di manutenzione, sta provocando, il loro lento ma progressivo disfacimento.

Prima che se ne perdi anche il ricordo, è auspicabile procedere ad un capillare censimento di ciò che ancora permane, al fine di individuare con un rilievo accurato la consistenza e i fenomeni degradativi che le interessano.

Riconosciute le tracce ed i segni che le caratterizzavano, occorrerà affrontare la complessa sfida progettuale di ricucire le relazioni perdute tra i singoli oggetti architettonici ed il paesaggio costiero e/o agrario, oggi profondamente alterato, con l'obiettivo di recuperare una rete storica di relazioni formali e visive, nel pieno rispetto del valore storico dei frammenti e della loro memoria.

## Bibliografia

- ANNECCHINO, M. (1978). *La dimora di don Pedro de Toledo a Pozzuoli*, in «Il Rievocatore», XXIX, nn. 4-7.
- BRUNETTI, O. (1999). *La pratica dell'architettura militare nel Vicereame di Napoli del XVI secolo*, in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología B.S.A.A. de la Universidad de Valladolid*, LXV, pp. 219-235.
- BRUNETTI, O. (2016). *Tra Pallade e Minerva. Le fortificazioni nel Vicereame Di Pedro De Toledo*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti editore, pp. 733-770.
- BUCCARO, A. (2008). *Struttura e immagine dell'insediamento dall'età medioevale al vicereame spagnolo*, in *Diagnostica e conservazione. L'insula 14 del Rione Terra*, a cura di A. Aveta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 29-40.



- BUCCARO, A. (2016). *Napoli e Pozzuoli in età Vicereale: Ritratti dell'evoluzione urbana*, in *Rinascimento meridionale : Napoli e il viceré Pedro De Toledo, 1532-1553* a cura di Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti editore, pp. 722-732.
- BUONO, C., CAMPA M., ELIA E., TACCAGNI G. (1995). *Il restauro e la valorizzazione del Complesso Toledo a Pozzuoli*, in «Quaderni di Laurea del Dipartimento di Storia dell'architettura e restauro dell'Università di Napoli Federico II», 3, a cura di F. La Regina, pp. 63-84.
- BUONO, C. (2007). *Il complesso Toledo in Pozzuoli. Storia e conservazione di un sito monumentale nel quadro delle trasformazioni ambientali*, Napoli, Giannini.
- CASTAGNOLI, F. (1977). *Topografia dei Campi Flegrei*, in *I Campi Flegrei nell'archeologia e nella storia*, Atti dei Convegni Lincei 33, Roma, pp. 51-70.
- COLLETTA, T. (1987). *Pozzuoli città fortificata in età vicereale in una mappa inedita conservata alla biblioteca Nazionale di Parigi*, in «Storia dell'Urbanistica. Campania» I, Roma, Edizione Kappa, pp. 7-39
- DI BONITO, R. (1984). *Torri e castelli nei Campi Flegrei*, Napoli, A. Gallina.
- I Campi Flegrei. Un itinerario archeologico*, a cura di P. Amalfitano, G. Camodeca. M. Medri. Marsilio Editori, p.78.
- MAURO, A. (1979). *Il castello aragonese di Baia*, Napoli, Giannini.
- PANSINI, O. (1926). *La costruzione generale delle torri marittime ordinata dalla R. Corte di Napoli nel sec. XVI*, in *Studi di storia napoletana di Michelangelo Schipa*, Napoli, I.T.E.A., pp. 423-442.
- RUSSO, F. (1989). *La difesa costiera del Regno di Napoli dal XVI al XIX secolo*, Roma, Ufficio Storico Stato Maggiore Esercito, pp. 139-190.
- SANTORO, L. (1967). *Le torri costiere della Campania*, in «Napoli Nobilissima», Volume VI, Fascicoli I-II, gennaio-aprile 1967, p. 38-49.
- SANTORO, L. (1991). *Case-Torri del Cinquecento nel Vicereame di Napoli*, in *Ricordo di Roberto Pane. Incontro di studi di Napoli*, Villa Pignatelli, Napoli Nobilissima, Napoli, pp. 419-424.
- MICCIO, S. (1846). *Vita di Don Pedro di Toledo*, in *Narrazione e documenti sulla storia del regno di Napoli dall'anno 1522 al 1667*, vol. unico dell'Archivio storico italiano, IX, Firenze 1846, p. 37.



## *Le torri costiere di Positano: restauro e abbandono*

### *The coastal towers of Positano: conservation and neglect*

**LUISA DEL GIUDICE**

Università di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*Il litorale amalfitano è ricco di antichi sistemi difensivi, di epoca angioina e vicereale. Il presente contributo vuole ripercorrere le vicende dei manufatti difensivi siti lungo la costa di Positano e attraverso l'analisi di due casi studio, Torre Sponda e Torre Fornillo, interrogandosi sul ruolo che questi manufatti rivestono oggi nel paesaggio costiero e le problematiche relative alla loro tutela e alla loro conservazione.*

*The Amalfi coast is full of traces of the ancient defensive systems, both from the Angevin and Vice-Real eras, which testify to the original unitary character that has now been lost. This contribution aims to retrace the events of the defensive buildings located along the coast of Positano, and through the analysis of two case studies, Torre Sponda and Torre Fornillo, we also want to question about the role that these buildings play today and the problems relating to their protection and conservation.*

#### **Keywords**

Fortificazioni, torri costiere, sistema difensivo.

Fortification, coastal towers, defensive system.

#### **Introduzione**

Il litorale amalfitano, patrimonio UNESCO dal 1997 (Id. n. 830) «per il suo valore culturale e naturale», è caratterizzato, tra l'altro, dalla presenza delle tracce degli antichi sistemi difensivi di epoca angioina e vicereale. La costruzione del primo sistema completo e permanente di difesa e segnalazione esteso fino alle coste fu avviato da Carlo I d'Angiò. Questi nel 1269 ordinò di riparare e fortificare le torri del Regno per meglio difendersi dagli attacchi dei pirati. In un documento del 1279 vengono citate numerose torri dislocate lungo il litorale cilentano, maggiormente esposto agli attacchi nemici [Santoro 1982, 93]. L'architettura fortificata angioina era caratterizzata da torri cilindriche su base scarpata. L'evoluzione delle tecniche offensive e difensive e, soprattutto l'uso della polvere da sparo, determinò nel periodo vicereale la necessità di adeguare e/o costruire nuove torri e piazzeforti. La gran parte dei manufatti costieri esistenti furono integrati nel nuovo sistema, mentre quelli più isolati caddero in un graduale stato di abbandono che si intensificò nelle epoche successive. Il presente contributo vuole ricostruire le vicende delle torri difensive site lungo la costa di Positano, attraverso un *excursus* storico dei più rilevanti avvenimenti, dalla loro fondazione alla loro dismissione. Attraverso l'analisi di due casi studio, quello della Torre Sponda e della Torre di Fornillo, rispettivamente di epoca angioina e di epoca vicereale, si propongono una serie di riflessioni sul ruolo che questi manufatti rivestono nelle dinamiche urbane contemporanee, mettendo in luce le problematiche relative alla loro tutela e alla loro conservazione.

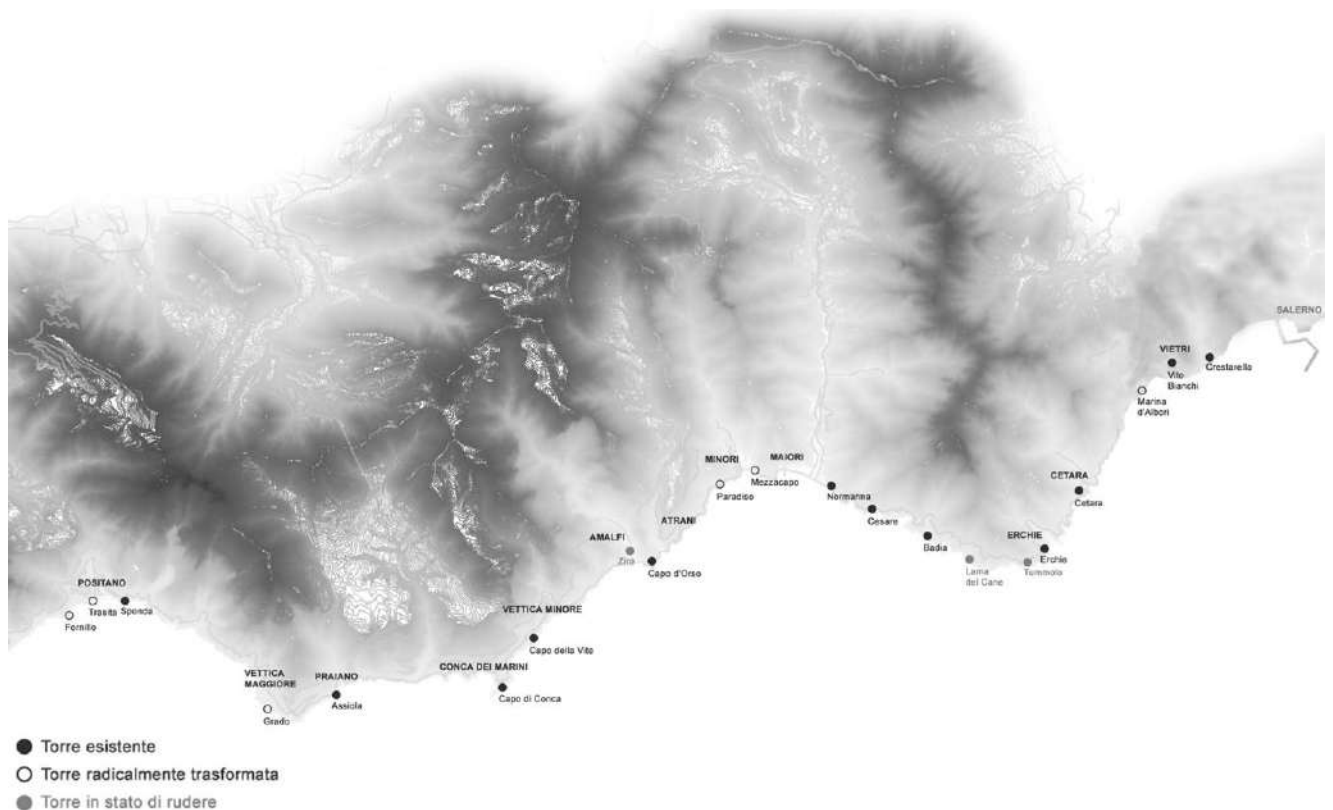
#### **1. Il sistema difensivo costiero di Positano**

Sin dal periodo imperiale romano Positano, come altre località della costiera amalfitana, fu meta

ambita per il turismo della nobiltà. In seguito alla disastrosa eruzione del Vesuvio del 79 d.C., che distrusse Pompei ed Ercolano, anche tali territori costieri furono gradualmente abbandonati. Dopo alcuni secoli, i monaci basiliani, che scelsero di emigrare in occidente per non sottostare all'iconoclastia, si insediarono proprio su quel tratto di costa.

Nel corso del XII e XIII secolo il borgo di Positano entrò a far parte del ducato di Amalfi (840-1127), divenendo un centro proto-industriale ove si svilupparono attività di tipo artigianale a servizio della marineria civile e militare. Per difendersi dai sempre più frequenti attacchi dei predoni del mare, gli abitanti del borgo costruirono un primo sistema di avvistamento lungo le coste disabitate e, a seguito dell'incursione saracena del 916, molti abitanti delle zone limitrofe vi si trasferirono [Ercolino 2022, 150-153].

Il primo impianto organico di difesa si deve però agli Angioini e al vasto programma di interventi promossi da Carlo I, che munì l'intero Regno di Napoli di numerosi castelli e fortificazioni. Dovendo rispondere alle incursioni di pirati e agli eventi bellici della Guerra del Vespro (1282-1302), il sovrano elaborò un sistema imperniato sull'utilizzo di torri costiere di avvistamento, soprattutto lungo il litorale amalfitano, integrando le preesistenze normanne. Furono costruite torri di tipo cilindrico, già ampiamente usate per presidiare la corte durante il regno di Federico II, adoperando specifici correttivi [Santoro 1979]. L'intero complesso era costituito da alti torrioni cilindrici su base tronco-conica e coronamento segnato da mensole in pietra sagomate (beccatelli) per la creazione di caditoie. Gli spazi interni, a cui si accedeva tramite un ingresso sopraelevato, erano collegati da una stretta scala ricavata all'interno dello spessore murario. La base scarpata, inoltre, migliorava la traiettoria del materiale lanciato dall'alto che, rimbalzando sulle pareti inclinate, colpiva gli assalitori [Santoro 2000; Russo



1: Mappa delle torri sulla costiera amalfitana [elaborata da L. De Giudice sulla base del grafico di L. Fraiese in Santoro, 1967].

2002]. A Positano furono costruite, tra le altre, la torre sull'arcipelago de Li Galli [Strazzullo 1992, 50-51], divenuto covo di pirati, la Torre di Rienzo, sullo sperone a destra dell'omonima spiaggia, la Torre della Sponda, sulla falesia a destra della spiaggia grande (o delle sirene) e la Torre Trasino, sulla falesia di divisione tra la spiaggia grande e quella del Fornillo.

Conclusasi la guerra siculo-angioina, i maggiori pericoli erano costituiti dalle incursioni corsare, che perdurarono in tutto il XV secolo, e dalle mire espansionistiche dei Turchi, la cui minaccia diventerà anche più seria durante il vicereame spagnolo. Ciò spinse l'imperatore spagnolo a riorganizzare l'intero sistema difensivo. Don Pedro de Toledo, giunto a Napoli nel 1532, tentò di attuare una serie di interventi di riordino del sistema di fortificazioni del vicereame [Brunetti 2006, 125-127]. Coadiuvato da ingegneri e uomini d'arme avviò dapprima un'indagine conoscitiva sullo stato delle fortificazioni, per poi elaborare una serie di proposte tese a migliorare le strutture esistenti e a costruirne di nuove [Brunetti 1999, 220]. A causa della carenza di fondi gli ordini del viceré non furono sempre rispettati, e la fortificazione delle coste del vicereame avverrà solo nella seconda metà del Cinquecento, ad opera di don Pedro De Ribera. Due furono gli editti inerenti al principato di Citra emanati: il primo, nel 1563, per il tratto di costa tra Salerno e Agropoli, ed il secondo nel 1564, per il litorale di Amalfi e Sorrento. L'ordine relativo all'area amalfitana prevedeva la costruzione di una torricella sul monte di S. Giovanni, una torre grande alla marina di Vietri, un'altra di guardia sulla montagna e tre torri, fra Maiori e il Capo di Conca [Santoro 1967, 40]. A questi editti seguì anche la costruzione della Torre Fornillo di Positano, sull'omonima spiaggia. L'evoluzione delle tecniche di combattimento rese intanto necessaria una revisione delle fortificazioni costiere, poiché le torri assunsero un ruolo strettamente legato non solo all'avvistamento ma anche alla prima difesa tramite l'utilizzo di cannoni petrieri. Le preesistenti torri angioine, rese vulnerabili dall'altezza elevata e dalla conseguente rastremazione muraria, non erano adatte a questa nuova funzione a causa delle eccessive sollecitazioni a cui sarebbero state sottoposte. Ciò comportò l'utilizzo di volumi tronco piramidali su pianta quadrata, che permetteva la dislocazione dei cannoni su ogni lato, con caditoie ricavate nel coronamento liscio. I manufatti angioini vennero gradualmente abbandonati, fatta eccezione per quelli posti lungo la zona costiera che, grazie alla loro posizione strategica, vennero utilizzati come punti di osservazione [Santoro 1988; Russo 2001].

Nel corso del Seicento la politica spagnola, a causa anche dell'esiguità dei fondi, dedicò poca attenzione all'assetto militare costiero del regno, causando il graduale abbandono delle città lungo il litorale in favore di centri più interni e meglio protetti. Circa un secolo più tardi, nel 1708, gli austriaci, da poco giunti a Napoli, tentarono di stringere accordi diplomatici con l'impero Ottomano, valutando quindi la dismissione delle fortificazioni. Gli accordi stretti con Algeri, Tunisi e Tripoli risultarono però vani, e non fermarono gli ingenti attacchi che furono inflitti alle coste, sancendo nuovamente l'insostituibilità delle torri. I Borbone, il cui regno ebbe inizio nel 1734, perseguirono con la strada diplomatica già avviata dal precedente impero. Ciononostante, Carlo nel 1751, vista la vulnerabilità del regno, varò un programma di adeguamento militare delle fortificazioni esistenti, che versavano in condizioni sempre più precarie, prossime al crollo o adeguate a residenze private di "Caporali". Nei decenni successivi le torri vennero affidate al Reggimento degli Invalidi, il cui comandante nel 1776 compilò un dettagliato prospetto delle torri del regno, seguito nel 1777 dal rapporto del sindaco Giovanni Sebastiano, che fu incaricato di "fare gli accomodi necessari nelle dieci torri marittime site nel territorio" [Russo 2001, 267-268].

Durante il periodo murattiano (1806-1815) si verificarono nuove esigenze difensive dovute ad una sempre più moderna artiglieria, determinando la realizzazione di nuove strutture



LUISA DEL GIUDICE

difensive e capisaldi. Si dovrà aspettare, però, il 1830 per vedere annullata, per mano della flotta francese, la secolare minaccia corsara, con il bombardamento della città di Algeri a seguito della spedizione condotta da Carlo X.

Con l'Unità d'Italia ebbe inizio una progressiva privatizzazione delle torri, in seguito ad un Regio Decreto del 30 dicembre 1866, che declassò numerosi manufatti costieri non considerandoli più come opere di fortificazione. Tale atto incentivò la vendita ai privati di numerosi presidi della costa di Amalfi, che, nel 1927, furono messi all'asta dai rispettivi comuni. A seguito di molteplici iniziative, ad opera di cittadini, Ispettori Onorari e dalla Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna, per evitare la privatizzazione delle torri, nel 1929 il Soprintendente Chierici stabilì l'interesse storico degli edifici ai sensi dell'art. 2 della legge 20 giugno 1909 n. 764, invitando la sospensione della vendita. Ciononostante, nel dicembre del 1936 il Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, autorizzò l'alienazione delle torri chiedendo solo che nel relativo atto di vendita fosse stabilito che ogni opera sugli immobili doveva essere preventivamente autorizzata [Santoro 2010, 44].

Una prima rivalutazione dell'architettura fortificata dell'Italia centro-meridionale, si deve agli studi di Lucio Santoro, negli anni '80 del Novecento, che misero in luce gli effetti di una mancata politica di tutela, evidenziando le pessime condizioni di conservazione delle diverse torri sopravvissute, abbandonate o oggetto di interventi impropri.

Pur rappresentando elementi costitutivi dello skyline, tali manufatti faticano a trovare un posto nelle dinamiche urbane contemporanee in termini di riuso. Ciò è dovuto in parte all'assenza di un piano che ne favorisca la relativa messa a sistema, ma anche alle difficoltà logistiche legate all'accessibilità e all'esiguità degli spazi interni. Lungo la costiera amalfitana sono ancora visibili gran parte di questi manufatti, il cui restauro è stato motivato dal sempre crescente interesse turistico che ha visto il progressivo adattamento delle torri in abitazioni. Due casi emblematici, che verranno di seguito approfonditi, sono la Torre Sponda, costruita durante la Guerra del Vespro, e la Torre Fornillo, di epoca vicereale.

## 2. Torre Sponda

La torre Sponda fu eretta in epoca angioina sulla falesia ad Est della spiaggia grande di Positano, per migliorare la comunicazione con le torri del versante orientale. La sua costruzione ebbe inizio nel 1277 e terminò nel 1290. Essa era sin dall'origine caratterizzata da una struttura muraria non particolarmente massiccia, trattandosi di una torre di avvistamento. Presenta ancora la tipica conformazione angioina, corpo cilindrico su base con pareti a scarpata, il cui punto di sovrapposizione è segnato da una cornice torica in tufo grigio. La base scarpata conteneva la cisterna, mentre nel corpo soprastante erano due ambienti voltati. Fu realizzata in muratura di pietrame, oggi in parte visibile a causa dei fenomeni degradativi. Nel 1567 Gio. Maria de Monica si impegnò con il commissario speciale per la costruzione delle torri del Principato Citra ad eseguire i lavori delle torri della regia curia. Tale impegno riguardava anche 12 torri dell'ex ducato di Amalfi, tra cui la "torre de la sponda" [Santoro 2010, 151]. L'impiego della torre fino alla fine del '600 è documentato dagli atti contabili della Regia Camera Sommaria del Principato di Citra, ove è possibile ricostruire la successione dei torrieri che ivi si trasferivano con le loro famiglie<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Regia Camera della Sommaria/Patrimonio/Torri e castelli*, Vol. 62, ff. 148-166; Vol. 65, ff. 642-649; Vol. 85, ff. 192-199.



2: Documenti della Regia Camera della Sommaria del Principato di Citra [Archivio di Stato di Napoli]. Da sinistra verso destra: documento attestante la presenza del Caporale Galzerano Brondo ed al soldato Cesaro Talamo che “sono stati et anno assestito in tra torre tanto de di como de notte”, vol. 62, f. 148, 1573; “Noi Cap. sindici et eletti della terra di positano facimo fede qual Antonio Villa Caporale della torre della Sponta et Piscupo soldato in detta torre anno servito et esercito in guardia” in un documento firmato da Marco Aurelio d'Urso e Filippo d'Urso “sindico”, vol. 65, f. 644, 1606; documento attestante l'affidamento della torre al caporale Simone Parlato ed al soldato Andrea Parlato, vol. 85, f. 192, 1692.

Inserita, dunque, nel sistema difensivo, subì alcuni interventi di adeguamento: una metà della volta dell'ultimo livello fu demolita, ottenendo così una piazza scoperta sul fronte mare, necessaria per l'innovativo sistema di difesa che si serviva di archibugi e piccoli pezzi di artiglieria. I solai interni, in travi di legno e *chiancarelle*, non potendo sopportare il peso delle nuove armi da fuoco, furono sostituiti da calotte sferiche in muratura; furono, ancora, rinforzate le murature esterne. La torre fu fornita delle tipiche troniere vicereali, di cui oggi ne è visibile solo una sul versante occidentale. [Ercolino 2022; Russo 2001].

Nel 1720, per ordine di re Carlo VI, Imperatore d'Austria e re di Napoli e di Sicilia, fu messa in vendita con asta pubblica e acquistata dal signor Filippo Custolo. Fu poi ceduta al signor Filippo Talamo, che eseguì i primi interventi di adeguamento alla funzione abitativa, e, ancora, venduta al «magnifico D.r Fisico Giovanni Talamo». Come è stato rilevato da R. Ercolino in un documento del 1775, durante il regno di Ferdinando IV, la torre era ancora un attivo presidio militare. Essa, infatti, è citata rientra nel censimento delle torri, ordinato nel 1776 dal Governo e nella relazione descrittiva del sindaco del 1777 si legge: «Torre ut sop.a detta di Mezo [...] situata alla riva del Mare sopra scogli – tiene un piccolo pezzo di bronzo è interina in persona di Giuseppe C[...]a – si considerano i ripari poter ascendere a 68». Nel 1778 un'ordinanza reale ne determinò il disarmo, come avvenne anche per le altre due vicine denominate Trasita e Fornillo, sebbene non fosse ancora svanito il pericolo delle incursioni barbaresche. Fu poi riarmata durante il breve regno di Gioacchino Murat, divenendo presidio militare di difesa costiera. Durante l'epidemia di colera del 1849 fu adibita a cimitero. La torre fu compresa nel Decreto del Re Vittorio Emanuele II, del 30 dicembre del 1866, elencante gli immobili che cessavano dall'essere considerate come opere di fortificazione e potevano, quindi, essere vendute. Nel 1914 fu acquistata dall'ingegnere Alfredo Pattison, a cui si devono alcuni interventi di consolidamento e ristrutturazione: fu parzialmente demolito l'ultimo livello che minacciava il crollo; il ponte levatoio in legno di accesso fu sostituito da un



LUISA DEL GIUDICE



3: Da sinistra verso destra: Torre Sponda dalla spiaggia Grande; accessi alla Torre da via Cristoforo Colombo [L. Del Giudice 2023].



4: Torre Sponda da Via Cristoforo Colombo [L. Del Giudice 2023].

ponete in muratura e il terreno intorno fu trasformato in giardini sostenuti da muri di pietra calcarea. L'aspetto che è giunto a noi oggi si deve agli interventi di G.A. Pattison: fu inserita una scala elicoidale interna, in muratura, per raggiungere la cisterna, in luogo dell'esistente botola, fu integrato anche l'intonaco esterno e buona parte della cornice torica [Santoro 2010, 150-151].

La torre oggi appartiene ai conti Gaetani dell'Aquila d'Aragona Pattison e dal 2014 è sottoposta a vincolo ai sensi del Codice dei beni culturali (art. 13) a seguito di verifica su istanza di parte. È compresa nel complesso "Torre Sponda Apartments", immersa in un vasto giardino e raggiungibile attraverso una stradina pedonale privata.

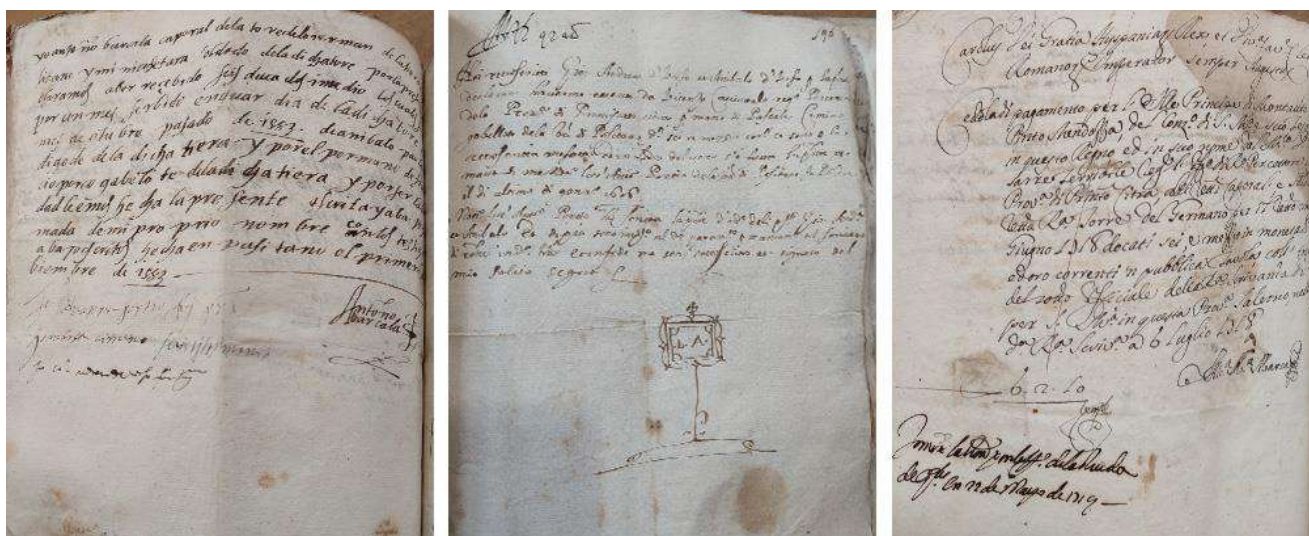


### 3. La Torre di Fornillo

La Torre Fornillo fu eretta in epoca vicereale, a seguito degli ordini del Cinquecento di don Pedro de Ribera che interessarono la costa di Sorrento e di Amalfi. A picco sul mare, vicino ai faraglioni “Mamma e figlio”, era una torre di sbarramento. La strategica posizione e l'elevata altezza permettevano di avvistare in anticipo l'arrivo dei pirati provenienti da occidente. L'originario nome, così come documentato negli atti contabili della Regia Camera Sommaria del Principato di Citra, era “Jermano”<sup>2</sup>, trasformato poi in Germano già nel '600, e fino al 1718 fu abitata da diversi torrieri insieme alle loro famiglie.

Fu armata con l'artiglieria necessaria per sbarrare il transito delle navi corsare e per impedirne l'attracco, finché nel 1758 fu privata dei cannoni di bronzo. Essa rientra nel censimento delle torri, ordinato nel 1776 dal Governo. Nella citata relazione descrittiva del sindaco del 1777 si legge: «tiene due piccioli pezzi di bronzo l'uno mal montato e l'alto a terra – si ritrova guarnita di Soldati Invalidi si considerano i ripari poter ascendere a [d.] 60». Fu inserita nel Decreto del 30 dicembre 1866 tra le torri che potevano essere vendute e nel 1909 fu acquistata dal professor Gilbert Clavel (Basilea 1983-Kleinhuningen 1927). Ormai in stato di rudere, la torre fu oggetto di un importante progetto di restauro in cui Clavel poté concretizzare i suoi concetti artistici. L'architetto tedesco Berender operò innanzitutto sulle pareti, irrobustendole per evitarne il crollo [Santoro 2010; Ercolino 2022].

Secondo la ricostruzione di Romolo Ercolino in epoca vicereale la torre fu eretta a base quadrata ed elevato tronco piramidale e l'attuale conformazione sarebbe dovuta a Gilbert Clavel, che volle ricostruirla in forma pentagonale, considerando il “5” il numero perfetto



5: Documenti della Regia Camera della Sommaria del Principato di Citra [Archivio di Stato di Napoli]. Da sinistra verso destra: documento redatto in lingua spagnola attestante l'affidamento della torre al Caporale Antonio Barcala, come emerge da una dichiarazione dello stesso scritta in lingua spagnola, vol. 65, f. 552, 1583; “Noi Cap. sindaco et eletti della della terra de pasetano facimo fede qualmente Gio. d’Urso Caporale della torre del giermano et Francisco Talamo soldato in detta torre”, vol. 74, f. 594, 1605; “Cedola di pagamento per l’eletto Principe di Montauto Gregorio Pinto Mendozza [...] e suo tesoriere in questo Regno ed in suo nome dal [...] Baldassarre percettore in questa Prov. Di Prin. Di Citra, dei detti caporali e soldato in detta Regia torre del Germano per il detto mese di giugno 1718 docati sei e mezzo in monete di argento ed oro correnti in pubblica Tavola dell’intervento del sotto Ufficiale”, vol. 88, f. 225, 1718.

<sup>2</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Regia Camera della Sommaria/Patrimonio/Torri e castelli*, Vol. 65, ff. 550-624; Vol. 74, ff. 590-656; Vol. 88, ff. 221-229.

LUISA DEL GIUDICE



6: Da sinistra verso destra: Torre Fornillo prima del restauro eseguito da Gilbert Clavel [Santoro 2010] e veduta odierna dall'omonima spiaggia [L. Del Giudice 2023].

secondo la dottrina di Helena Petrovna Blavatski [Ercolino 2022]; secondo Lorenzo Santoro, al contrario, la torre fu originariamente costruita su pianta pentagonale, per meglio adattarsi all'area scelta dagli ingegneri regi [Santoro 2010]. Oggi la torre presenta, dunque, una pianta pentagonale allungata, con il lato corto rivolto verso il mare e si sviluppa su tre livelli più un quarto che Clavel fece aggiungere al di sotto della cisterna originaria, in corrispondenza di una cavità del costone roccioso. Gli ambienti interni sono coperti da volte a botte, allungate nel caso dei due livelli soprastanti la cisterna aventi pianta pentagonale, e nello spessore murario sono state ricavate scale per ogni ambiente. Clavel fece aggiungere nuove aperture ed un nuovo ingresso sul versante occidentale, tramite un ponticello in muratura che permette di accedere al secondo livello. In seguito alla morte del poeta la torre passò al fratello Renè Clavel, che se ne occupò fino al 1954, anno in cui fu acquistata dalla Principessa Santa Borghese Hercolani, che lì visse fino al 1997, insieme al custode della torre, che la abita ancora oggi. Dal 2014 è vincolata ai sensi del Codice dei beni culturali (art. 13) ed è attualmente possibile soggiornare al suo interno, accedendo dall'omonima spiaggia.

## Conclusioni

L'inserimento di un castello o di una torre nell'ambiente rispondeva a regole ben precise, dovendo soddisfare l'esigenza strategica di mimetizzarsi o al contrario di emergere come simbolo di predominio, costituendo un sistema caratterizzato da una compenetrazione perfetta tra architettura e natura. «Più di ogni altro monumento i castelli e le torri si legano al suolo per i materiali con i quali sono stati realizzati e s'incorporano al paesaggio e alla natura che li circonda» [Santoro 1988, 936].

Sebbene oggi le torri non rispondano più alle esigenze difensive per cui sono state progettate, rivestono ancora un ruolo centrale nella definizione dello skyline costiero, assumendo per le comunità un forte valore simbolico legato alla memoria storica del luogo. Ciononostante, numerosi manufatti versano oggi in un precario stato di conservazione, abbandonati a loro stessi, senza una necessaria e costante opera di manutenzione.



Ciò pone tale patrimonio in una condizione di totale vulnerabilità. Sorti per rispondere a specifiche esigenze difensive, testimonianze del carattere unitario di sistemi derivanti da sapienti progetti di architettura militare, le sopravvissute torri angioine, aragonesi e vicereali che ancora oggi punteggiano i litorali campani risultano "isolate", nel migliore dei casi adibite a case vacanze e/o a ristoranti, con inevitabili manomissioni della loro originaria e stratificata consistenza.

È auspicabile una efficiente e oramai improrogabile azione di tutela che, nel rispetto della morfologia del territorio e del valore storico, valuti un loro riuso compatibile e ne favorisca la fruizione, restituendo alla collettività un patrimonio che rischia di andare perduto. E ciò non può che essere il frutto di un'attenta opera di conoscenza e sensibilizzazione da parte, soprattutto, delle comunità locali, capace di trovare quelle relazioni utili per mettere a 'sistema' tale patrimonio, come auspicato dalla Convenzione di Faro.

### Bibliografia

- BRUNETTI, O. (1999). *La pratica dell'architettura militare nel Vicereame di Napoli del XVI secolo*, in «Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología», vol. 65, pp. 219-240.
- BRUNETTI, O. (2006). *A difesa dell'impero. Pratica architettonica e dibattito teorico nel vicereame di Napoli nel Cinquecento*, Lecce, Congedo Editore.
- ERCOLINO, R. (2022). *Sentinelle di pietra. Le Torri di Guardia e di Difesa della Costiera di Amalfi e di Sorrento*, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi.
- RUSSO, F. (2001). *Le torri anticorsare vicereali con particolare riferimento a quelle della costa campana*, Piedimonte Matese.
- SANTORO, L. (1967). *Le torri costiere della Campania*, in «Napoli nobilissima», pp. 38-48.
- SANTORO, L. (1979). *I castelli del ducato amalfitano*, in *Studi castellani in onore di Piero Gazzola*, vol. II, Roma, Istituto Italiano dei Castelli, pp. 513-532.
- SANTORO, L. (1982). *Castelli angioini e aragonesi nel Regno di Napoli*, Segrate, Rusconi Immagini.
- SANTORO, L. (1988). *Torri e fortificazioni della Costa di Amalfi*, Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana.
- SANTORO, L. (2000). *Castelli e torri nel paesaggio della Campania*, in *Monastero e Castello nella costruzione del Paesaggio*, a cura di G. Arena, A. Riggio, P. Visocchi, Perugia, RUX Editrice, pp. 419-421.
- SANTORO, L. (2010). *Le torri costiere del Principato di Citra*, Napoli, Paparo edizioni.
- STRAZZULLO, F. (1992). *Documenti per la storia di castelli e torri del Regno di Napoli*, Napoli, Franco di Mauro Editore.

### Fonti archivistiche

- Napoli, Archivio di Stato, Regia Camera della Sommaria/Patrimonio/Torri e castelli, Vol. 62, ff. 148-166.
- Napoli, Archivio di Stato, Regia Camera della Sommaria/Patrimonio/Torri e castelli, Vol. 65, ff. 550-624; ff. 642-649.
- Napoli, Archivio di Stato, Regia Camera della Sommaria/Patrimonio/Torri e castelli, Vol. 74, ff. 590-656
- Napoli, Archivio di Stato, Regia Camera della Sommaria/Patrimonio/Torri e castelli, Vol. 85, ff. 192-199.
- Napoli, Archivio di Stato, Regia Camera della Sommaria/Patrimonio/Torri e castelli, Vol. 88, ff. 221-229.

### Sitografia

- [www.authenticamalficoast.it/clavel-e-il-cenacolo-di-artisti-ed-intellettuali-nella-positano-degli-anni-venti/](http://www.authenticamalficoast.it/clavel-e-il-cenacolo-di-artisti-ed-intellettuali-nella-positano-degli-anni-venti/) (dicembre 2023)
- [www.storienapoli.it/eng/2022/11/14/gilbert-clavel-depero-positano/](http://www.storienapoli.it/eng/2022/11/14/gilbert-clavel-depero-positano/) (dicembre 2023)
- <https://www.beyondthegates.it/villas-for-rent/> (dicembre 2023)
- <https://www.torresponda-positano.it/> (dicembre 2023)
- [www.vincoliinrete.beniculturali.it/VincoliInRete/vir/vincolo/listavincoliperbene3052691](http://www.vincoliinrete.beniculturali.it/VincoliInRete/vir/vincolo/listavincoliperbene3052691) (dicembre 2023)
- [www.vincoliinrete.beniculturali.it/VincoliInRete/vir/vincolo/listavincoliperbene887934](http://www.vincoliinrete.beniculturali.it/VincoliInRete/vir/vincolo/listavincoliperbene887934) (dicembre 2023)







***Oltre li turchi. Memorie delle difese nelle città e nel paesaggio tra Sette e Ottocento***  
*Beyond the Turks. Memories of defences in cities and in the urban landscape between the 18th and 19th centuries*

FRANCESCA CAPANO, SALVATORE DI LIELLO

*Dall'inizio dell'età moderna, i territori dei regni di Napoli, Sicilia e più in generale degli stati italiani e mediterranei, furono largamente segnati da torri e fortezze in difesa di guerre e conflitti che infierivano ripetutamente dalla terra e dal mare. Strutturate su preesistenze o progettate ex novo, tali architetture segnarono profondamente le gerarchie visive dei ritratti di città e paesaggi, da allora in poi affidati all'ineludibile immagine di cinte urbane, bastioni, castelli e torri. Più tardi, tra Sette e Ottocento, le nuove strategie militari di attacco e di difesa imposero sostanziali cambiamenti nell'architettura difensiva determinando l'adeguamento, la differente dislocazione di linee fortificate o a volte l'abbandono di quegli antichi baluardi, ormai ridotti in rovine magnificate dal paesaggismo romantico. In altri casi, tali cambiamenti continuarono a qualificarsi come landmark di eccezionale valore. Di seguito si comparano studi sull'argomento, che utilizzano anche l'iconografia tecnica e celebrativa, per indagare la permanenza o la perdita delle funzioni strategiche di queste architetture, il loro portato nell'identità dei luoghi, come anche la memoria di queste fortezze, evocate in un densissimo immaginario di guerra lungamente alimentato ben oltre quel tempo de li turchi.*

*From the beginning of the modern age, the territories of the kingdoms of Naples, Sicily and, more generally, the Italian and Mediterranean states, were largely marked by towers and fortresses in defence of wars and conflicts that were repeatedly attacked from land and sea. These architectures, either built on pre-existing structures or designed from scratch, profoundly marked the landscapes, from then on entrusted to the inevitable image of city walls, bastions, castles and towers. Later, between the eighteenth and nineteenth centuries, new military strategies of attack and defence imposed substantial changes in defensive architecture, leading to the adaptation, relocation of fortified lines or sometimes the abandonment of ancient bastions, now reduced to ruins magnified by romantic landscaping. Despite this, such changes continued to qualify landmarks of exceptional value. Below we compare studies on the topic, which also use technical and celebratory iconography, to investigate the permanence or lost of the strategic functions of these architectures, their value on the identity of the places and the memory of these fortresses, evoked in a dense imagery war strongly fuelled beyond the period remembered for the Turkish attacks.*





**«Una rovina fantastica abitata dai serpi, dai gufi e dalle rondini»: la roccaforte dei d'Avalos di Procida, oltre li turchi**

*«A fantastic ruin inhabited by snakes, owls and swallows»: the d'Avalos stronghold on Procida, beyond the Turks*

**SALVATORE DI LIELLO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Tra Cinque e Seicento, a Napoli come nelle isole di Capri, Procida e Ischia, castelli, forti, mura e torri ridisegnarono il paesaggio naturale, le cui gerarchie visive venivano ora rimodulate dai nuovi baluardi. Non di rado, il potenziamento delle difese fu attuato in più ampi progetti di ampliamento urbano. È quel che accadeva intorno agli anni Ottanta del XVI secolo anche a Procida quando, in seguito ai ripetuti attacchi della pirateria musulmana, Innico d'Avalos, signore dell'isola e abate commendatario della locale badia di Sant'Angelo, commissionò la costruzione di una fortezza inglobando l'antica cittadella medievale della Terra in un nuovo organismo urbano focalizzato sul palazzo fortificato dei d'Avalos, collegato a una cinta bastionata e aperto su un'ariosa piazza d'Armi.*

*Tra XVIII e XIX secolo, in una mutata realtà storica, sulla roccaforte dei d'Avalos si sedimentarono molteplici trasformazioni: il progetto per la Real Caccetta dei Borbone seguito all'istituzione del Sito Reale, poi la destinazione a Scuola Militare istituita all'indomani della restaurazione borbonica, quindi l'adattamento in Bagno Penale dal 1830, perdurante fino al 1988, incisero profondamente sul significato della monumentale fortezza rinascimentale.*

*Between the sixteenth and seventeenth centuries, in Naples as on the islands of Capri, Procida and Ischia, castles, forts, walls and towers redesigned the natural landscape, whose visual hierarchies were now being reshaped by the new bastions. Not infrequently, the reinforcement of the defences was implemented in broader urban expansion projects. This was also what happened around the 1680s in Procida when, following repeated attacks by Muslim pirates, Innico d'Avalos, lord of the island and commendatory abbot of the local abbey of Sant'Angelo, commissioned the construction of a fortress by incorporating the ancient medieval citadel of Terra into a new urban organism centred on the d'Avalos' fortified palace, connected to a rampart wall and opening onto an airy Piazza d'Armi.*

*Between the 18th and 19th centuries, in a changed historical reality, many transformations took place on the d'Avalos stronghold: Real Caccetta of the Bourbons with the establishment of the first Royal Site, then its use as a Military School instituted after the Bourbon Restoration, then its adaptation into a penitentiary from 1830, lasting until 1988, profoundly affected the significance of the monumental Renaissance fortress.*

### **Keywords**

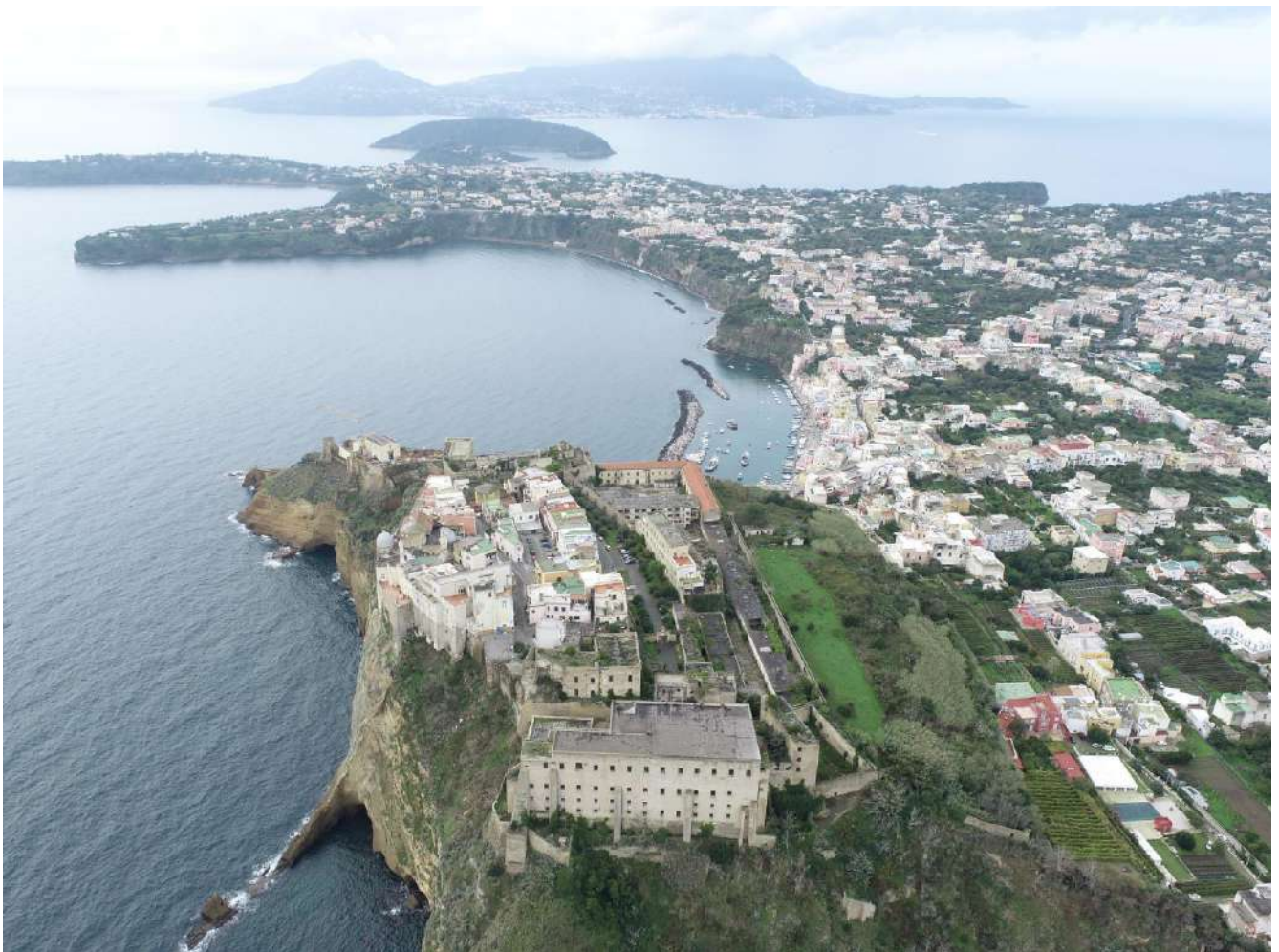
Architettura difensiva, città e paesaggio, storia urbana di Procida, programmi contemporanei di valorizzazione del patrimonio.

Defensive architecture, city and landscape, Procida's urban history, contemporary heritage programmes.

SALVATORE DI LIELLO

### **Introduzione: la città-fortezza di Innico d'Avalos nella seconda metà del XVI secolo**

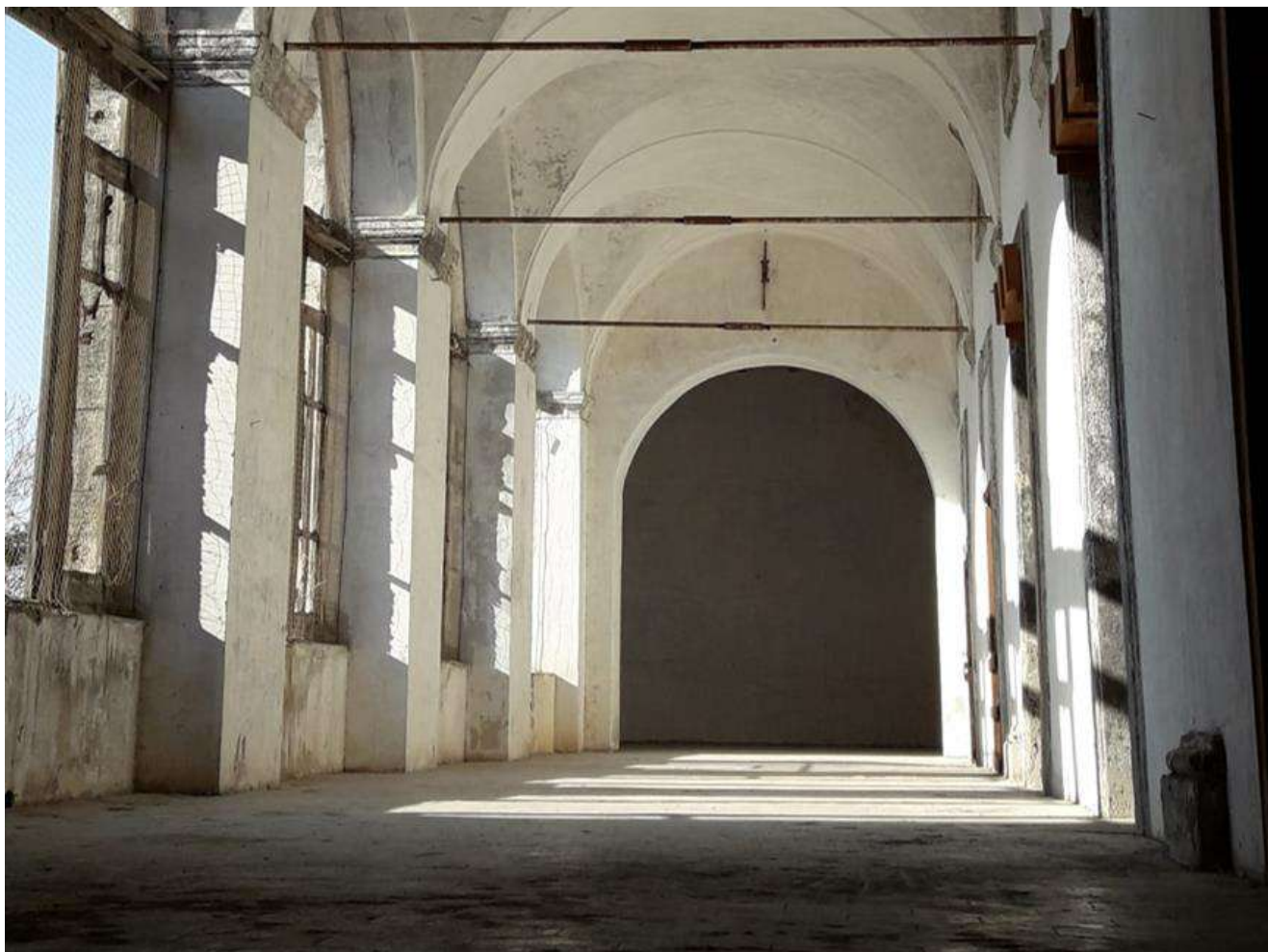
Simbolo iconico della rinascita di Procida in età moderna, la costruzione del palazzo d'Avalos sull'acrocoro della *Terra* (fig. 1) segnò il principale programma attuato dall'influente casata spagnola che tenne in feudo l'isola flegrea tra XVI e XVIII secolo. Come affiora dalle inedite scritture dell'archivio familiare, recentemente acquisite dall'Archivio di Stato di Napoli dopo lunghe vicende, la signoria d'Avalos nell'isola avrebbe avuto inizio nel 1504 e non nel 1529 come si pensava prima delle ultime acquisizioni, ancora al vaglio degli archivisti [Festa 2022]. A disporre il ridisegno dell'antico nucleo della *Terra Casata*, l'originario abitato altomedievale aggregatosi intorno all'abbazia di Sant'Angelo di origine bizantina, fu il piano urbanistico attuato su iniziativa di Innico d'Avalos (1532-1600), nato nel Castello di Ischia [Parascandolo 1893, 223-224, Lopez 1986, Luise 2006], avviato nella carriera ecclesiastica e nominato cardinale da Pio IV nel 1561. Ricordato da allora come il Cardinale d'Aragona, fu anche Abate Commendatario dell'antica abbazia di Sant'Angelo sull'altura della *Terra Casata*. Benché le fonti lo segnalassero quasi sempre a Roma, egli rivolse particolare attenzione all'isola, resa malsicura dalle frequenti incursioni della pirateria musulmana al comando in quegli anni dell'ammiraglio ottomano Khair Add-in che nel 1544 sferrò violenti attacchi nel golfo di Napoli, ripetuti da Sinan Pascià nel 1551, 1558 e 1562. A poco più di vent'anni dall'emanazione dell'ordinanza del duca d'Alcalà don Parafan de Ribera per il potenziamento



1: Il palazzo d'Avalos e la Terra Murata nel paesaggio di Procida, 2021 (foto da drone di Marco Facchini).

delle fortificazioni a difesa dei litorali (1563), Innico d'Avalos attuava un lucido programma urbanistico coinvolgendo nel disegno Benvenuto Tortelli e Giovanni Battista Cavagna [Barba, Di Liello, Rossi 1994, 108-110, Di Liello 2012, 95-113], entrambi citati in fasi differenti di realizzazione come autori dal Capaccio e dal Parrino [Capaccio 1630, 98; Parrino 1700, 160]. Riferendo un'imprecisata fonte, il Parascandolo indicherebbe nel 1586 l'anno di costruzione di un «superbissimo palazzo con una ridente starza che fù l'ammirazione dei nostri sovrani spagnuoli» [Parascandolo 1893, 224]. Innalzato su quattro livelli, due superiori alla quota dell'ingresso ed altri due al di sotto di questa, l'edificio si articola su una compatta volumetria su pianta rettangolare collegata a un ampio cortile delimitato dalla facciata e, sugli altri tre lati, da arcate originariamente aperte poi murate nel 1738, nell'ambito dei lavori di ristrutturazione progettati dall'ingegnere camerale Agostino Caputo, in seguito all'istituzione del Sito Reale borbonico [Alisio 1976, 29-34]. Panoramiche terrazze (fig. 2) sui tre bracci del cortile si aprivano sull'ariosa prospettiva della piazza d'Armi, immediatamente all'interno delle mura che cingevano il versante sudoccidentale dell'addizione urbana.

L'impaginato della facciata sulla piazza conserva i caratteri originari con due registri di arcate su cinque campate divise orizzontalmente da sottili cornici in piperno che, insieme a quelle binate anch'esso in piperno, definiscono il semplice motivo formale uniformemente ripetuto



2: Palazzo d'Avalos: Il loggiato del primo rimo piano

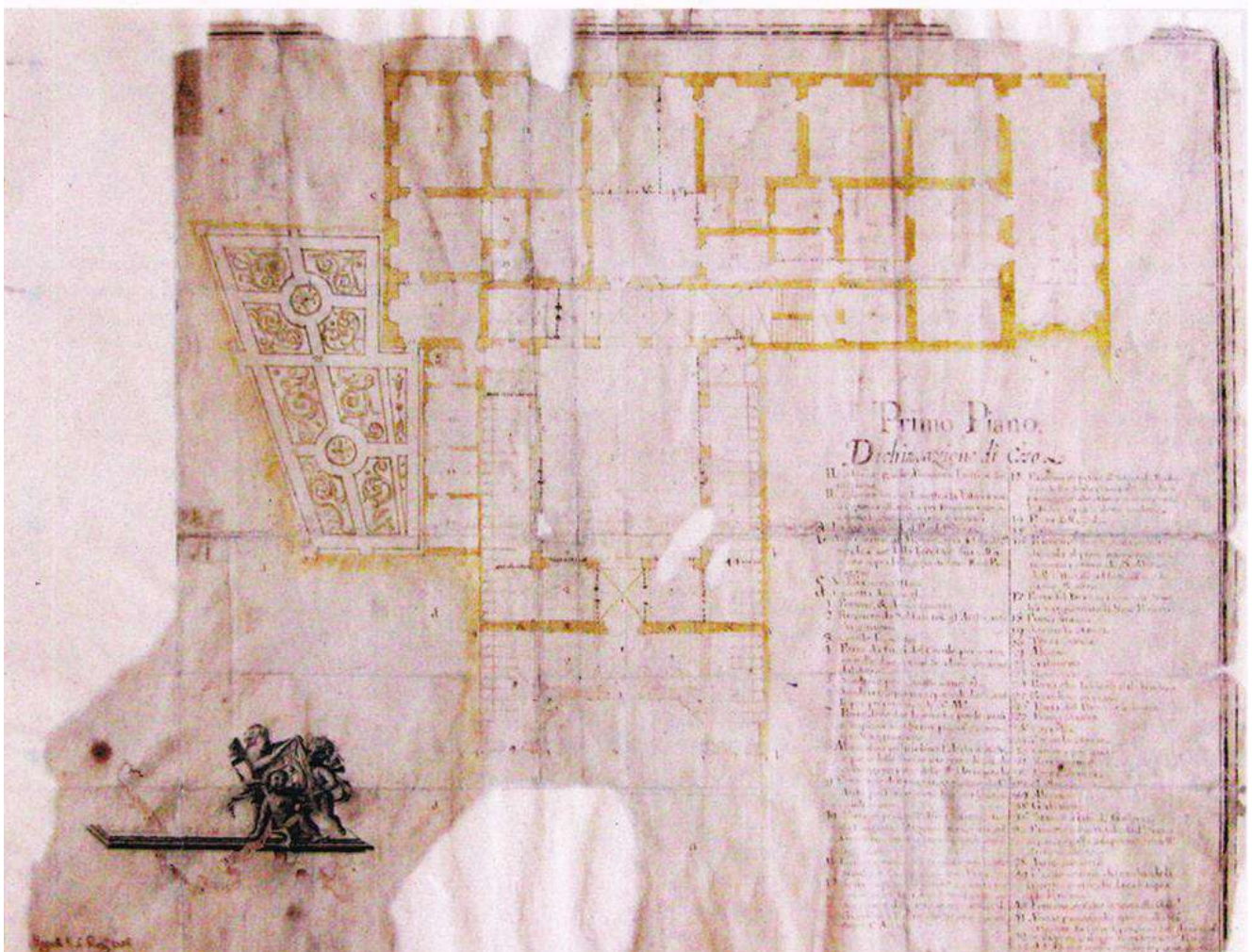


SALVATORE DI LIELLO

sugli altri tre lati del cortile. L'elegante composizione è riproposta sui tre settori verso la piazza, ma non nella facciata sullo strapiombo tufaceo verso il mare dove l'edificio assume i caratteri di una fortezza con il fronte semplicemente scandito da alti contrafforti e da quattro ordini di finestre, di cui quelle più grandi dei due registri superiori corrispondono agli ambienti principali della dimora feudale [Di Liello, Rossi 2017, 125-143].

### 1. La vagheggiata *Real Caccetta* dei Borbone

Con l'avvento di Carlo di Borbone sul trono di Napoli nel 1734, l'isola fu confiscata ai d'Avalos, accusati di aver parteggiato per gli austriaci. Fin dal 1735, nella più ampia riorganizzazione delle proprietà acquisite dalla corona, Procida fu destinata a riserva venatoria del sovrano rientrando nell'amministrazione dei Siti Reali. La presenza reale dei Borbone rese necessaria la ristrutturazione dell'antica dimora dei d'Avalos per trasformarla nella *Real Caccetta* del sovrano. A tal fine, nel 1738, l'ingegnere Agostino Caputo, già documentato nella capitale in qualità di tavolario, forniva disegni che avrebbero mitigato il carattere difensivo della fortezza rinascimentale trasformandola in un monumentale un palazzo reale, articolato su cortili e giardini terrazzati, aperti sul mare del golfo partenopeo.

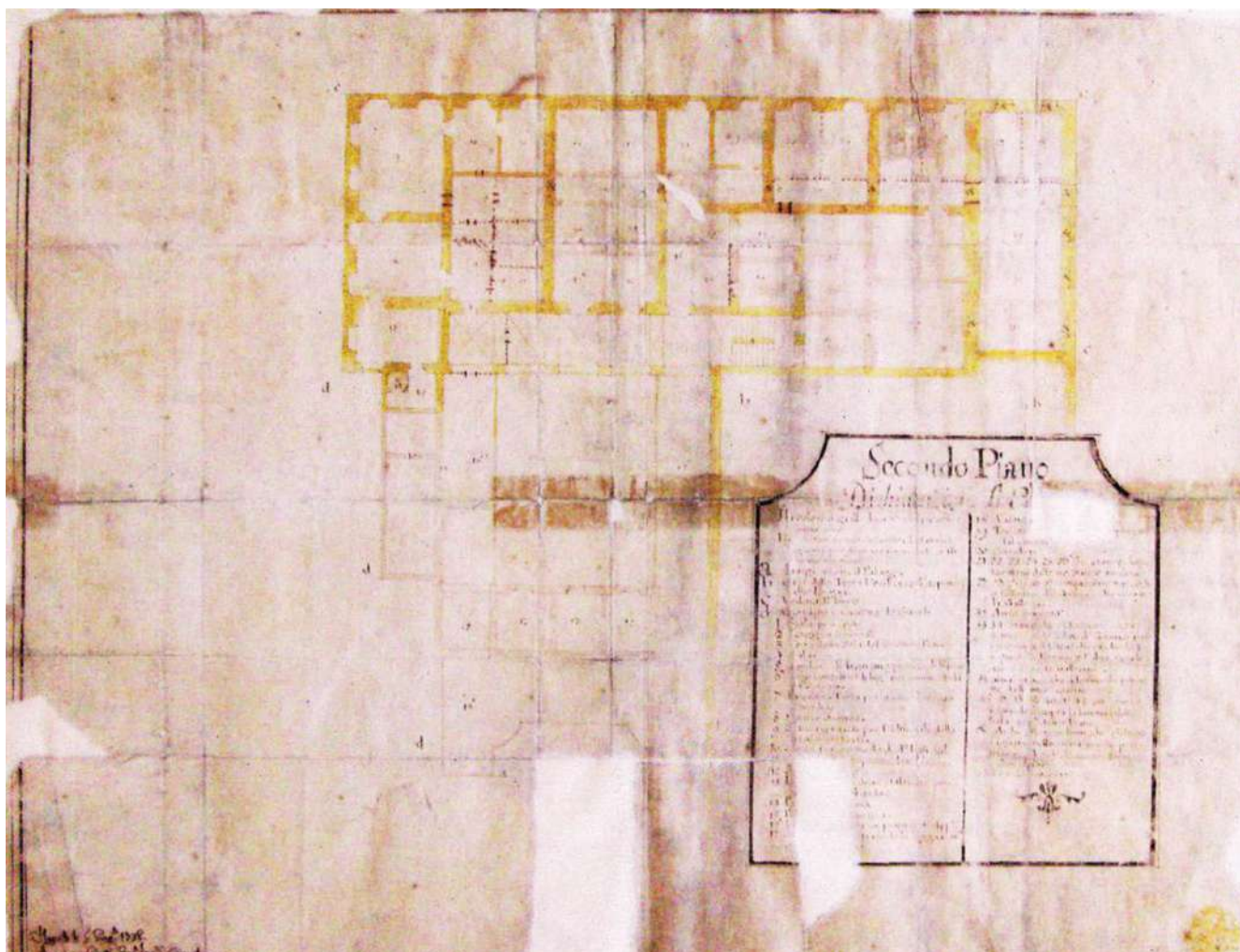


3: Agostino Caputo, Progetto per la *Real Caccetta* di Procida. Pianta del primo piano, 1738, Napoli, Archivio di Stato [Di Liello, Rossi 2017].



Dalle due piante del progetto [Alisio 1976, figg. 6 e 7, Di Liello, Rossi 2017, 145-146] (figg. 3,4) datate 6 giugno 1738 a firma del Caputo, distinguamo la consistenza degli ampliamenti, segnati in rosso, rispetto alle strutture preesistenti campite in giallo. Il primo disegno (fig. 3) raffigura le soluzioni adottate dall'ingegnere al pianoterra, indicato «Primo Piano» nella tavola da riferire in realtà al primo livello fuori terra. Dal progetto, diffusamente illustrato nei quarantacinque rimandi della legenda, rileviamo che al pianterreno le varianti interessarono prevalentemente la zona d'accesso.

Qui tutti gli ambienti del Corpo delle guardie venivano disposti sul fronte esterno con la costruzione di nuove sale con terrazze praticabili al livello superiore. Venivano altresì allungate le ali del cortile in modo da creare ampie scuderie con terrazze superiori verso la piazza d'Armi in modo da esaltare l'immagine monumentale dell'ingresso, disegnato da un'edicola. Particolare evidenza veniva assegnata alla scuderia reale, isolata dalle altre e ubicata all'inizio delle ali del cortile in una zona più agevolmente raggiungibile dall'appartamento reale. Questo, situato nell'ala sinistra del piano terra, conservava l'articolazione originaria degli ambienti aperti sullo spazio esterno. Qui era prevista la sistemazione di un giardino, segnato dal numero 25 nella legenda del progetto e recintato da

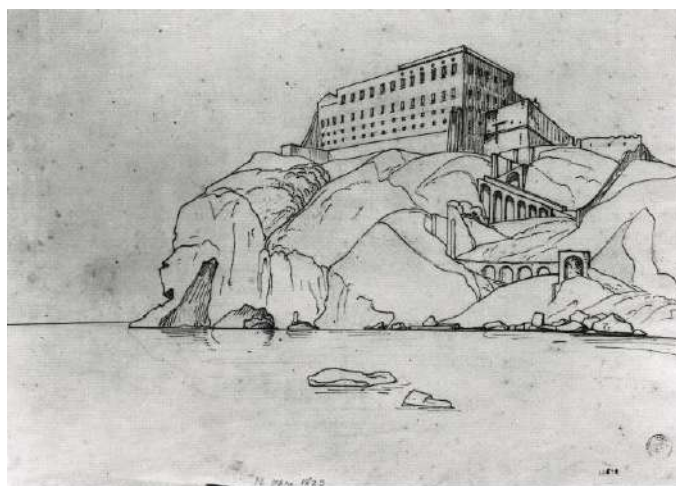


4: Agostino Caputo, Progetto per la Real Caccetta di Procida, 1738, Pianta del secondo piano, Napoli, Archivio di Stato, [Di Liello, Rossi 2017].

SALVATORE DI LIELLO

un muro con piccoli bastioni sui due spigoli esterni, cui si accedeva direttamente da una delle “Retrostanze” [Alisio 1976, 29-34, Di Liello, Rossi 2017, 144-154].

Il confronto tra le tavole del Caputo e i grafici relativi ai lavori effettivamente eseguiti, mostra che il progetto fu realizzato solo all'interno, lasciando incompiuto il previsto allungamento delle ali del cortile dove le opere furono limitate alla chiusura delle arcate e alla sistemazione dei quartieri delle guardie italiane e svizzere, in luogo delle originarie stalle. Assente altresì la scenografica esedra che avrebbe ridisegnato il nuovo monumentale accesso. Benché il palazzo conservasse sostanzialmente l'antica compagine, fin dai primi anni del suo regno Carlo di Borbone era spesso a caccia sull'isola [Di Taranto 1985]. Lo ricordava Charles de Brosse quando, in una sua lettera del 26 novembre 1739, riportava di aver ammirato Procida dalle galee in rada che attendevano il ritorno del re da una battuta di caccia sull'isola. Nella missiva, de Brosse raccontava il piacere provato dal sovrano a trascorrere qualche giorno sull'isola: «il giorno 14, allo spuntar dell'alba, ci mettemmo in cammino per andare nel golfo di Baia, in casa di don Michele Reggio, il quale ci voleva fare un 'regalo' sulla sua 'Reale'. Tutte le galere, dopo aver accompagnato il re a Procida, in attesa che tornasse, sostavano in quel golfo [...] il Capo Miseno [...] e di qua, Procida, dove il re era a caccia. Possiede lì una piccola casa, ed è una gran festa per lui potervi passare qualche giorno» [Charles de Brosse. *Viaggio in Italia* 1973, 265, 270]. E che Procida fosse tra i luoghi eletti di Carlo trova conferma, anni dopo, anche in una lettera scritta da Napoli da Luigi Vanvitelli che il 10 agosto 1753 raccontava al fratello Urbano di aver ricevuto dal re un invito a seguirlo sull'isola per partecipare a una battuta di caccia. Per quanto provato dalla calura e dal mare grosso nella traversata per raggiungere l'isola, l'architetto rimase ammirato dal paesaggio del golfo puteolano e dalla sorprendente natura, tra crateri sbrecciati dal mare, vulcani fumanti e isole stagliate su un luminoso orizzonte, con la nitida immagine della vicina Ischia a occidente e il ceruleo profilo sfumato di Capri verso sud. Fintanto che il re si dilettava nella cattura dei fagiani, l'artista ebbe anche modo di annotare rapidi schizzi assecondando la sua mai sopita sensibilità di pittore: «lo ho preso vari siti in disegno» [Le lettere 1976, 251] scriveva infatti al fratello, raccontando di aver ritratto le scene della battuta venatoria nei differenti timbri luminosi del mattino e del tramonto. Continuando nella



5: Giacinto Gigante, Veduta del Palazzo d'Avalos, 1823, disegno, mm 168x200, Museo Nazionale di San Martino, Napoli. Per gentile concessione del Ministero della Cultura – Direzione Regionale Musei Campania.

confidenziale missiva al fratello, aggiungeva «Le vedute che ivi si vedono sono oltremodo superbe, anzi bellissime» [Le lettere 1976, 251].

Se il progetto del Caputo restò in larga parte sulla carta, interventi più limitati furono eseguiti negli anni successivi ad opera di Ferdinando Fuga nel 1769 [Alisio 1976, 33] e di Carlo Vanvitelli che, nel 1802, progettò la ricostruzione della rampa di accesso al palazzo dal mare, come illustrano un disegno di Giacinto Gigante del 1823 (fig. 5) e un dipinto di Achille Vianelli. In quest'ultima veduta del 1828, ripresa dalla costa di punta della Lingua, l'autore ritrae la Caccetta Reale, in quel periodo già scuola militare, prima della sua definitiva destinazione a Bagno Penale

(1830) [Barba, Di Liello, Rossi 1994, 39, 60]. Lungo le balze tufacee della collina, figura il percorso innalzato su arconi nella configurazione ricostruita dal Vanvitelli che ripristinò il collegamento tra il palazzo e l'antico approdo della spiaggia dell'Asino, sede dell'originario porto medievale.

### 3. Il tramonto ottocentesco: il carcere e la rovina di serpi, gufi e rondini

A cominciare dal decennio napoleonico (1806-1815) e con l'inizio della restaurazione borbonica, i fasti *della Real Caccetta* erano ormai un lontano ricordo: adattato nel 1818 a scuola militare, dal 1830 il palazzo reale fu destinato a carcere in luogo di un preesistente edificio denominato *Li Cameroni*, «un tempo abitato dai reclusi dell'isola stessa»<sup>1</sup>, dove nel 1836 era «intenzione della Maestà Sua di adibire detto Camerone ad uso di Caserma dei Veterani ammogliati»<sup>2</sup>. Nel 1844 il Comune veniva infatti autorizzato dal ministero della Marina, dal quale dipendeva il complesso, ad alloggiare i Veterani a pian terreno dei *Cameroni*, mentre il piano superiore veniva destinato a ospedale dei reclusi in prossimità del convento dei domenicani di Santa Margherita Nuova, soppresso una prima volta nel 1807 dai napoleonidi, ripristinato nel 1815, ma nuovamente affidato al Comune per la successiva soppressione post-unitaria degli ordini religiosi, a seguito della quale l'edificio fu utilizzato come caserma delle guardie.

La trasformazione del locale è contenuta in una lettera del 29 luglio 1843 quando l'avvocato Giuseppe Muscarè, incaricato dal Sindaco dell'isola di ultimare il contratto di censuazione «del Casamento denominato Camerone»<sup>3</sup>, descriveva il luogo fornendo altre interessanti notizie: «siccome molta truppa venne ad occupare questo paese fu allora, e propriamente di tre Marzo 1811, che si stabilì un affitto col ramo della Guerra e Marina di tutto questo casamento del quale, parte fu occupato, come caserma, altra come ospedale; un deposito di polvere si stabilì in un terzo, ed infine porzione del pian terreno venne occupata come magazzino di deposito. Trascorrendo il periodo dall'anno 1811 a tutto Dicembre 1822, molte questioni si elevarono per stabilire l'annuo pigione da pagarsi a questo Comune»<sup>4</sup>.

La realizzazione di un *Bagno Penale* in luogo della fortezza dei d'Avalos ebbe indubbiamente una notevole ricaduta sull'immagine dell'isola, assimilata, tra Otto e Novecento, alla tetra realtà di un luogo di espiazione. Eppure proprio negli anni della profonda mutazione del palazzo, artisti e viaggiatori scoprivano le isole del golfo partenopeo che aggiungevano inediti argomenti alla consolidata immagine delle terre mediterranee costruita dal *Grand Tour*: era come svelare un *altro* Sud da scrutare in ogni suo aspetto, partecipando, nell'immaginario artistico e letterario del romanticismo, alla costruzione di un argine ideologico che incarnava il crescente dissenso verso la società industriale.

Dagli anni Venti dell'Ottocento, attratti dai caratteri mediterranei del paesaggio dalle bianche case lungo le assolate marine di quel remoto paesaggio, troviamo a Procida gli artisti francesi Prosper Barbot, Guillaume Bodinier, Louis Léopold Robert, tutti in contatto tra loro a Roma nell'ambiente dell'Accademia di Francia di Villa Medici. Pochi anni dopo vi arrivarono anche Lancelot Theodore Turpin de Crissé (1828), Martinus Rørbye, (1835) Philippe Benoit

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), Ministero degli Interni, Il inventario, f°8161, 6 aprile 1836.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> ASNa, Ministero degli Interni, Il inventario, f°8161; nello stesso volume, un documento seguente riporta *l'Inventario dello stato in cui si trova l'edificio Comunale denominato Cameroni a uso di ospedale in Santa Margherita in Procida*, datato 28 giugno 1831.



SALVATORE DI LIELLO

(c. 1840), Louis Laurent Raze (c. 1840-1850), ognuno autore di vedute dell'isola accomunate, pur nella varietà dei soggetti, dalla predilezione del ritratto *d'après nature*. [Di Liello, Rossi 2017, 39-54].

Intanto la storia del carcere registrava nuovi interventi destinati a trasformare il preesistente edificio in un vasto complesso architettonico che, sul volgere dell'Ottocento, avvolgeva ormai l'intera collina della Terra Murata. Una realtà riconoscibile nel disegno a matita, acquerello e biacca, conservato al Museo Correale di Terranova di Sorrento<sup>5</sup> e intitolato *Procida* (fig. 6) firmato dall'artista napoletano di origine francese Teodoro Duclère nel 1860 [*Teodoro Duclère 1812-1869* 2013, tav. CCLXXXIX]. In una rappresentazione della collina della Terra dove, annotava Nicola Lazzaro nel 1880 la popolazione dell'isola «è quasi tutta accentrata in un punto, nel paese che dà il nome all'isola» [Lazzaro 1880, 92], l'artista tratteggia il paesaggio dell'altura ritratta dal luminoso *Spasseggio*, lo slargo aperto sul mare, rinominato nel 1864 piazza dei Martiri, in memoria dei fautori della repubblica partenopea che innalzarono nel luogo l'albero della libertà nel 1799, trovandovi poi la morte nelle esecuzioni del 1 e del 15 giugno dello stesso anno [Parascandola 1892, 144]. Dalla piazza aperta sul mare ai piedi della Salita Castello, la veduta ritrae la collina con la cinquecentesca chiesa di Santa Margherita Nuova, stagliata sullo sperone tufaceo di punta dei Monaci collegata al convento innalzato su alti arconi. Più in alto, una sfumata, ma al contempo dettagliata immagine della Terra Murata con la torre costruita sulle mura, quella "torraccia" riferita in un documento del 1869<sup>6</sup>, con il denso tessuto edilizio interno alla cinta difensiva su cui in quegli anni si addensavano gli edifici a servizio del carcere [Di Liello 2022]. A pochi anni dal disegno del Duclère, nell'antico abitato della Terra Murata irromperanno le nuove attrezzature come il lungo corpo dell'Opificio, sintomatico del rilevante ampliamento del carcere programmato da Ferdinando II di Borbone.

Nelle intenzioni del sovrano, il complesso carcerario sarebbe diventato uno dei più grandi penitenziari del Regno. Il progetto del *Gran Carcere* del 1845 avrebbe infatti trasformato l'intera Terra Murata in una cittadella penitenziaria dove persino il palazzo de Iorio e la chiesa



6: Teodoro Duclère, *Procida*, 1860, Museo Correale di Terranova, Sorrento.

di San Michele Arcangelo venivano destinate ad attrezzature satelliti del complesso di pena. Tuttavia l'ambizioso progetto ferdinandeo non ebbe mai seguito per ragioni economiche, ma anche per l'insorgere degli abitanti della Terra che si rivolsero direttamente a Ferdinando II [Di Liello, Rossi 2017, 148].

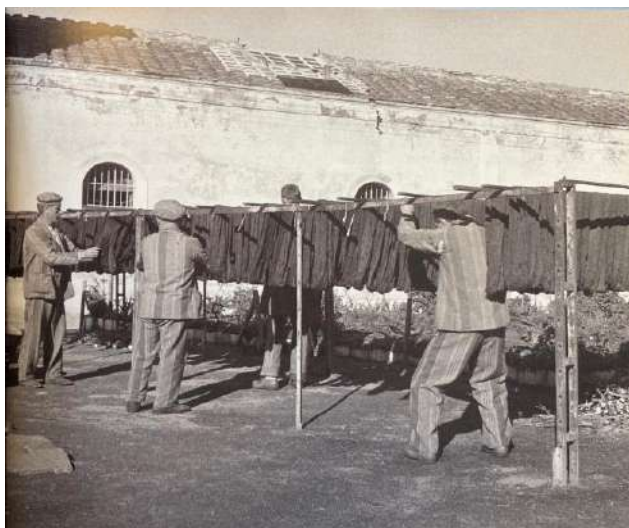
Ridimensionato il progetto del 1845, negli anni successivi furono realizzati interventi più circoscritti che comunque incisero notevolmente sui luoghi immediatamente a valle delle mura cinquecentesche, ma anche nei fabbricati adiacenti a queste (foto 8). Numerosi documenti e grafici di archivio<sup>7</sup> ricostruiscono le vicende di questi edifici,

<sup>5</sup> Museo Correale di Terranova, Sorrento, inv. n. 3156, mm. 275x405.

<sup>6</sup> ASNa, Genio Civile, vol. 249, Napoli 31 marzo 1869.

<sup>7</sup> ASNa, Ministero degli Interni, vol. 212, f.io 415 (1856); vol. 3687, f.io 8161 (1836); Genio Civile, vol. 247 (1879-1882); vol. 248 (1876); vol. 249, con grafici allegati (1819-1883); vol. 250 (1885); vol. 355, f.io 43 (1889).

referendo in particolare la realizzazione del grande Opificio iniziato intorno al 1855 e diretto dai Gesuiti (foto 7). Notevole ricaduta ebbe la nuova destinazione sul complesso architettonico cinquecentesco, nelle cui adiacenze furono aggiunti fabbricati tra cui nuove celle e gli edifici per gli alloggi del personale di servizio. Una dettagliata descrizione della consistenza del complesso carcerario è riportata nel *Processo verbale della consegna fatta dal Genio Militare al genio civile del Bagno di Procida* datato 30 aprile 1867<sup>8</sup> stilato, con la sistematicità di un inventario, in occasione del trasferimento amministrativo dei penitenziari dal Ministero della Marina a quello degli Interni. Dal documento apprendiamo che il complesso si articolava sui seguenti edifici: «Opificio del Bagno . Il suo ingresso principale è dalla strada che conduce al Bagno con cancello di ferro [...]. A destra vi è il corpo di guardia con tetto da campo in legname. Uscito l'androne si trova la grande corte , nel mezzo della quale vi sono tre boccagli di cisterna [...]; i locali a destra sono occupati dalle truppe con latrina nell'esterno; quelli a sinistra si tengono per magazzino dell'Impresario dell'opificio con eguale latrina [...] il lungo fabbricato dell'opificio si compone di sette sale grandi ed un magazzino dell'impresario [...]. Ritornando alla piazzetta si osserva un fabbricato addossato all'antico muro di cinta, che contiene la cucina della truppa ed altro locale per biancherie e tessuti con tre vani d'ingresso [...]. Ospedali ed accessori. Si à l'ingresso al fabbricato dal vano dopo il ponte levatoio che fa passare all'androne pavimnetato da basoli di pietrarsa , la copertura a volta di fabbrica, a destra vi è la prigione della truppa [...] s'incontra l'ospedale con vari cancelli di legname che dividono il passaggio ai compresi pei detenuti. Esso è composto di undici sale, cappella, ed altri accessori. [...]. Abitazione del Direttore. Questa abitazione è situata al di sopra l'Ospedale. Precede l'alloggio un piazzale con aiuole compartite di muretti [...]. In questo medesimo lato si vede un vano che fa uscire ad un giardinetto. Di fronte vi è il vano d'ingresso con quattro scalini che vanno nell'alloggio



7: Cesare Colò, *Detenuti al lavoro all'esterno dell'Opificio del Carcere di Procida*, 28 dicembre 1951, Roma, Archivio Storico Istituto Luce, fondo Grazie e Giustizia.

composto da otto località, cucinetta, latrina e terrazza [...]. Caserma pei Guardiani ed alloggio degli Uffiziali. Il detto fabbricato tiene il suo ingresso principale dal grande piazzale che precede il bagno [...] Di fronte al cortile vi è piccolo fabbricato che contiene la cucina dei guardiani, la mensa, e l'alloggio del portiere. [...] Padiglione dei Guardiani Ammogliati. Il detto fabbricato trovasi a contatto di altra proprietà privata, à l'ingresso da un vano privo di chiusura»<sup>9</sup>.

Il successivo brano del *Processo* è poi riferito al *Bagno*, insediato nel palazzo d'Avalos dove i saloni monumentali e molti ambienti cinquecenteschi furono modificati in base alle necessità del penitenziario: «Bagno. Nel lato sinistro della piazzetta che precede l'ingresso vi è un piccolo fabbricato terreno di due compresi, uno per corpo di guardia dei

<sup>8</sup>ASNa, *Genio Civile*, vol. 249.

<sup>9</sup> *Ibidem*.



SALVATORE DI LIELLO

guardiani, e l'altro per l'ufficiale con due vani d'ingresso [...] precede il bagno una prima corte chiusa da parapetto e pilastri di fabbrica [...] questa corte à il pavimento di basolato. A destra vi è un compreso terraneo ad uso dei fabbri ferrari, poi uno spazio chieso da muro, ed una scaletta che mena al padiglione già descritto [...] Questo piano si compone di quindici compresi fra grandi e piccoli per dormitorio, il pavimento basolato, la copertura a volta [...] Si scendono tre tese per giungere ad altro piano sottoposto, contenente sedici celle di punizione con letto da campo, altri quattro compresi delli criminali anche con letto da campo, latre due stanze usate per punizione e sei compresi per dormitori, latrine [...] Dopo una tesa di scala di fronte si osserva la cucina del Bagno con fornello e cisterna. Scendendo altra tesa si giunge al piano inferiore che si compone di quindi località fra grandi e piccoli, latrine ed accessori. Da questo piano si esce in una piazzetta rettangolare che comunica con l'altra ove sono i lavatoi. Ritornando alla scala e salendo altre tre tese si trovano altre quattro località pei ciechi. Dopo altre due tese si giunge all'ultimo piano superiore contenente sette compresi per dormitorio, un corpo di guardia, la grande cappella, ed altra stanza con latrina ed accessori. La copertura dell'intero fabbricato del bagno la maggior parte è di terrazzo e la rimanente a tetto [...] Lo stato di trutti i descritti fabbricati è piuttosto buono, meno quello del padiglione per gli ammogliati, tutti però àn bisogno di manutenzione»<sup>10</sup>.

I lavori continuarono nei decenni successivi con la costruzione del padiglione delle celle



8: Cesare Cesare Colò, *La Direzione del Carcere di Procida*, fotografia, 28 dicembre 1951, Roma Archivio Storico Istituto Luce, fondo Grazie e Giustizia.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

individuali, aggiunto nel 1878<sup>11</sup> in luogo del giardino sistemato dal Caputo nel progetto del 1738.

Ricordato come un carcere di particolare rigore [Clemente, Crispino 1998, Assante 2015], dove tuttavia i condannati non venivano sottoposti ai lavori forzati, ma erano impegnati, nel clima delle riforme ferdinandee, in attività produttive riparando oggetti e soprattutto lavorando la canapa, come ci ricorda anche il Parascandolo quando descrive che tale lavorazione avveniva nella piazza d'Armi fino a quando nello stesso luogo fu costruito la palazzina degli alloggi degli ufficiali in seguito alla cui realizzazione «quella industria passò nella contrada della Vigna» [Parascandolo 1893, 390].

Oltre alle trasformazioni fisiche dell'antico complesso, estese alle immediate pertinenze dove anche la riserva di caccia del palazzo reale fu adattata a tenimento agricolo per il lavoro dei detenuti, la nuova destinazione ebbe profonde ricadute anche di ordine più simbolico, legando sempre più l'immagine della Terra Murata e dell'isola intera alla cupa presenza del Carcere [Assante 2015]. È la realtà che affiora nell'immaginario letterario con il celebre romanzo di Elsa Morante: «Una rovina fantastica, abitata solo dai serpi, dai gufi e dalle rondini [...] Questo si leva sulla collina più alta [...] Alle navi che passano al largo, soprattutto la notte, non appare di Procida, che questa mole oscura [...] Da circa duecento anni, il castello è adibito a penitenziario: uno dei più vasti, credo, di tutta la nazione. Per molta gente, che vive lontano, il nome della mia isola significa il nome di un carcere» [Morante 2006, 114-115].

Nelle pagine de *L'isola di Arturo* (1957), Procida evoca un altrove di natura proprompente e selvatica, un paesaggio di scogli, luminose marine e silenzi, un luogo elettivo per scrittori, architetti, artisti e fotografi, come anche incupito dall'incombente mole, silente e oscura, del palazzo-carcere.

## Conclusioni

A quattro secoli dalla sua costruzione, la lunga storia della dimora dei d'Avalos, mai compiutamente trasformato in palazzo reale, veniva drasticamente interrotta nel 1988 con la chiusura del carcere. Completato un lungo percorso amministrativo, l'intera fabbrica fu affidata al Comune che, acquisito formalmente il bene nel 2013, commissionava un programma di valorizzazione, d'intesa con l'Agenzia del Demanio e con la Direzione dei Beni Culturali e Paesaggistici della Campania, poi maturato in un Piano Particolareggiato nel 2017 [Iodice 2017], approvato dall'Amministrazione isolana nel 2019. Si tratta tuttavia di uno scenario ancora tutto da comporre in quanto a idee, contenuti e scelte volte al restauro e alla riqualificazione del complesso architettonico e delle sue pertinenze con il sostegno di investimenti privati e finanziamenti pubblici. Verrebbe a profilarsi una preziosa occasione per tutelare la memoria del patrimonio architettonico, ma tutte da precisare restano le funzioni del monumentale complesso destinate a incidere sul futuro economico e culturale dell'isola, interessata negli ultimi anni da una crescente pressione turistica da orientare urgentemente verso uno sviluppo sostenibile. Una necessità oggi ancor più indifferibile per il recente gran clamore della nomina dell'isola a "Capitale Italiana della Cultura per il 2022" che rende ancor più fragile l'antica fortezza rinascimentale baluardo contro *li Turchi*, la cui lunga storia chiama la contemporaneità a conservarne il significato orientandone gli sviluppi.

<sup>11</sup> ASNa, *Genio Civile*, vol. 240 (1882-1887).

SALVATORE DI LIELLO

### **Bibliografia**

- ALISIO, G. (1976). *Siti Reali dei Borbone*, Roma, Officine Edizioni.
- ASSANTE, F. (2015). *La Regina delle Galere. Storia e storie del Carcere di Procida*, Napoli, Giannini.
- BARBA, M., DI LIELLO, S., ROSSI, P. (1994). *Storia di Procida. Territorio, spazi urbani, tipologia edilizia*, Napoli, Electa Napoli.
- CAPACCIO, G.C. (1630). *Il Forastiero*, Napoli, Gian Domenico Roncagliolo.
- Charles de Brosse, *Viaggio in Italia, lettere familiari*, (1973). A cura di C. Levi, traduzione di B. Schacherl, Bari, Laterza.
- CLEMENTE, G., CRISPINO, R. (1998). *Il patriota, il galeotto politico, l'esule*, in *Atti del 16° convegno nazionale sulla preistoria, protostoria, storia della Daunia*, a cura di A. Gravina, G. Clemente, San Severo, Centro Grafico, pp. 259-279.
- DI LIELLO, S. (2012). *Giovan Battista Cavagna. Un architetto pittore tra classicismo e sintetismo tridentino* Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria.
- DI LIELLO, S., ROSSI P. (2017). *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Roma, Nutrimenti.
- DI LIELLO, S. (2022). *Uno scorcio di Procida di Teodoro Duclère (1860). L'isola e la retorica del paesaggio mediterraneo*, in *Il Realismo in pittura in Italia e in Spagna. Prodromi, origini e sviluppi/ El Realismo en pintura en Italia y España. Pródromos, orígenes y desarrollos*, a cura di A. Ciotta, Milano, Franco Angeli, pp. 36-55.
- DI TARANTO, G. (1985). *Procida nei secoli XVII-XIX. Economia e popolazione*, Ginevra, Droz.
- FESTA, N. (2022), *Sorpresa: la pergamena d'Avalos che corregge la storia di Procida*, in «Corriere del Mezzogiorno» (<https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it>, settembre 2023).
- IODICE, R. (2017). *Palazzo d'Avalos e l'ex carcere di Procida. Il complesso monumentale rinascimentale tra passato, presente e futuro*, Roma, Nutrimenti.
- LAZZARO, N. (1880). *A zozzo per il golfo Napoli*, Roma, Enrico Detken Editore.
- LOPEZ, P. (1986). *Il Card. Innico d'Avalos abate commendatario di Procida (1561-1600)*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CIV, pp. 243-257.
- LUISE, F. (2006). *I d'Avalos. Una grande famiglia aristocratica napoletana nel Settecento*, Napoli, Liguori.
- MORANTE, E., (2006). *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi (prima edizione 1957).
- PARASCANDOLA, M. (1892). *Cenni storici intorno alla città ed isola di Procida*, Napoli, De Bonis.
- PARASCANDOLO M. (1893). *Procida dalle origini ai tempi nostri*, Benevento, De Martini.
- PARRINO, D.A. (1709). *Di Napoli il seno cratere esposto a gli occhi e alla mente dei curiosi*, 2 voll., Napoli, Nuova Stampa del Parrino.
- Le lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca palatina di Caserta* (1976). A cura di F. Strazzullo, Galatina, Congedo editore, vol. I.
- Teodoro Duclère 1812-1869. Disegni e dipinti dell'Italia Meridionale nelle Collezioni Correale* (2013), a cura di L. Martorelli, M. Russo, A. Fienga, Sorrento (NA), con-fine edizioni.

### **Fonti archivistiche**

Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Interni, Il inventario, vol. 212, f.io 415 (1856); vol. 3687, f.io 8161 (1836); Genio Civile, vol. 247 (1879-1882), vol. 248 (1876), vol. 249 (1819-1883), vol. 250 (1885), vol. 355 (1889).

### **Sitografia**

<https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it>

«Ala bucca de lo Gulfo». La fortezza di Bouka e le sue trasformazioni tra Venezia e Impero Ottomano

«Ala bucca de lo Gulfo». The Bouka fortress and its transformations between Venice and Ottoman Empire

**GIUSEPPINA SCAMARDÌ**

Università Mediterranea di Reggio Calabria

### Abstract

*Dal 1463 i turchi avviarono un programma di fortificazioni in Epiro, nell'area strategica dello stretto di Arta, sottratta a Venezia, con un castello detto Bouka, la bocca, attorno al quale si sviluppò la città di Preveza. Oggi Bouka è andato perduto ma ne rimane il segno urbano, perché nulla vi fu più insediato. Attraverso le fonti documentarie testuali e iconografiche possono essere ricostruite sue caratteristiche tipologiche e la sua storia nell'alternarsi di dominazioni ottomana e veneziana.*

*From 1463 the Turks started a program of fortifications in Epirus, in the strategic area of the Strait of Arta, previously Venetian, with a castle called Bouka, from the Italian mouth, around which Preveza developed. Today Bouka has been lost but its urban sign remains, because nothing was built there anymore. Through the textual and iconographic documentary sources, its typological characteristics and its history during the alternation of Ottoman and Venetian dominations can be reconstructed.*

### Keywords

Architettura militare, fortificazioni ottomane, Preveza.

*Military architecture, Ottoman fortifications, Preveza.*

### Introduzione

Dopo la caduta di Costantinopoli (1453) l'avanzata verso occidente di Mahmet II giunse fino ai possedimenti veneziani in Epiro e al mar Ionio. Qui uno dei luoghi strategici era lo stretto del golfo Ambracio o di Arta, non soltanto per il suo valore in termini di controllo territoriale [Moustakis 2015], ma anche perché poteva costituire un'ottima testa di ponte per proseguire l'espansione verso l'Italia e Roma. Era dunque inevitabile che all'indomani della conquista, già dal 1465 [Karabelas 2010, 402], fosse avviato un programma di fortificazione della stretta imboccatura, prima attraverso due semplici torri gemelle e poi con la costruzione di una fortezza sulla punta della penisola settentrionale, a fronteggiare il capo Aktion. La nuova fortificazione prese il nome di Bouka, la bocca, sfruttando il toponimo italiano già in uso.

Del primo programma di difesa esistono solo alcune notizie frammentarie provenienti da alcuni carteggi veneziani nei quali si segnalava la minaccia che queste nuove opere potevano rappresentare per la Serenissima. Se nel 1465 si chiedevano informazioni solo sulle due torri, «et si ad fabricationem illorum duorum castellorum, que in faucibus sinus ipsius fama est»<sup>1</sup>, circa dieci anni dopo, nel 1478, Leonardo III di Tocco relazionava sul

<sup>1</sup> Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASV), Senato Secreti XXII, 6 maggio 1465, ff. 84r-85v.

GIUSEPPINA SCAMARDI

pericolo proveniente dal «castello ala bucca de lo gulfo»<sup>2</sup>, che gli ottomani stavano allora costruendo [Karabelas 2010, 401; Karabelas 2015, 984].

Ben presto la nuova fortezza raccolse attorno a sé la popolazione che a causa della guerra turco-veneziana si era ritirata nell'entroterra, dando così origine a un borgo chiamato Preveza (che in albanese significa passaggio). Questo nome acquistò ben presto uno straordinario valore evocativo, presentandosi minaccioso nell'immaginario collettivo dell'Occidente mediterraneo, specie dopo quella che ancora oggi è ricordata come battaglia di Prevesa e che si svolse nel 1538 tra la flotta ottomana di Barbarossa e quella cristiana di Andrea Doria, celebrata dai turchi come uno dei più grandi successi navali della propria storia. Solo pochi anni dopo (1571) a Lepanto le sorti del conflitto si sarebbero ribaltate e la glorificazione, stavolta, sarebbe toccata all'Occidente.

Nei secoli seguenti, la città alla 'bocca del golfo' fu sempre contesa tra Venezia e la Sublime Porta, con un vorticoso alternarsi di dominazioni. Nel 1684 la Serenissima vittoriosa, grazie all'ammiraglio Francesco Morosini, inaugurò il suo secondo periodo di dominazione, durato però solo pochi anni. Nel 1699, infatti, il trattato di Karlowitz concludeva la sesta guerra turco-veneziana, restituendo agli ottomani, tra i vari possedimenti, anche Preveza, con la condizione che la fortezza di Bouka fosse distrutta.

Le rovine furono abbandonate e nessuna opera fu più ricostruita nel medesimo sito. Ancora oggi le tracce di quell'antica fortificazione sono leggibili nel tessuto urbano contemporaneo, nonostante le scarsissime tracce materiali, a causa della successiva spoliazione e reimpiego dei materiali. Per la difesa dell'area si preferì impegnare un sito poco più a nord, dove venne realizzata una nuova fortezza, detta Chiparissi, e dove si sviluppò la nuova città [Velenis 1996; Sarri 2009; Karabelas 2010; Karabelas 2012].

Anche quando nel 1718 il trattato di Passarović riportò Preveza nuovamente in mano veneziana, fu su Chiparissi che si appuntarono le azioni di miglioramento difensivo e di cristianizzazione, a cominciare dalla nuova dedicazione a Sant'Andrea [Sarri 2009].

A seguito della caduta della Repubblica di Venezia nel 1797 la città fu di nuovo ottomana. Dopo alterne vicende che videro la presenza di francesi e russi, fu Ali Pasha di Ioannina ad acquisirne definitivamente il possesso, avviando nell'intera regione un imponente programma di difesa con opere nuove, ma affiancate dal ripristino di alcune delle strutture preesistenti, seppure deteriorate, fatta eccezione per Bouka, [Velenis 1997; Sarri 2009].

Dopo un secolo, nel 1912, l'ingresso vittorioso dell'esercito greco liberava Preveza dal regime turco.

### **1. La fondazione di Bouka e la fase ottomana (1468-1684)**

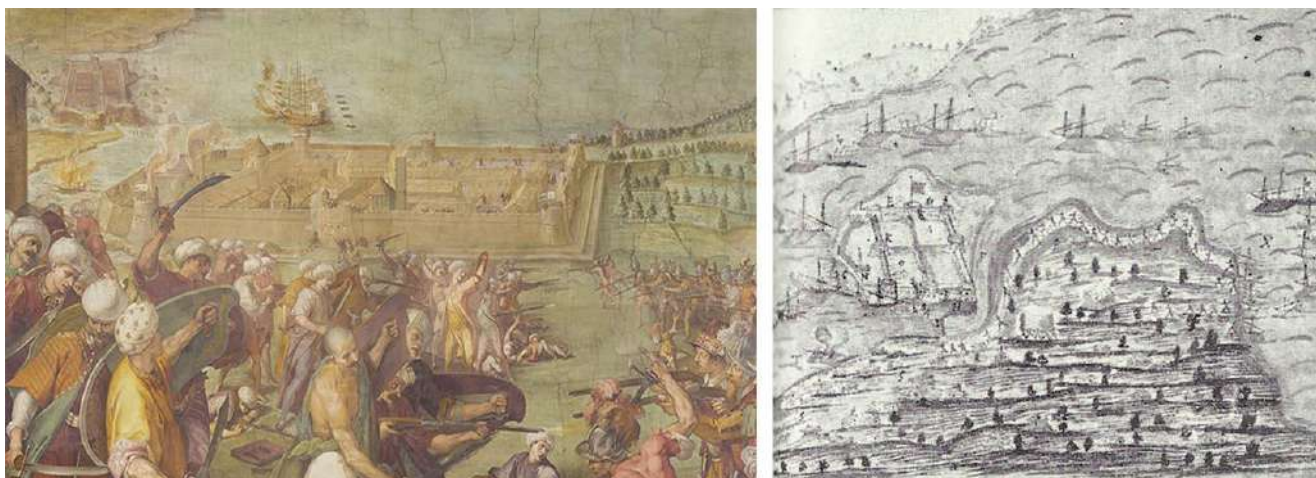
Sulla fondazione e prima fase costruttiva della fortezza di Bouka non esistono, allo stato, fonti documentarie che diano informazioni inequivocabili sulla sua tipologia e consistenza, anche a causa della tendenza tipicamente ottomana a non lasciare tracce progettuali scritte o piani delle proprie opere, in una sorta di mantenimento di un segreto professionale interno alle corporazioni.

Certamente essa fu una costruzione originale ottomana, realizzata ex novo a partire dal 1478 e non un adattamento di strutture preesistenti, come testimoniato dall'iconografia storica, in cui si vede il segno della sua presenza solo a partire dal XVI secolo. Ne sono esempio le cartografie di Piri Re'is o di Francesco Genesio [Genesio 1538, 4], quest'ultima redatta in occasione della battaglia di Preveza del 1538 – e in cui sembrano potersi individuare le due

---

<sup>2</sup> ASV, Scuola di Santa Maria del Rosario, b. 29, Processo X, f. 25r, 31 marzo 1478.





1a-b: A sinistra: la fortezza di Bouka in occasione della conquista da parte dei Cavalieri di Santo Stefano nel 1601. A destra: il particolare della fortezza nel dipinto di Bernardino Poccetti in Palazzo Pitti, Sala di Bona, Galleria Palatina, con in secondo piano, in alto a sinistra, la fortezza di Santa Maura; a destra il particolare dello schizzo di Iacopo Inghirami [Guarneri 1960].

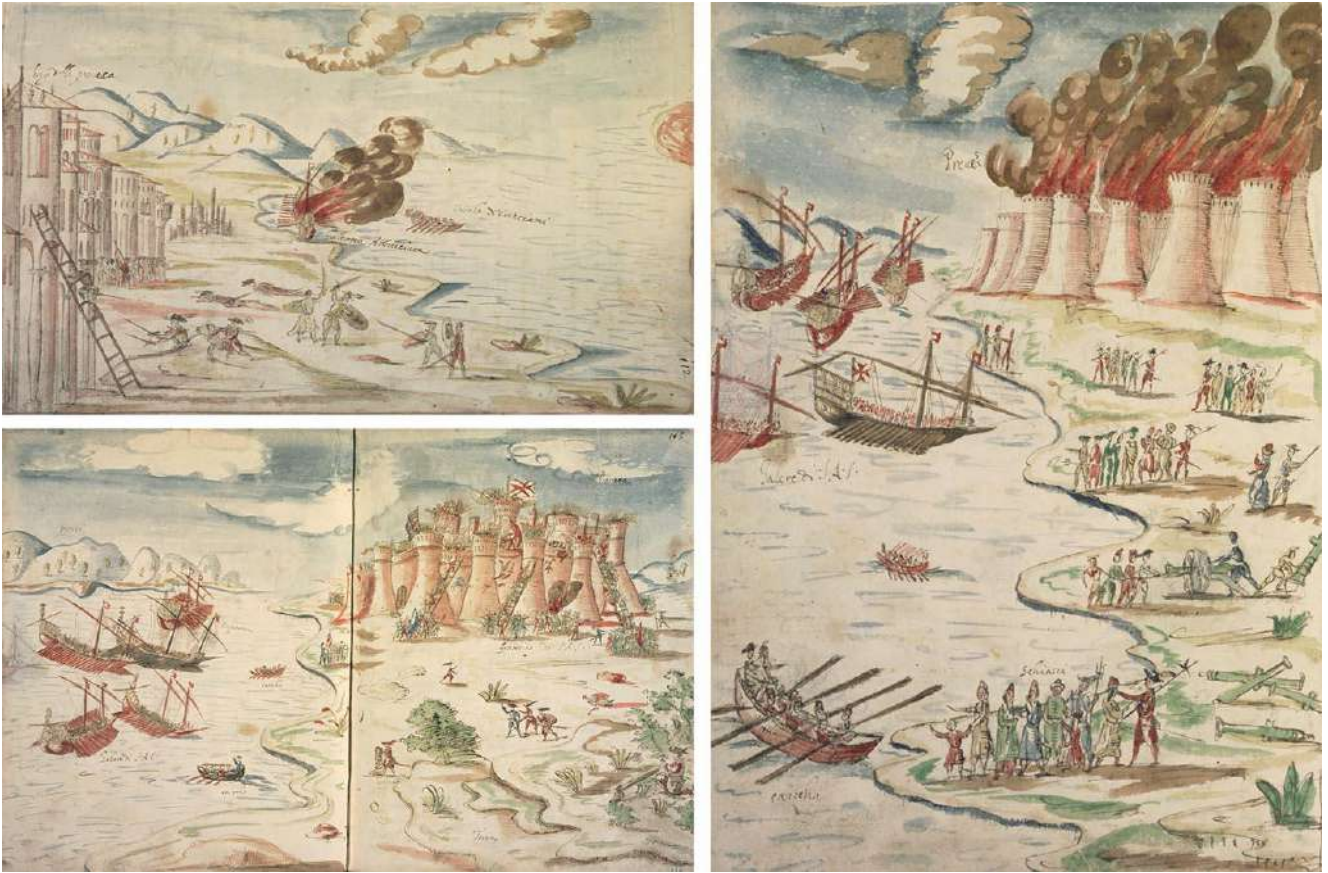
torri menzionate nel documento del 1465 – che precedono le incisioni di Giovan Francesco Camocio [Camocio 1571] e Simon Pinargenti [Pinargenti 1573], il cui modello sarebbe diventato stereotipo nella produzione cartografica successiva.

Tracce documentarie, seppure frammentarie, attestano che già nei suoi primi decenni di vita Bouka fu spesso oggetto di riparazioni e ripristini, a causa di reiterati attacchi, ma anche di miglioramenti funzionali, come ad esempio quello realizzato per far fronte alla potenziale minaccia costituita da Carlo VIII di Francia, qualora la campagna in Italia del 1495 fosse andata a buon fine [Karabelas 2017, 104]. Sembra che altri lavori di una certa consistenza fossero completati nel 1558, forse a seguito dei danni conseguenti alla battaglia di Preveza del 1538, come riportato in un'iscrizione, oggi perduta, di cui dà notizia il *Seyahâtnâme* (1611-1684) del viaggiatore Evliya Çelebi [Karabelas 2010, 404; Karabelas 2017, 103].

Informazioni più concrete possono trovarsi solo a partire dagli inizi del XVII secolo, in alcuni documenti iconografici che trovano corrispondenza con le mappe e planimetrie più accurate prodotte dagli ingegneri veneziani dopo la riconquista del 1684. Si tratta per lo più di immagini non redatte da tecnici, la cui finalità spesso è celebrativa o propagandistica e quindi presentano evidenti limiti descrittivi; tuttavia appaiono abbastanza efficaci per definire le linee generali di Bouka e della città di Preveza.

Tra queste si ricordano le opere prodotte in occasione dell'impresa condotta dai Cavalieri di Santo Stefano nel 1605, sotto la guida di Iacopo Inghirami [Gemignani 1996] conclusasi con l'occupazione della fortezza, sia pure di breve durata. Fu un evento che accese l'immaginario collettivo occidentale, anche grazie all'azione di propaganda condotta da Ferdinando I Medici, che commissionò opuscoli propagandistici e cicli pittorici. Tra i primi è la *Relatione dell'Impresa della Prevesa*, pubblicato a Firenze per Sermartelli nel 1605, corredata dall'incisione di Giovanni Orlandi che illustra i luoghi della battaglia [Orlandi 1605] e poi ripresa da Hubert Vincent per il volume di Fulvio Fontana sulle imprese dei cavalieri stefaniani [Fontana 1701, tav. XVII]. Sempre di commissione Medici a Giacomo Ligozzi e Bernardino Poccetti sono due dipinti celebrativi dell'evento: il primo è posto nel soffitto della chiesa dei Cavalieri a Pisa, il secondo nella sala di Bona in palazzo Pitti (fig.1a): in entrambi la fortezza di Bouka è utilizzata come sfondo del combattimento.

GIUSEPPINA SCAMARDÌ



2: Eraso Magno, 1601, tre fasi della conquista stefaniana di Preveza del 1601: l'assalto al borgo extra moenia, la conquista di Bouka, l'imbarco dei soldati e la fortezza in fiamme, Firenze, Biblioteca Riccardiana, *Imprese delle galere toscane*, ms. 1978, ff.112r; 112v-113r; 113v.

A questi si affiancano poi lo schizzo realizzato dallo stesso Iacopo Inghirami<sup>3</sup> (fig. 1b), che si propone come la prima rappresentazione reale di Bouka e che evidentemente costituisce la base per le incisioni e i dipinti prima citati, e tre disegni (fig. 2) in un diario di viaggio<sup>4</sup> redatto da uno dei soldati imbarcati sulle galere vittoriose [Scamardì 2016], che illustrano il racconto della battaglia e raffigurano in ordine temporale tre fasi delle azioni belliche: i primi combattimenti davanti al borgo; la conquista della fortezza; l'imbarco da Preveza ormai in fiamme. Appare subito evidente come l'impianto generale segua i criteri ottomani utilizzati per le opere ubicate in posizione strategica per il controllo del territorio e delle comunicazioni o in posizione di frontiera, e basati sulla massimizzazione della funzionalità ed efficienza, senza dispersioni in raffinatezze estetiche e formali. È interessante, in tal senso, notare come Bouka fosse molto simile alla vicina Santa Maura, come d'altra parte si vede anche nel dipinto di Poccetti in Palazzo Pitti, nel quale è raffigurata in alto a sinistra (fig. 1a).

Si trattava dunque di un impianto quadrato, di ascendenza romano-bizantina, scompartito internamente attraverso due strade ortogonali che conducevano alle porte, come si vede nello schizzo di Inghirami e nel disegno di Orlandi – mentre Hubert Vincent fraintende il tratto e trasforma le strade in mura interne. Le cortine, piuttosto basse e massicce – «se bene di

<sup>3</sup> Volterra, Archivio Iacopo Inghirami, la citazione archivistica in Guarnieri [1960].

<sup>4</sup> Firenze, Biblioteca Riccardiana (d'ora in poi Ricc.), Eraso Magno, *Imprese delle galere toscane*, ms. 1978 (nel seguito Ricc. 1978).

muraglie non sono tanto alte»<sup>5</sup> – erano leggermente scarpate e coronate da camminamenti e una merlatura ancora quadrata e di grandi dimensioni. Le mura erano in pietra viva, probabilmente anche con l'utilizzo di materiale di riuso proveniente da Nikopolis, se è vero quanto riportava il provveditore straordinario della Prevesa Paolo Nani (1685) che la fortezza era tutta in marmo proveniente dai magnifici edifici antichi [Donos 2007, 80].

Non è chiaro se la costruzione fosse stata realizzata tenendo conto fin dal principio delle necessità connesse all'introduzione delle armi da fuoco – modifiche che, com'è noto, furono introdotte nel mondo ottomano anche ispirandosi a modelli occidentali, particolarmente italiani – ma a giudicare dai disegni sembra che nel 1605 queste fossero già state applicate nella fortezza di Bouka. Le cortine, infatti, sono rafforzate da quattro torrioni circolari agli angoli e quattro centrali, in corrispondenza delle strade interne, «le porte della piazza di detti torrioni corrispondono l'un l'altra, che con l'archibugiate possono guardarsi l'un l'altra»<sup>6</sup>, tutti scarpati e con cordone, dunque di derivazione occidentale, tranne uno, poligonale e con copertura a padiglione – «più grosso, ma più basso degli altri», nella legenda Orlandi – caratteristico dei sistemi fortificati ottomani. Verso il mare, sul lato est, al circuito murario principale si connetteva un secondo recinto fortificato a seguire la linea di costa, approssimativamente triangolare ma con angoli arrotondati, cosicché il torrione poligonale risultava interno. All'interno di questo secondo recinto era ubicata la moschea, oltre a «di molte cannoniere, tanto basse che possono mettere in fondo quanti vascelli ve entrassero, con bonissimi pezzi grossi tutti di bronzo»<sup>7</sup>. Il tutto era «posto in isola», per mezzo di un fossato «d'un poco d'acqua del mare che ve entra»<sup>8</sup>, e accessibile solo attraverso un ponte in legno, alla cui «drittura» è la porta, «cioè dalla parte destra, nel fianco d'un torrione»<sup>9</sup>.

È probabile che la divisione in quadranti all'interno delle mura fosse anche legata a una specializzazione delle funzioni, con le attività commerciali concentrate verso la porta principale [Sarri 2009, 240]; qui vi insistevano edifici pubblici, ma soprattutto le residenze della guarnigione, seppure di non eccelsa qualità, dato che erano «fatte all'usanza d'Ungheria, di tavole, ma coperte di canoli o coppì, come in molti lochi se dimandano, ma basse»<sup>10</sup>, simili a come appaiono nel dipinto di Pocetti.

Diversa invece la situazione nel borgo *extra moenia* a nord della fortezza, là dove era insediata la maggior parte della popolazione, e che nel disegno riccardiano è rappresentato dando alle case – tutte almeno a due livelli – qualificazioni formali attraverso colonnati, bifore, balconi aggettanti, che difficilmente possono essere frutto di totale invenzione: più probabile, invece, l'enfatizzazione, connessa alla formazione culturale dell'autore, di elementi architettonici effettivamente presenti.

---

<sup>5</sup> Ricc. 1978, f. 110r.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ricc. 1978, f. 110v.

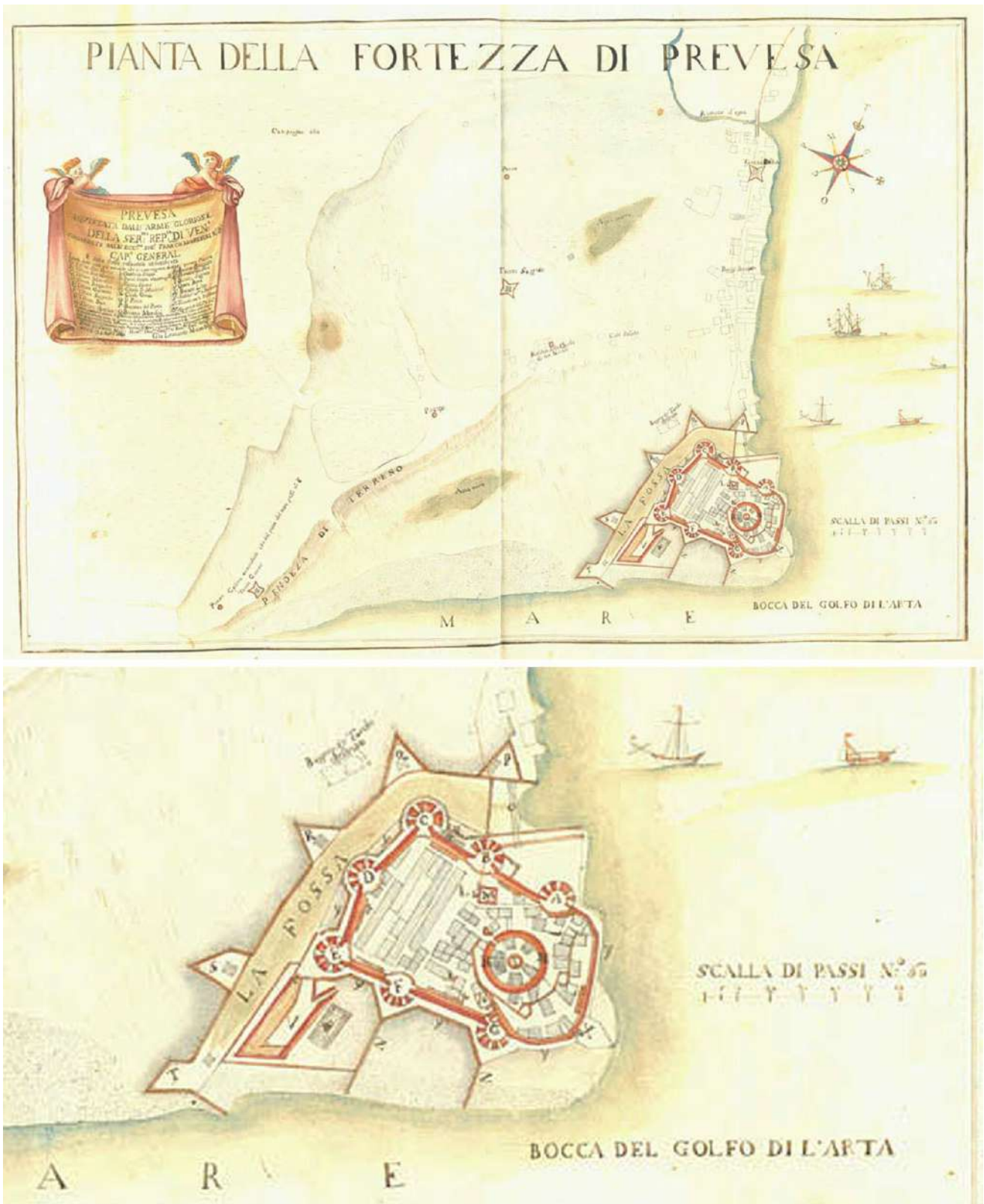
<sup>8</sup> Ricc. 1978, f. 109r.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

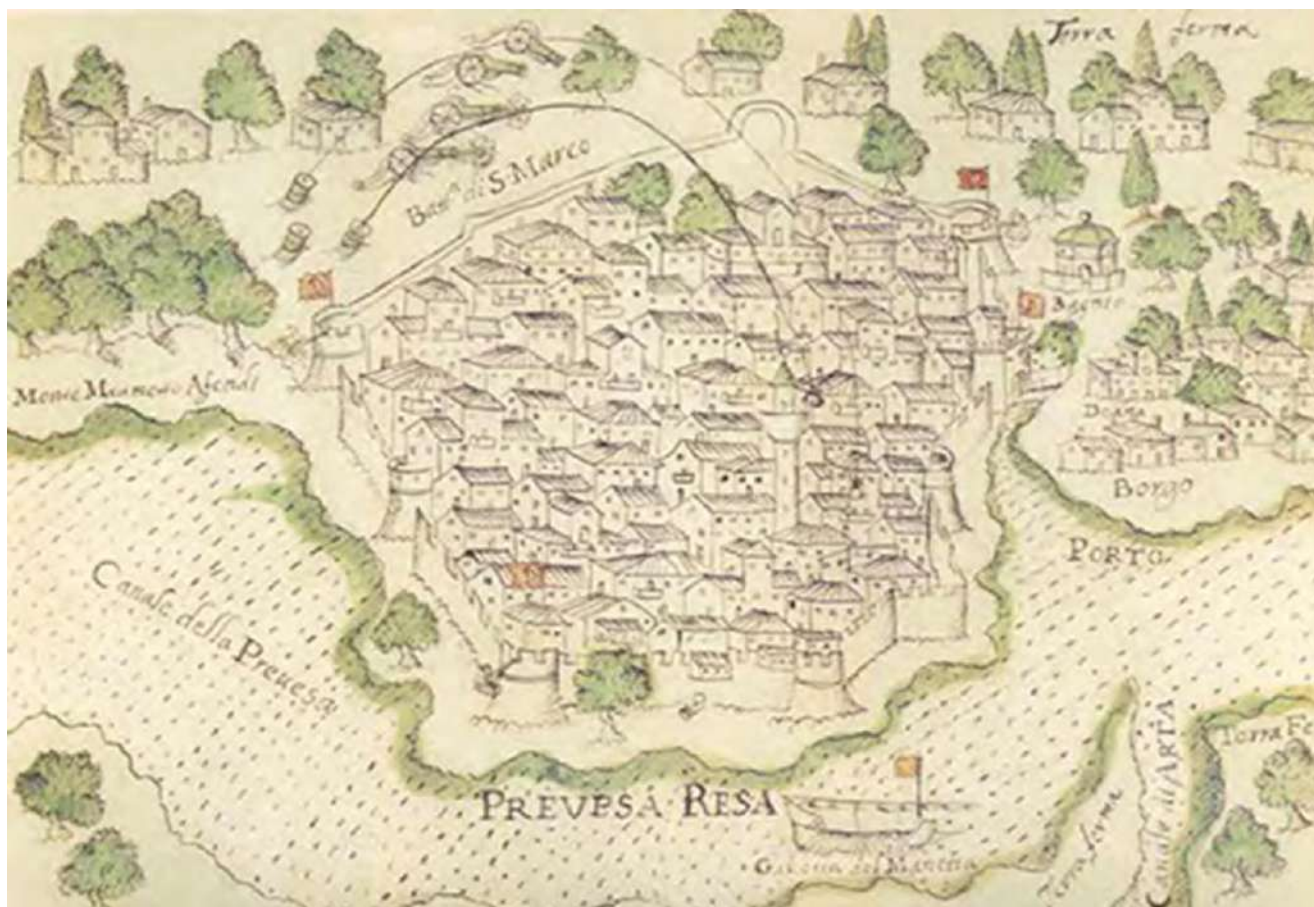
<sup>10</sup> Ricc. 1978, f. 110r.



GIUSEPPINA SCAMARDI



3: Giovan Leonardo Mauro, *Pianta della fortezza di Prevesa*, 1684, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Carta topografica e piante di città e fortezze per la guerra di Morea (1684-1697)*, Ms.It.VII.94 (10051); il particolare di Bouka con le trasformazioni intercorse dalla sua fondazione.



4: Anonimo, *Prevesa Resa*, 1687-1688, Venezia, Biblioteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia, *Diario militare della spedizione di Morea, ossia, Distinti ragualii delle fortezze prese nel Regno della Morea sotto il comando dell'Ecc.mo K. Procur. Cap. General Francesco Moresini nella sedia di papa Innocentio Odeschalchi X, ms., 1687-1688, Cl. IV, Cod. XCIII = 1347* [Karabelas 2006, tav. 9].

## 2. Le opere veneziane (1684-1698)

Maggiori fonti testuali e iconografiche si hanno per il cosiddetto secondo periodo veneziano, a partire dalla riconquista del 1684 [Karabelas 1994; Velenis 1996; Karabelas 2010].

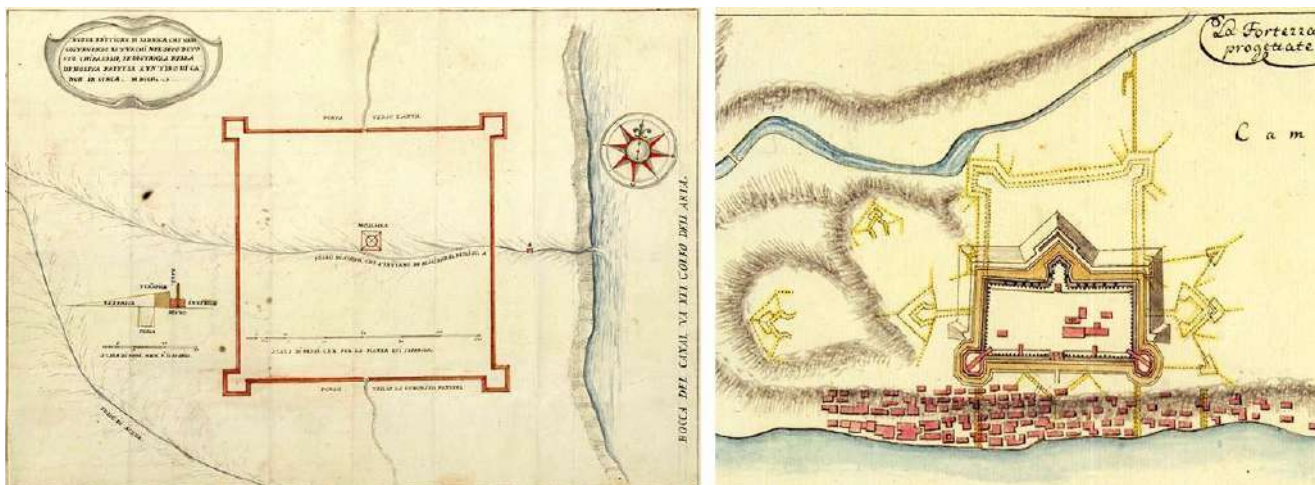
Tra le molte mappe conservate nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, rivestono particolare interesse quella redatta in occasione dell'assalto del 1684, condotto da Francesco Morosini e a firma dell'ingegnere Giovan Leonardo Mauro<sup>11</sup> (fig. 3), identificabile come base per le incisioni di Vincenzo Coronelli [Coronelli 1685], cosmografo pubblico della Serenissima. A questi si aggiunge poi una veduta prospettica a penna colorata ad acquarello (fig. 4), contenuta in un diario manoscritto della campagna di Morea, datato 1687-1688<sup>12</sup> [Karabelas 2006, tav. 9; Donos 2007, 69].

<sup>11</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Carta topografica e piante di città e fortezze per la guerra di Morea (1684-1697)*, Ms.It.VII.94 (10051), <http://geoweb.venezia.sbn.it/geoweb/GeoWeb.html>, id. GEO0025936.

<sup>12</sup> Venezia, Biblioteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia *Diario militare della spedizione di Morea, ossia, Distinti ragualii delle fortezze prese nel Regno della Morea sotto il comando dell'Ecc.mo K. Procur. Cap. General Francesco Moresini nella sedia di papa Innocentio Odeschalchi X, ms., 1687-1688, Cl. IV, Cod. XCIII = 1347*; l'indicazione archivistica è in Karabelas [2006, tav. 9].



GIUSEPPINA SCAMARDI



5a-b: A sinistra, Gregorio Dir, *Nuova eretione di fabrica che vano costruendo li turchi nel sito doto s[ito] Chiparissi, in distanza della demolita Prevesa a un tiro di canon incirca, 1702, Archivio Segreto Vaticano, Provveditori da Terra e da Mar, F. 951, disegno n. 1; a destra, Antonio Paravia, *La fortezza di Prevesa con le nuove opere progettate, 1716, Venezia, Museo civico Correr, Provenienze Diverse, 241b [Karabelas 2012, fig. 10].**

Da questi disegni e dalle rispettive legende si traggono interessanti informazioni sulle modifiche intercorse nei precedenti ottant'anni di dominio ottomano, oltre alle opere realizzate dai Veneziani all'indomani del loro insediamento.

Nelle planimetrie di Bouka risalta immediatamente la demolizione del muro interno della fortezza, probabilmente dovuto alla necessità di acquisire maggiori spazi edificabili per una popolazione in aumento. In questo modo la somiglianza planimetrica con la vicina fortezza di Santa Maura è ancora più evidente. Anche il disegno acquarellato mostra un grande affollamento di edifici residenziali e pubblici all'interno delle mura, tra le quali si distingue la moschea; ciò anche in presenza di un abitato esterno vivo e vitale, come dimostrato dalle strutture pubbliche come la «doana» (dogana) e il «Bagnio» (*hammam*), quest'ultimo dal tipico impianto centrale cupolato. Probabilmente per lo stesso motivo appare parzialmente scomparsa una delle due strade ortogonali, quella est-ovest, mentre permane quella nord-sud, in corrispondenza della porta principale che dà sul ponte, oltre il quale si trova il borgo. L'antico torrione poligonale si mostra ora a pianta circolare e con un diametro notevolmente maggiore rispetto al passato: l'indicazione in legenda «Castello», fa ritenere che con i successivi ampliamenti e modifiche avesse acquisito il ruolo di mastio centrale. Parte del tessuto urbano – che aveva evidentemente perso la sua geometria originaria – si dispone polarmente attorno a quest'ultimo, mentre nell'area occidentale permangono edifici rettangolari allungati, probabilmente destinati alla guarnigione e ai depositi.

Le opere dei veneziani sono identificabili attraverso il disegno di Giovan Leonardo Mauro che nel cartiglio specifica come dallo stesso Morosini la fortezza fosse stata restaurata e fortificata. Una falsabraga vi corre lungo tutto il perimetro murario; sul fronte di terra, al di là del fossato, sono posti cinque bonetti con postazioni per la guarnigione, mentre un sesto è collocato sulla punta estrema orientale, rivolto verso il mare. A sud è quella che in legenda è definita «opera bona», sulla quale sono posizionati i cannoni rivolti verso la collina retrostante. È anche evidente il processo di cristianizzazione del sito, con la moschea trasformata in chiesa e dedicata a San Michele Arcangelo, in memoria del giorno dell'espugnazione [Garzoni 1707, 74].

### 3. La distruzione di Bouka e il nuovo insediamento

Nel 1701, in ossequio al trattato di Karlowitz con cui Preveza assieme ad altri possedimenti in terraferma e nelle isole veniva riconsegnata ai turchi, ma a condizione di distruggerne le fortificazioni, Bouka veniva fatta esplodere dagli stessi veneziani. Un rapporto degli eventi veniva redatto da Daniele Dolfin, provveditore generale del mare, nel 22 agosto 1701, e corredato da una pianta acquarellata disegnata dall'ingegnere Le Vasseur, che riportava la posizione delle mine<sup>13</sup>.

Nonostante le promesse ottomane di vasti appezzamenti di terreno per chi fosse voluto rimanere, gli abitanti preferirono trasferirsi a Santa Maura [Garzoni 1707, 826] e il sito rimase pressoché deserto.

Non potendo più contare sull'antica Bouka, una nuova fortificazione venne immediatamente e rapidamente costruita dagli ottomani «a un tiro di cannone» – circa un chilometro – poco più a nord della vecchia Preveza, nel luogo chiamato Chiparissi, poi dedicata a Sant'Andrea dai veneziani [Velenis 1996, Karabelas 2015]. Il suo impianto, testimoniato da un disegno di Gregorio Dir (fig. 5), allegato a una petizione del 21 agosto 1702, sempre a firma di Daniele Dolfin<sup>14</sup>, in qualche modo replicava quello dell'antica fortezza di Bouka. Si trattava, infatti, ancora una volta, di un semplice perimetro perfettamente quadrato, con contrafforti terrapienati e angoli rinforzati non più da torrioni, bensì da bastioni angolari, oltre a un fossato. A differenza della fortificazione precedente, però, questa non era costruita tutta in pietra, ma solo i bastioni rivolti verso il mare erano rivestiti in materiale lapideo.

Dolfin sottolineava la debolezza del sistema, facilmente attaccabile, ma soprattutto deteriorabile nel tempo, consigliando, tra l'altro, un rinforzo dei bastioni, come fu effettivamente proposto dai veneziani, assieme ad altre modifiche<sup>15</sup> (fig. 5b) circa quindici anni dopo [Karabelas 2012].

L'ultima guerra tra Venezia e Impero Ottomano ebbe termine nel 1718 con il trattato di Passarowitz che sanciva il ritorno alla prima di tutti i territori precedentemente occupati, tra cui Preveza. L'antica Bouka rimase così ancora in stato di rudere, probabilmente anche per un problema politico di confini e di giurisdizione sull'imboccatura del golfo: se Preveza era veneziana, infatti, il promontorio Aktio che la fronteggiava restava in mano ottomana [Vetsios 2005].

La Serenissima preferì allora migliorare la fortezza di Chiparissi, ampliandone il recinto difensivo con ulteriori mura che partivano dai bastioni orientali, questi diventati poligonali, fino al mare, e aggiungendo un bastione triangolare sul lato occidentale [Karabelas 2012].

La rinnovata tranquillità portò a un nuovo addensarsi della popolazione fuori dalle sue mura, lungo la strada sud che portava alla «demolita Prevesa», dando origine a un nuovo insediamento esterno che ripropose il nome del precedente. Anche stavolta la fortezza fu 'cristianizzata' convertendo la moschea in chiesa e dedicandola a Sant'Andrea.

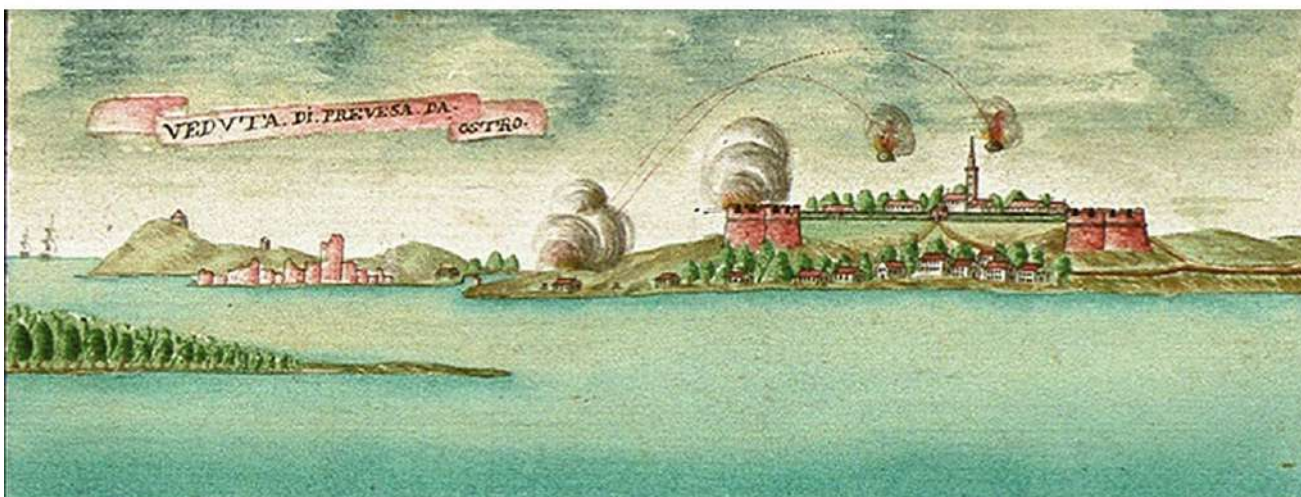
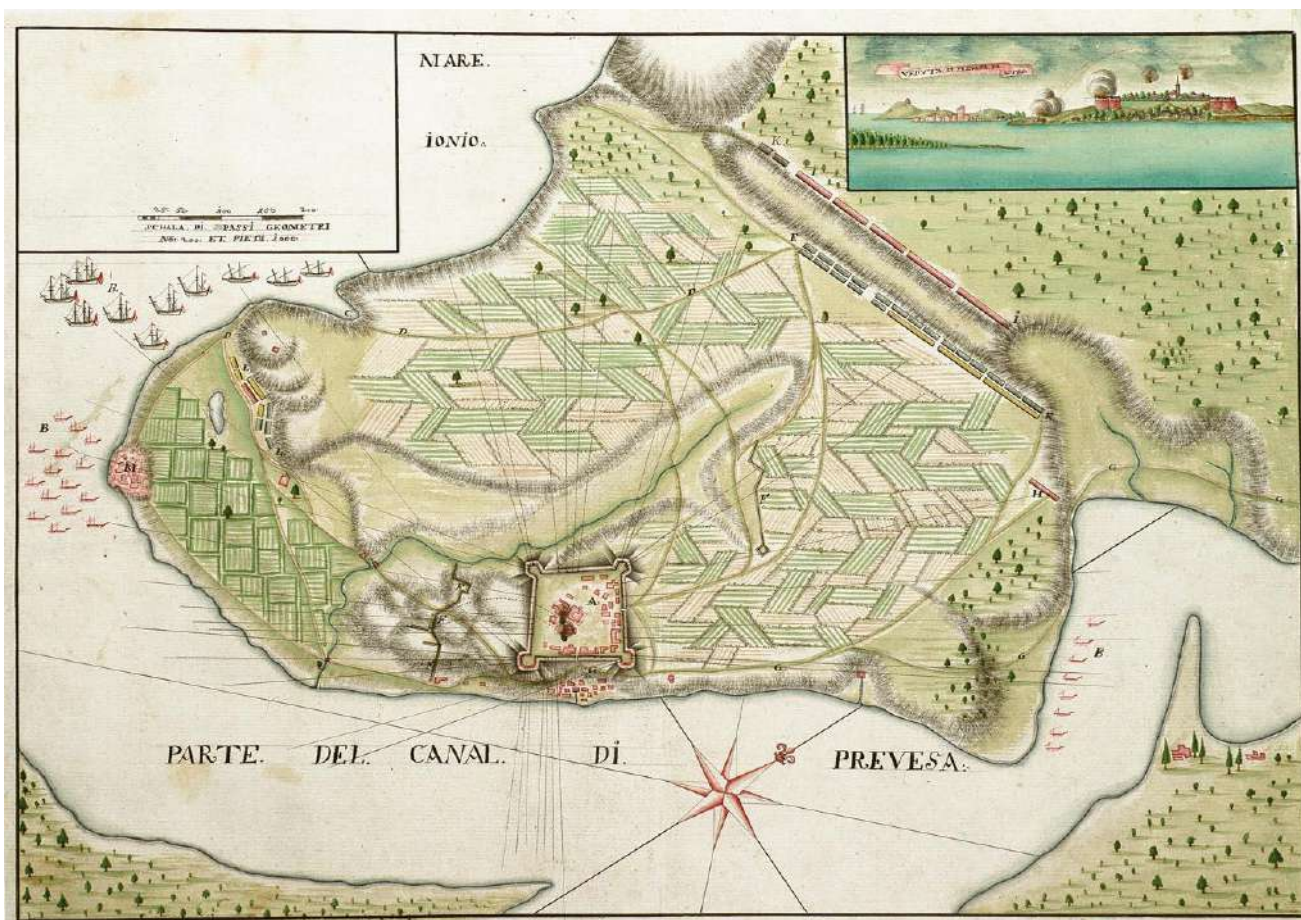
<sup>13</sup> Le Vasseur, *Plan de l'enceinte de la fortesse de Previsa ou l'on voit les minnes*, 1701, ASV, Provveditori da Terra e da Mar, F. 950, disegno 1, allegato al dispaccio n.24 del 22.8.1701, Santa Maura, Prov. Gen. Daniele Dolfin.

<sup>14</sup> Gregorio Dir, *Nuova eretione di fabrica che vano costruendo li turchi nel sito deto s[il]to Chiparissi, in distanza della demolita Prevesa a un tiro di canon incirca*, 1702, ASV, Provveditori da Terra e da Mar, F. 951, disegno n. 1, Allegato al dispaccio n.39 del 21 agosto 1702, Corfù, Prov. Gen. Daniele Dolfin; l'indicazione archivistica è in Karabelas [2017, 62, fig. 2].

<sup>15</sup> Antonio Paravia, *La fortezza di Prevesa con le nuove opere progettate*, 1716, Venezia, Museo civico Correr, Antonio Paravia, *Mio portafogli di viaggi, osserervazioni, memorie, e frammenti storici del mio tempo*, Provenienze Diverse, 241b; l'indicazione archivistica è in Amoretti [2006, 152] e in Karabelas [2012, fig.10].



GIUSEPPINA SCAMARDI



6a-b. Anonimo, *Pianta del attacco di Preveza con il Golfo e suoi contorni, e Campamento attaccato al 19 ottob. 1717 e particolare della Veduta di Preveza da Ostro. La nuova fortezza di Chiparissi occupa il centro grafico e ideale delle rappresentazioni; sulla sinistra sono visibili i ruderi dell'antica Bouka.*

La nuova Preveza fu fortificata solo dopo il ritorno degli ottomani, agli inizi del XIX secolo e con il dominio di Ali Pasha di Ioannina, nell'ambito di un piano di difesa dell'intera penisola, che comprendeva anche la realizzazione di altre fortezze, da quella di Yeni Kale (nuova fortezza), poi Agios Georgios, sotto la direzione dell'ingegnere francese Frédéric Guillaume de Vaudoncourt [Sarri 2009, 247; Neumeier 2020] a quella attualmente nota come

Pantokrator. Nel 1812 la protezione dell'ingresso del golfo fu, infine, completato dalla costruzione della fortezza di Aktio, di forma triangolare e con bastioni angolari [Velenis 1999]. L'antico sito di Bouka rimase sempre in stato di rudere e nulla vi venne più realizzato, né dopo il ritorno dei Veneziani nel 1717, né sotto Ali Pasha, come testimoniato da vari documenti iconografici, come la mappa delle operazioni veneziane del 1717 a Preveza (fig. 6a-b) o la coeva veduta di Antonio Paravia, o ancora quella di Edward Lear del 1849.

In ognuna di queste immagini il focus grafico e delle azioni è ormai posto sulla nuova fortezza di Sant'Andrea, mentre in secondo piano, fisico e ideale, si intravedono le sue rovine dell'antica fortezza di Bouka che si ergono solitarie sulla punta della penisola, a residua memoria della sua antica potenza.

### Bibliografia

- AMORETTI, G. (2006). *La Serenissima Repubblica in Grecia, XVII-XVIII secolo. Dalle tavole del Capitano Antonio Paravia e dagli archivi di Venezia*, Omega, Torino
- CAMOCIO, G.F. (1571). *Isole famose porti, fortezze, e terre marittime sottoposte alla Ser.ma SIG.ria di Venetia, ad altri principi Christiani, et al Sig.or Turco*, Venezia, alla libreria del segno di S. Marco.
- CORONELLI, V. (1685). *Memorie istoriografiche del Regno della Morea racquistato dall'armi della Ser.ma Repubblica di Venetia; di quello di Negroponte, e' de littorali fin à Salonicchi*, Venezia.
- DONOS, D.A. (2007). *Στρατηγήματα. Η κατάληψη της Πρέβεζας από τον Morosini (1684) μέσα από συναφείς πηγές*, in «Πρεβεζάνικα Χρονικά», vol. 43-44, pp. 67–112.
- DONOS, D.A. (2009). *Πολιτική, πειρατεία και τέχνη. Η δήωση της Πρέβεζας από τους ιππότες του Αγίου Στεφάνου το έτος 1605*, in «Πρεβεζάνικα Χρονικά», vol. 45-46, pp. 63–116.
- DONOS, D.A. (2011). *Ο Πόλεμος των λέξεων και των εικόνων. Τεκμήρια για τις βενετικές επιχειρήσεις στον Αμβρακικό κόλπο κατά τα έτη 1716 και 1717*, in «Πρεβεζάνικα Χρονικά», vol. 47-48, pp. 42-102
- FONTANA, F. (1701). *I pregi della Toscana, nell'impresie più segnalate de' cavalieri di Santo Stefano*, Firenze, Miccioni e Nestenus.
- GARZONI, P. (1707). *Istoria della Repubblica di Venezia in tempo della Sacra Lega contra Maometto IV, e tre suoi successori, Gran Sultani de' Turchi*, Venezia.
- GENESIO, F. (1538). *Avisi particolari da Corfu, delle Armate de Christiani, et del Turcho. Con il disegno del Golfo dove Barbarossa e con l'Armata Turchesca*, Corfu.
- GEMIGNANI, M. (1996). *Il cavaliere Iacopo Inghirami al servizio dei Granduchi di Toscana*, Pisa, ETS.
- KARABELAS, N.D. (2006). *In Charta. Prints of Preveza / Επί Χάρτου. Χαρακτικά της Πρέβεζας*, Prevesa, Actia Nicopolis Foundation.
- KARABELAS, N.D. (2010). *Το κάστρο της Μπούκας (1478-1701). Η οχυρωμένη Πρέβεζα μέσα από τις πηγές*, in *Πρέβεζα Β*, a cura di M. Vrelli-Zachou, C. Stavrakos. Atti del Secondo Simposio Internazionale sulla Storia e la Cultura di Preveza (Preveza, 16-20 settembre 2009), Prevesa, Actia Nicopolis Foundation, vol. I, pp. 395-433vol. I, pp- 395-433.
- KARABELAS, N.D. (2012). *Ottoman Fortifications in Preveza in 1702. The First Phase of the Castle of Iç Kale 2012*, in «OTAM (Journal of the Center for Ottoman Studies)», n. 32/2, pp. 47-66.
- KARABELAS, N.D. (2015). *The Ottoman conquest of Preveza and its first castle 2015*, in XVI Türk Tarih Kongressi, (Ankara, 20-24 luglio 2010), Kongreye Sunulan Bildiriler, 4. Cilt, 2. Kisim, Osmanli Tarihi, Ankara 2015, pp. 967-998.
- KARABELAS, N.D. (2017). *Οι οχυρώσεις ενός στρατηγικού Περάσματος / The fortifications of a strategic Passage*, in «Πρεβεζάνικα Χρονικά», vol. 53-54, pp. 99-140.
- KARABELAS, N.D. (2020). *The foundation of Preveza and the dating of two versions of the Chronicle of Morea*, in «Epeteris Hetaireias Byzantinon Spoudon (EEBS)», pp. 93-120.
- MOUSTAKIS, G. (2015). *Η ίδρυση της Πρέβεζας και επιδρομές στην ευρύτερη περιοχή. Πρεβεζάνικα Χρονικά*, in «Πρεβεζάνικα Χρονικά», vol. 51-52, pp. 95-118.
- NEUMEIER, E. (2020). *Trans-imperial Encounter on the Ionian Sea: A French Engineer's Account of Constructing Ottoman Fortifications, in Ports and Fortifications, in the Muslim World, in Coastal Military Architecture from the Arab Conquest to the Ottoman Period*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, pp. 217-219.



GIUSEPPINA SCAMARDÌ

- ORLANDI, G. (1605). *Relazione Dell'Impresa Della Prevesa Fatta Per Ordine Del Serenissimo Gran Dvca Di Toscana. Dalle Galere della Religione di Santo Stefano, seguita a 3. di Maggio 1605*, Firenze, nella stamperia de Sermartelli.
- PINARGENTI, S. (1573). *Isole che son da Venetia nella Dalmatia, et per tutto l'Arcipelago, fino a Costantinopoli, con le loro Fortezze, e con le terre più notabili di Dalmatia; nuovamente poste in disegno e beneficio de gli studiosi di Geografia*, Venezia.
- SARRI, E.P. (2009). *Ιστορική και πολεοδομική εξέλιξη της Πρέβεζας από το 17ο αιώνα ως τις μέρες μας*, in «Πρεβεζάνικα Χρονικά», vol. 45-46, pp. 225-281.
- SCAMARDÌ, G. (2015). *Ghiaùr! Ghiaùr! Racconti di offesa, strutture di difesa in un codice inedito (1602-1616)*, in *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. secoli XVI-XVII. Il codice Romano Carratelli e la fortificazione nel Mediterraneo*, a cura di F. Martorano, Reggio Calabria, CSd'A, pp. 327-350.
- SCAMARDÌ, G. (2016). *Si come il suo disegno dimostra. Città, porti, fortezze del Mediterraneo nelle imprese delle galere Toscane (XVII secolo). L'Italia*, Roma, Aracne.
- STERIOTOU, I. (2009). *L'importanza militare del golfo di Amvrakikos (fine del XVII-XVIII sec.). Informazioni sulle fortificazioni e dati strategici dagli archivi veneziani*, in *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII - XVIII sec.)*, a cura di C. Maltezos, A. Tzavara, D. Vlassi, Venezia, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini, pp. 563-572.
- VELENIS, G. (1995). *Ιστορική σκιαγραφία της πόλης της Πρέβεζας*, in «Πρεβεζάνικα Χρονικά», vol. 31-32, pp. 4-18.
- VELENIS, G. (1996). *Οι οχυρώσεις της Πρέβεζας και της ευρύτερης περιοχής*, in «Πρεβεζάνικα Χρονικά», vol. 33, pp. 4-30.
- VELENIS, G. (1996). *Οι οχυρώσεις της Πρέβεζας και της ευρύτερης περιοχής. Η περίοδος κατοχής της Πρέβεζας από τον Αλή Πασά (1807-1820)*, in «Πρεβεζάνικα Χρονικά», vol. 34-35, pp. 3-17.
- VETSIOS, E.L. (2005). *Τα όρια δικαιοδοσίας Βενετών και Οθωμανών στο στόμιο του Αμβρακικού κόλπου σύμφωνα με αναφορά του Βενετού μηχανικού Santo Semitecolo στα 1729*, in «Πρεβεζάνικα Χρονικά», vol. 41-42, pp. 45-50.

#### Fonti archivistiche

- Venezia, Archivio di Stato, Senato Secreti XXII, 6 maggio 1465, ff. 84r-85v; Scuola di Santa Maria del Rosario, b. 29, Processo X, f. 25r, 31 marzo 1478.
- Volterra, Archivio Iacopo Inghirami.
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, Erasmo Magno, *Imprese delle galere toscane*, ms. 1978; Ricc. 1978, f. 109r, 110r, 110v.

#### Sitografia

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IAN\\_0936.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IAN_0936.jpg)
- [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/IAN\\_0199\\_Camocio\\_1571\\_Preveza.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/IAN_0199_Camocio_1571_Preveza.jpg) (gennaio 2023)
- [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/IAN\\_0752\\_Pinargenti\\_1571\\_Preveza.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/IAN_0752_Pinargenti_1571_Preveza.jpg) (gennaio 2023)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%CE%99%CE%91%CE%9D\\_0773\\_detail\\_Orlandi\\_1605\\_Preveza.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%CE%99%CE%91%CE%9D_0773_detail_Orlandi_1605_Preveza.jpg) (gennaio 2023)
- <https://www.uffizi.it/opere/sala-di-bona#&gid=1&pid=2> (gennaio 2023)
- <http://sbd.iuav.it/sbda/mostracartografixml.php?FileXML=CT00004720.xml> (gennaio 2023)
- <http://sbd.iuav.it/sbda/mostracartografixml.php?FileXML=CT00003969.xml> (dicembre 2022)



## *La fortificazione di Crotona tra XVII e XIX secolo: la permanenza dell'immagine, il progressivo declino della funzione*

*The fortification of Crotona between the 17th and 19th centuries: the permanence of the image, the gradual decline of the function*

**BRUNO MUSSARI**

Università Mediterranea di Reggio Calabria

### **Abstract**

*La città di Crotona, avvolta da una cinta bastionata che dal XVI secolo ne ha definito l'immagine, entrò in conflitto con le sue mura nel XIX secolo, anche per il venir meno della sua funzione difensiva. L'abolizione delle servitù militari (1865) incentivò un processo di dismissione e demolizione delle mura, documentabili dai disegni di architetti-ingegneri militari e dalle vedute dei viaggiatori che hanno fissato la memoria di un'immagine che non c'è più, la cui traccia si perde nei tratti superstiti che non connotano più un paesaggio radicalmente mutato.*

*The city of Crotona, fortified with a city wall that characterised its image since the 16th century, came into conflict with its walls during the 19th century, partly due to the loss of its military function. The abolition of military servitude (1865) encouraged an ongoing process of disuse and partial demolition of the walls, which can now be documented in the drawings of military architects-engineers, and in the views of travellers who have fixed the memory of a lost image, the trace of which has dissolved in the altered surviving features blended into a profoundly changed urban landscape.*

### **Keywords**

Crotona, fortificazione, memoria.  
*Crotona, defensive walls, memory.*

### **Introduzione**

La fine del secolo XVI non salutava la conclusione delle fortificazioni della città di Crotona, avviate dal 1552 con l'avvicinarsi di due tra i principali progettisti impegnati dagli spagnoli in Italia meridionale, il barone Gian Giacomo D'Acaya e l'ingegnere Ambrogio Attendolo [Mussari 2002; Mussari 2009]. Erano ancora in corso di definizione gli interventi che quest'ultimo aveva raccomandato per la salvaguardia della piazza calabrese venticinque anni prima [Valente 1972, 113-116; Mafrici 1980, 277-279]<sup>1</sup>. Il bastione meridionale del castello doveva esser ultimato [Mauro 1998, 812-813], a buon punto era la costruzione del rivellino Miranda<sup>2</sup>, l'unico corpo avanzato a supporto di un vecchio tratto di cortina urbana detta della *capperina*. Castello e cinta bastionata non furono aggiornati, ma vennero mantenuti nella condizione in cui si trovavano senza portare a termine le opere di difesa esterne raccomandate da Attendolo. Non era stata ventilata l'opportunità di predisporre un sistema di opere avanzate come la

<sup>1</sup> Simancas, Archivo General, *Estado*, Leg. 1065, 14 maggio 1573, f. 62.

<sup>2</sup> Catanzaro, Archivio di Stato (d'ora in poi ASCz), *Notarile*, Dionisio Speciali, 1° giugno 1613, f. 91r.

BRUNO MUSSARI

manualistica proponeva, diversamente da quanto fu pensato per Reggio Calabria, che la pianta redatta da Carlos Antonio Biancon del 17 gennaio 1675 conservata a Simancas e la versione successiva della Biblioteca Ambrosiana di Milano attestano, sebbene il progetto non venne portato a termine [Mafrici 1978; Currò, Restifo 1991; Laganà 2001; Martorano 2002; Martorano 2020].

Per i secoli XVII e XVIII le fonti sono avare di notizie per quanto concerne Crotona. Lo spoglio archivistico ha fatto emergere molti documenti, ma pochi sono quelli che assumono un rilievo significativo. Non poteva essere diversamente, l'aggiornamento del complesso difensivo calabrese non rientrava nella politica dei governi che si sarebbero avvicinati, contrariamente da quanto sarebbe accaduto per esempio a Capua, dove nel corso del Cinquecento avevano lavorato gli stessi tecnici chiamati per la fortificazione calabrese [Di Resta 1985; Di Resta 1988]. Non bisogna dimenticare che nello scorcio della seconda metà del Cinquecento si era dato avvio alla costruzione delle torri costiere, che per il Marchesato, di cui Crotona era il fulcro, interessava la fascia compresa tra i fiumi Neto e Tacina [Valente 1972; Mauro 1998]. Le energie erano indirizzate verso tale obiettivo, finalizzato a proteggere dalle minacce della flotta turca e a difendersi dalle scorrerie saracene che infestavano le coste [Mafrici 1997; Mafrici 2015].

### **1. Tra XVII e XVIII secolo, dal vicereame spagnolo a quello austriaco: la progressiva decadenza di un'ordinaria amministrazione**

Dai documenti d'archivio dei secoli XVII-XVIII emerge quanto dalla iconografia superstite coeva viene confermato, cioè che l'attività prevalente condotta nella fortificazione fosse limitata al mantenimento o integrazione, quando possibile, degli armamenti, nonostante il ritardo nel loro aggiornamento che è possibile rilevare. Infatti, da una relazione del 1610 si apprende che sebbene la dotazione del castello, rispetto a quella del 1584, fosse migliorata passando le piazze da 39 a 43, i pezzi di bronzo presenti erano solo due, quattro i cannoni, mentre sopravvivevano ancora tre petrieri. Che l'artiglieria avesse bisogno di una revisione è confermato anche dall'incidente occorso nel 1613 in occasione della visita del generale delle Galere di Napoli, in onore del quale «furono disparati molti pezzi d'artiglieria»<sup>3</sup>, ma una delle storiche columbrine risalente al 1535 si spezzò. In quello stesso anno si dava avvio all'appalto per la costruzione del ponte della città<sup>4</sup>, con la supervisione dell'ingegnere Giovanni Rinaldini che aveva impartito anche le istruzioni necessarie per realizzare il corpo di guardia nei pressi della porta principale<sup>5</sup>. Gli alloggi costruiti mezzo secolo prima nel castello avevano bisogno di ristrutturazione e l'appalto per i lavori fu assegnato a seguito d'incanto<sup>6</sup>; contemporaneamente si mettevano in ordine le artiglierie e si rifornivano i magazzini delle polveri. Terminati i lavori per il ponte, si costruì la parte mobile in legno e della porta sollecitati dalla Regia Camera della Sommaria il 12 febbraio 1626<sup>7</sup>, mentre il 13 novembre 1630<sup>8</sup>, su richiesta del Commissario Generale per le fabbriche e fortificazioni del regno, Joannis de Saraseda y Obergon, furono redatti i capitoli delle opere da eseguirsi nel castello dall'ingegnere Felice de Riso. In particolare, si trattava del completamento del corpo di guardia, della costruzione della *lamia* per il ponte del castello, della realizzazione del cammino di ronda tra i due bastioni, del

---

<sup>3</sup> ASCz, *Notarile*, Dionisio Speziali, 1° giugno 1613, ff. 91r-91v.

<sup>4</sup> ASCz, *Notarile*, Dionisio Speziali, 4 luglio 1613, ff. 97r-98r.

<sup>5</sup> ASCz, *Notarile*, Dionisio Speziale, 4 agosto 1613, f. 119v.

<sup>6</sup> ASCz, *Notarile*, Girolamo Palmieri, 8 ottobre 1614, ff. 62r-63r.

<sup>7</sup> ASCz, *Notarile*, G. Antonio Protentino, 15 aprile 1626, f. 26v.

<sup>8</sup> ASCz, *Notarile*, G. Antonio Protentino, 14 novembre 1630, ff. 138v-143v.

livellamento del piano nel bastione San Giacomo e la realizzazione del parapetto «acciò l'arteglieria possa soccorrere dove bisogna»<sup>9</sup>. Si dovevano anche costruire alcuni alloggi per i soldati e una scala che conducesse a un vano sottostante la casamatta del bastione San Giacomo adibito a cantina.

Le informazioni che si estrapolano dai documenti reiterano interventi di manutenzione sul tipo di quelli su accennati: il rinnovamento delle parti ammalorate del ponte e della porta della città (1662, 1674)<sup>10</sup>, la rimonta delle artiglierie (1637, 1655, 1671, 1673, 1675, 1681, 1713)<sup>11</sup>, inframmezzati dalla redazione degli inventari all'avvicinarsi dei castellani (1654, 1669)<sup>12</sup>, o al mutare del regime (1734)<sup>13</sup>, il tutto tra il perpetuarsi di una ritualità che prevedeva l'annuale consegna dello stendardo, il rinnovamento delle campane nelle garitte dei baluardi e nella cappella. Costanti emergono le lagnanze per la difficoltà nell'approvvigionamento dei materiali, dei rifornimenti e per i ritardi nella corresponsione dei salari alla guarnigione, che nel 1673 fece affidamento al sostegno garantito dai beni personali del castellano<sup>14</sup>.

Non fu un periodo tranquillo il XVII secolo, segnato da scorrerie, carestie, dalla peste e dalle continue tassazioni che fecero precipitare la deficitaria situazione economica [Severino 1998; Pesavento 1984; Severino 2011]. Fortunatamente il disastroso terremoto del 1638 non provocò ingenti danni nel Crotonese, cadde una delle due colonne superstiti del tempio di Hera Lacinia a Capo delle Colonne e nella fortificazione si aprirono alcune lesioni sul vecchio cavaliere della *capperina*. Tuttavia, sopraggiunsero imbarcazioni turche che seminarono il terrore nella campagna circostante [Juzzolini 1882], ma il tentativo di assediare la città risultò inutile e la fortezza nel 1639 fu riparata con la supervisione di don Nicolas Vargas «de manera que non haya de tener de qualuna invasion» [Valente 1964, 678-679].

L'eco dei moti masanelliani del 1647 pare inducesse ad investire a Crotona oltre seimila ducati in muraglie e terrapieni non identificati [Nola Molisi 1649, 207], lasciando presumere che la struttura difensiva necessitasse ancora di interventi, giustificando probabilmente l'imposizione promossa dal conte di Nola, presidente della Regia Camera della Sommaria, di «grana cinque per tumulo di lo grano che si paniza in questa città»<sup>15</sup>, da sommarsi a quella di un carlino a tomolo destinata in parte a opere per la fortificazione, gravanti su una città vessata dal peso contributivo ad un recente donativo<sup>16</sup>.

Dovettero trascorrere alcuni anni prima che si programmassero interventi nel castello e nella cinta urbana, ma nulla che mutasse l'impianto cinquecentesco. Nel 1677 si rimodernò il *cavaliere*<sup>17</sup> per migliorare la movimentazione dei cannoni in un bastione del castello, mentre nel 1681 furono più incisive le opere di ristrutturazione e rinforzo strutturale della torre

<sup>9</sup> Ivi, f. 141v.

<sup>10</sup> ASCz, *Notarile*, Francesco Girolamo Protentino, 5 febbraio 1662; Antonio Varano, 12 gennaio 1674, ff. 3v-4v.

<sup>11</sup> Catanzaro, AS, *Notarile*, G. Antonio Protentino, 14 novembre 1630, ff. 138v-143v; Francesco Girolamo Protentino, 19 febbraio 1655, ff. 29r-31r; Francesco Girolamo Protentino, 23 maggio 1655, f. 94r; Pelio Tiriolo, 18 agosto 1671, ff. 114r-115v; 17 maggio 1673, ff. 39r-42v; Antonio Varano, 20 luglio 1675, ff. 73v-75v; 26 settembre 1681, ff. 45r-50v; Stefano Lipari, 19 febbraio 1713, ff. 16v-20r.

<sup>12</sup> ASCz, *Notarile*, Francesco Girolamo Protentino, 18 febbraio 1655, ff. 27r-29r; Giovan Tommaso Salviati, 6 novembre 1669, ff. 154r-156v.

<sup>13</sup> ASCz, *Notarile*, Pelio Tiriolo, 17 luglio 1734, ff. 76r-78v.

<sup>14</sup> ASCz, *Notarile*, Nicola Francesco Sacco, 17 aprile 1673, ff. 13r-13v; Pelio Tiriolo, 17 gennaio 1674, ff. 5r-5v.

<sup>15</sup> ASCz, *Notarile*, G. Antonio Protentino, 22 gennaio 1646, ff. 14r-17v.

<sup>16</sup> ASCz, *Notarile*, Giovan Dionisio Speciali, 20 febbraio 1652, f. 10r.

<sup>17</sup> ASCz, *Notarile*, Antonio Varano, 04 novembre 1677, ff. 93r-95v.

BRUNO MUSSARI



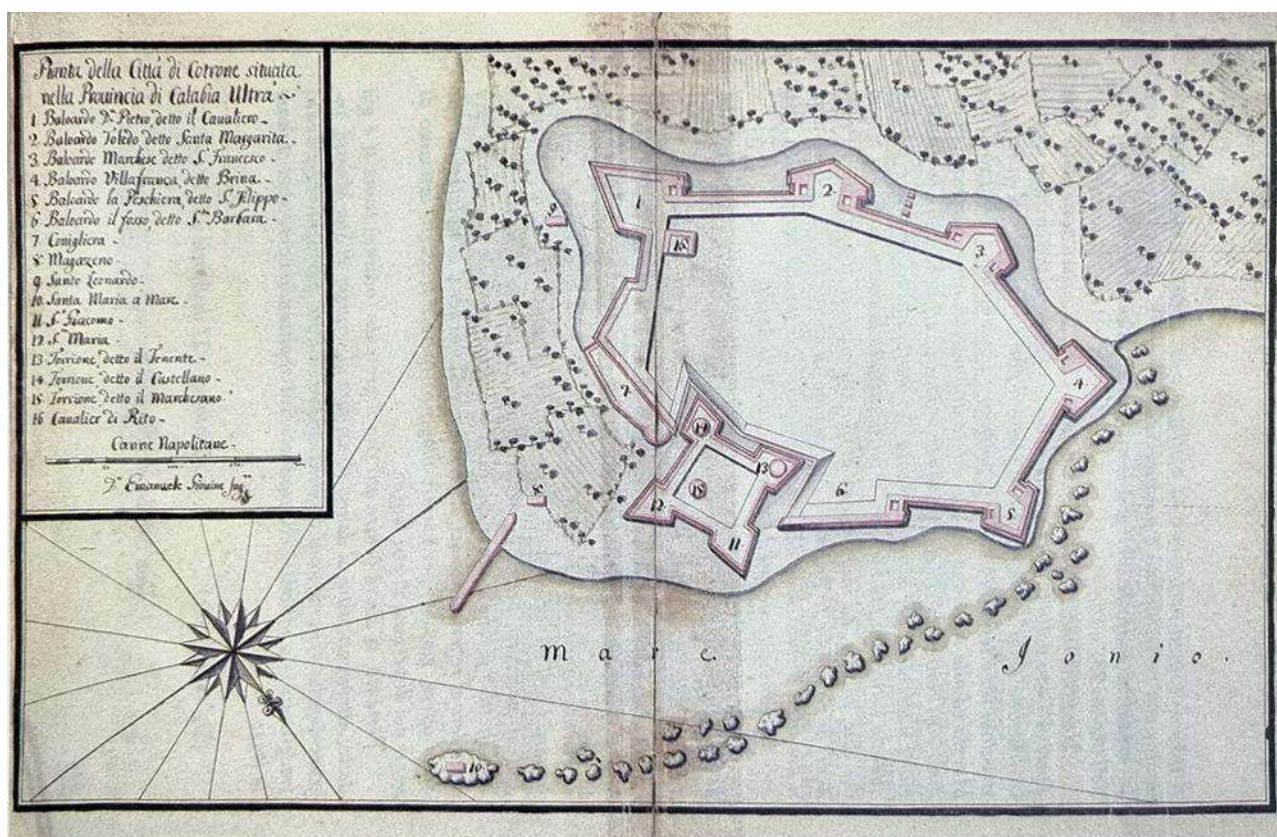
1: La città di Crotona nel Codice Romano Carratelli, inizio XVII secolo [Mafrici 2015, 52].

Marchesana, associate ad una 'ricucitura' nel bastione Santa Maria «per serrare una fiaccazza» e per costruire due 'astrachi' in quello San Giacomo<sup>18</sup>.

Mura e castello erano gli elementi identitari nel paesaggio circostante [Mussari 2014]. A partire dalle più schematiche rappresentazioni tardo cinquecentesche che documentano le ultime fasi della loro realizzazione, essi hanno connotato le iconografie fin qui note dai primi anni del XVII secolo, dalla semplice veduta di Erasmo Magno da Velletri del 1605 [Scamardi 2016, 163-168] con la mole fuori scala della torre marchesana in evidenza, a quella coeva più dettagliata del Codice Carratelli, la prima nota in cui la città è ripresa da terra, e in cui si coglie la dimensione urbana di Crotona (fig. 1). Un valore identitario che emerge nella veduta acquerellata di Jacques Petré, parte della *Carta o portolano generale del Mare Mediterraneo* commissionata da Luigi XIV nel 1679 e completata nel 1685, finalizzata ad aggiornare la cartografia della marina francese [Poleggi 1991]. La *Carta* riproduce le piazzeforti riprese dal mare mettendo in relazione piante e alzati per agevolare una lettura contestuale e tridimensionale dei luoghi: di Crotona si mostrano i profili della cinta bastionata e del castello senza rappresentare la città, la cui consistenza, evidentemente, non era significativa in quel contesto. L'inizio del Viceregno austriaco (1707-1734) si aprì con il giuramento per procura del nuovo castellano Diego

<sup>18</sup> ASCz, *Notarile*, Antonio Varano, s.d., ff. 41r-44r.





2: Emanuele Giovine, *Pianta della città di Crotona situata nella Provincia di Calabria Ultra*, inizio XVIII secolo Napoli. Archivio di Stato, *Carte Montemar*, vol. 73/16 [Mauro 1998, 817].

Ramirez Balanca<sup>19</sup>. Per garantire una migliore resistenza in caso di assedio furono inviati da Rossano undici cannoni di bronzo<sup>20</sup> e fu incrementato il numero degli artiglieri<sup>21</sup>. Tra il 1713 e il 1714 si predisposero ulteriori bandi per ristrutturazioni nei quartieri del castello – alloggi per i soldati, magazzini, depositi, chiesa, garitte e altri spazi nelle torri e nei bastioni – per un importo troppo esiguo per sopperire alle carenze che la descrizione dello stato degli stabili lascia immaginare<sup>22</sup>. Un nuovo castellano, il colonnello Francesco Mayano, venne nominato nel 1733<sup>23</sup>, ma il sentore che qualcosa stesse per succedere si percepì dal principio dell'estate del 1734, quando dalla Cancelleria Provinciale pervenne l'ordine di inventariare armi e munizioni dei magazzini cittadini, affidandone la custodia al sindaco dei nobili e al mastro giurato<sup>24</sup>. Il mese di agosto 1734 segnava la fine del lungo Vicereame. Dopo essersi «compiaciuta Sua Divina Maestà di liberare predetto Regno dall'oppressione Alemana e quello reintegrare al Re Nostro Natural Signore e Padrone, Dio guardi, Reale Infante della Spagna

<sup>19</sup> ASCz, *Notarile*, Salvatore Cirrelli, 14 agosto 1707, f. 49r.

<sup>20</sup> ASCz, *Notarile*, Salvatore Cirrelli, 25 aprile 1712, f. 3v.

<sup>21</sup> ASCz, *Notarile*, Stefano Lipari, 02 novembre 1713, ff. 108v-109r.

<sup>22</sup> ASCz, *Notarile*, Stefano Lipari, 12 maggio 1714, ff. 77r-85v.

<sup>23</sup> ASCz, *Notarile*, Pelio Tiriolo, 12 maggio 1733, ff. 82r-84v.

<sup>24</sup> ASCz, *Notarile*, Pelio Tiriolo, 17 luglio 1734, ff. 76r-78v.



BRUNO MUSSARI



3: Michele Cristiani (?), Piazza della città e castello di Crotona, fine XVIII secolo. Roma, Istituto Storico dell'Arma e Genio 73/4697.

Don Carlo Borbone»<sup>25</sup>, il castello entrava in possesso del mastro giurato in attesa del nuovo castellano, dopo la fuga di Mayano che prima di abbandonare Crotona la notte del 28 agosto 1734<sup>26</sup> aveva depredato il castello, compresa la cappella di San Dionigi<sup>27</sup>, e reso inservibili le artiglierie, lasciando la fortezza in uno stato che destava «terrore a chiunque persona si facesse spettatore di un tal misfatto»<sup>28</sup>. Si concludeva in tale desolazione il lungo periodo vicereale, con la speranza che il nuovo assetto politico inaugurasse un periodo di prosperità. Cinta urbana e castello, come si è tratteggiato, erano stati oggetto di interventi marginali. La difesa non era stata adeguata ai criteri che le esperienze maturate sui teatri di guerra europei avevano definito tra XVII e XVIII secolo [Fara 1989; Fara 1993]. Le fortificazioni obbedivano ormai a principi diversi, erano più duttili, scaglionate in profondità, con corpi avanzati di

<sup>25</sup> ASCz, *Notarile*, Felice Antico, 12 settembre 1734, ff. 24v-25r.

<sup>26</sup> ASCz, *Notarile*, Felice Antico, 12 settembre 1734, ff. 24v-29r.

<sup>27</sup> ASCz, *Notarile*, Felice Antico, 6 marzo 1735, ff. 6v-7v.

<sup>28</sup> ASCz, *Notarile*, Felice Antico, 12 settembre 1734, f. 25r.

sbarramento al nemico in avvicinamento, dai quali era possibile utilizzare armi a breve gittata, più efficienti delle grosse artiglierie [Cassi Ramelli 1971; Cassi Ramelli 1979].

Il mancato aggiornamento delle strutture crotonesi testimonia il disinteresse verso la fortificazione del Marchesato e il confronto delle carte della collezione Montemar solleva ogni possibile dubbio, nonostante la semplificazione nella redazione probabilmente eseguita a tavolino della *Pianta della Città di Cotrone situata nella provincia di Calabria Ultra* di Emanuele Giovine (fig. 2) [Colletta 1981, 93-94].

## 2. L'occupazione francese: l'ultima efficace resistenza nell'assedio del 1807

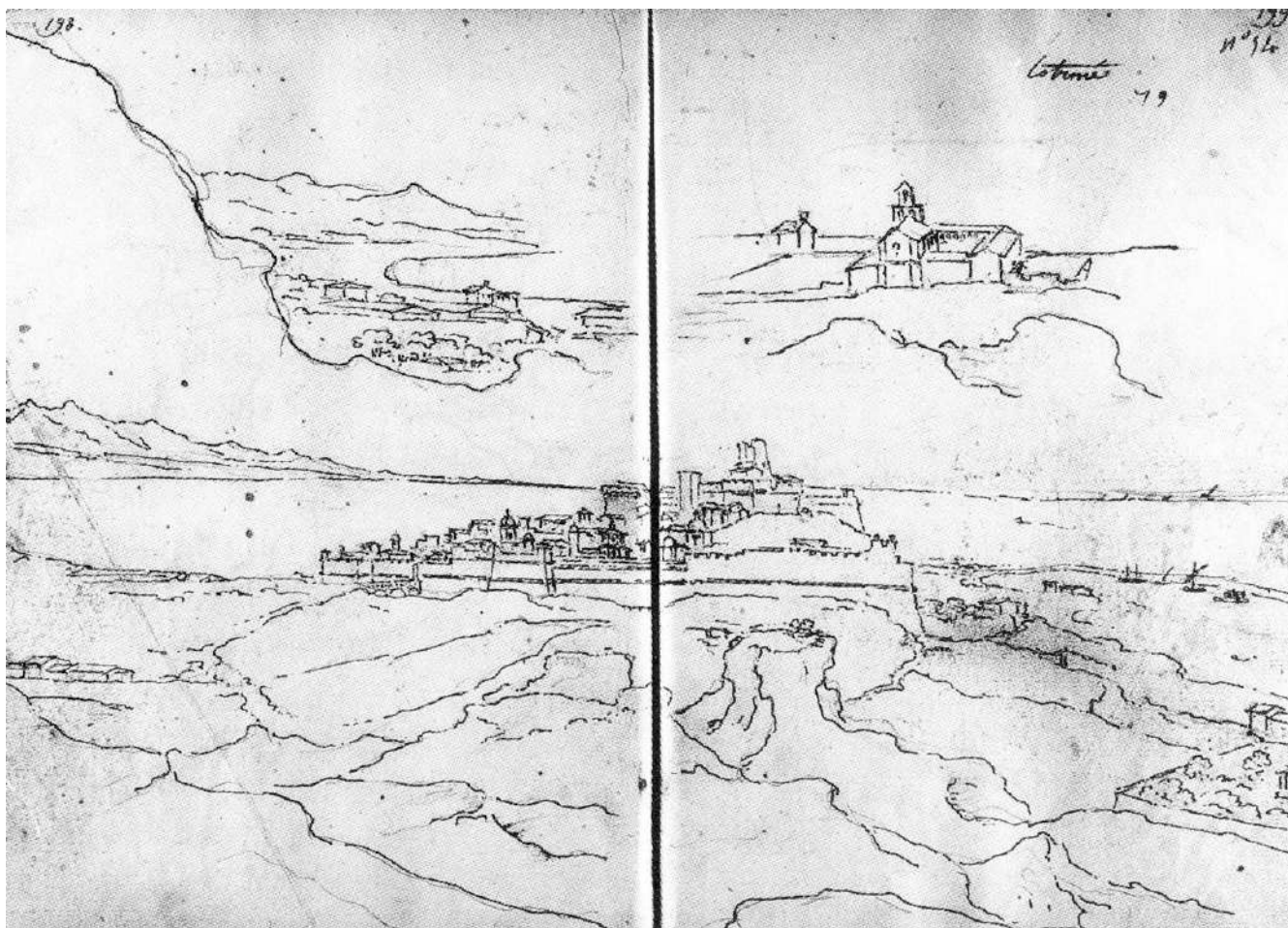
La parentesi borbonica prima dell'intermezzo francese non fece registrare significativi interventi, si proseguì con periodiche limitate opere manutentive. Se il terremoto del 1783 non causò danni nella città di Crotona, alimentò il flusso di studiosi e viaggiatori che con le loro note hanno contribuito a tratteggiarne un'immagine non sempre esaltante [Mussari 2020]. Anche gli esiti effimeri della fulminea stagione della repubblica partenopea si estinsero con il fittizio assalto alla città da parte del cardinale Pietro Ruffo il 20 marzo del 1799, che due giorni dopo ebbe la meglio anche contro le residue resistenze concentrate nel castello che furono sopraffatte<sup>29</sup>.

Agli ultimi anni del XVIII secolo risalgono alcune mappe della città. Tra il 1777 e il 1778 Michele Cristiani tracciava un'accurata *Pianta della città e castello di Cotrone*, dove oltre al castello e al recinto bastionato è raffigurato l'impianto urbano suddiviso in blocchi. La carta restituisce un'immagine realistica della città nell'assetto definito da oltre un secolo, documentando come dalla fine del XVI secolo e dopo la costruzione del rivellino Miranda ai principi del successivo, nulla era stato più fatto (fig. 3). Uno *status* confermato nei disegni preparatori di Jean Louis Desprez del 1778 per la *Vuë de la Ville moderne de Cotrone* a corredo del *Voyage Pittoresque* di Saint-Non [Saint-Non 1783, 57], in cui emergono i tratti della fortificazione in un paesaggio selvaggio artificialmente immerso in una dimensione pittoresca (fig. 4).

Pochi anni dopo la repressione del cardinale Ruffo, i francesi assediaron e occupavano Crotona il 12 aprile del 1806 [Lucifero 1922]. La città riconquistata dalle truppe reali venne bombardata ma le solide mura resistettero agli attacchi delle artiglierie. Tuttavia, essa fu riconquistata dal generale Reyner nel 1807 [D'Ayala 1836; Calcaterra 1923], dando inizio al decennio francese [Caldora 1960]. Fu questo l'ultimo grande evento in cui la fortificazione fu chiamata ad espletare le sue funzioni. La *Memoria sulla piazza di Crotona* del 10 giugno 1807 redatta da Carlo Afan de Rivera attestava la resistenza della fortificazione di «ordinarie dimensioni in altezza ed in spessezza» [Pititto 1918, 313], con rivestimenti di ottima qualità, lamentando però la mancanza del fossato, della strada coperta e dello spalto, indispensabili in qualsiasi fortificazione moderna. La difesa affidata alle sole mura, anche ben realizzate, non avrebbe garantito oltre tre giorni nel caso di quelle della cinta urbana, e sei per quelle del castello, condizione che indusse già da allora a proporre l'abbattimento, conservando solo il castello. Le ristrettezze finanziarie della città, cui fu imposta l'esecuzione delle demolizioni,

<sup>29</sup> ASCz, *Notarile*, Michele Vatrella, 17 maggio 1801, ff. 117v-119v; 20 maggio 1801, f. 121v.

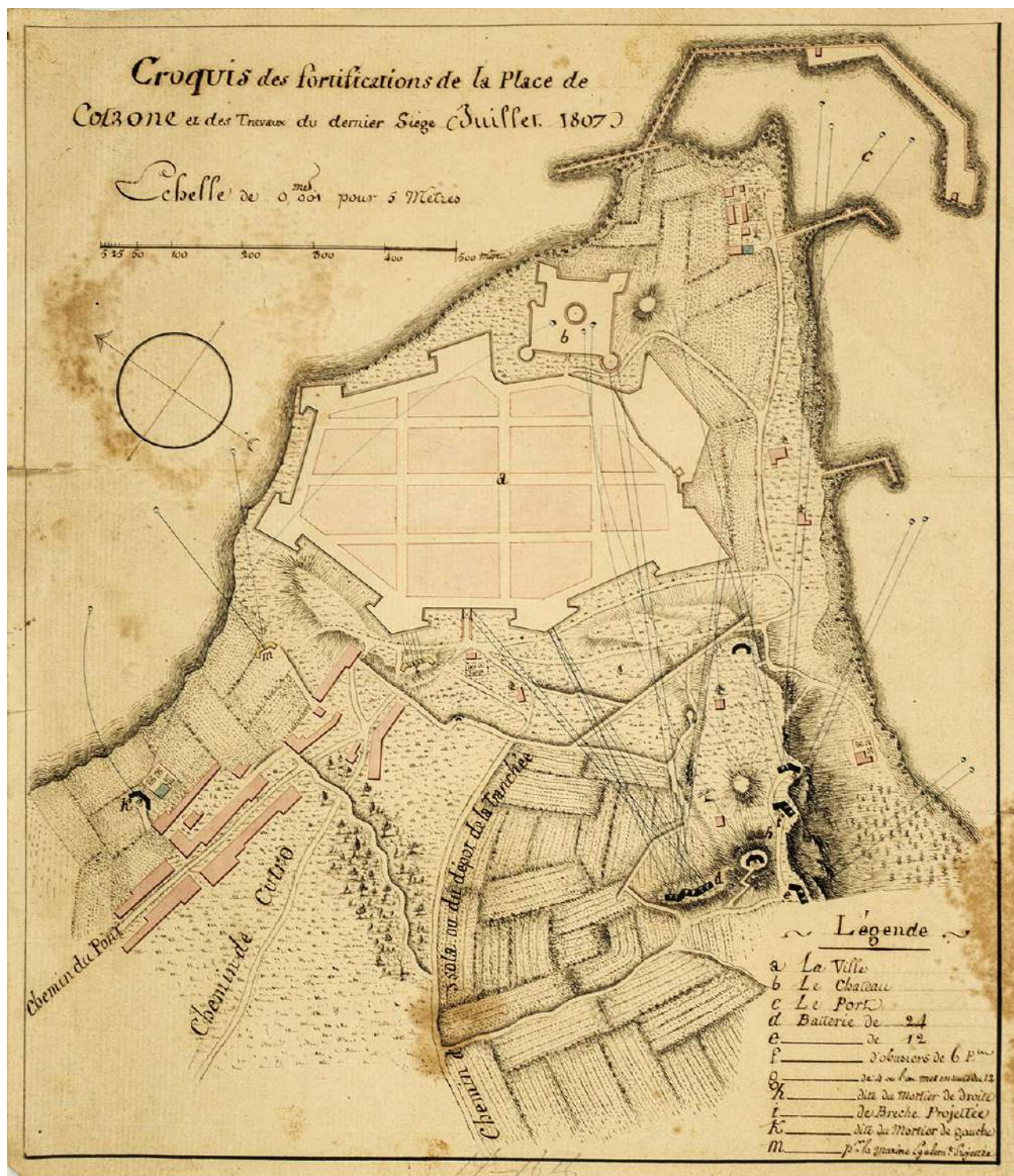
BRUNO MUSSARI



4: Louis-Jean Desprez, *Cotronée*, 1778, schizzo compositivo. Stockholm, Kunglig Akademien för de fria Kosterna, P49:1, pp. 198-199 [Lamers 1995, 236, n. 224a].

ritardarono la realizzazione del progetto, per la cui parziale attuazione si sarebbe dovuto attendere oltre mezzo secolo. In quel frangente vennero elaborate alcune piante della città. Oltre al *Croquis des fortifications de la place de Cotrone et des travaux du dernier siège* del 1807, il cui interesse principale risiede nell'indicazione della dislocazione delle batterie e delle traiettorie di tiro verso i bersagli da espugnare, non certo nell'irreale impianto urbano a scacchiera (fig. 5), *La descrizione della Piazza e castello di Cotrone* e il *Croquis de la ville, Chateau et port de Cotrone* del tenente del Genio Carlo Afan de Rivera, la prima del 1807, la seconda del 1810, mostrano più schematicamente il complesso della fortificazione e del porto. La restaurazione borbonica del 1816 e la nuova divisione amministrativa del territorio, promossero Crotona a capoluogo di distretto con giurisdizione sul marchesato nella Calabria Ultra II. L'Amministrazione si indirizzò verso obiettivi divenuti più pressanti con l'Unità d'Italia, finalizzati al risanamento e alla crescita della città, sulla scia di una generalizzata revisione dei

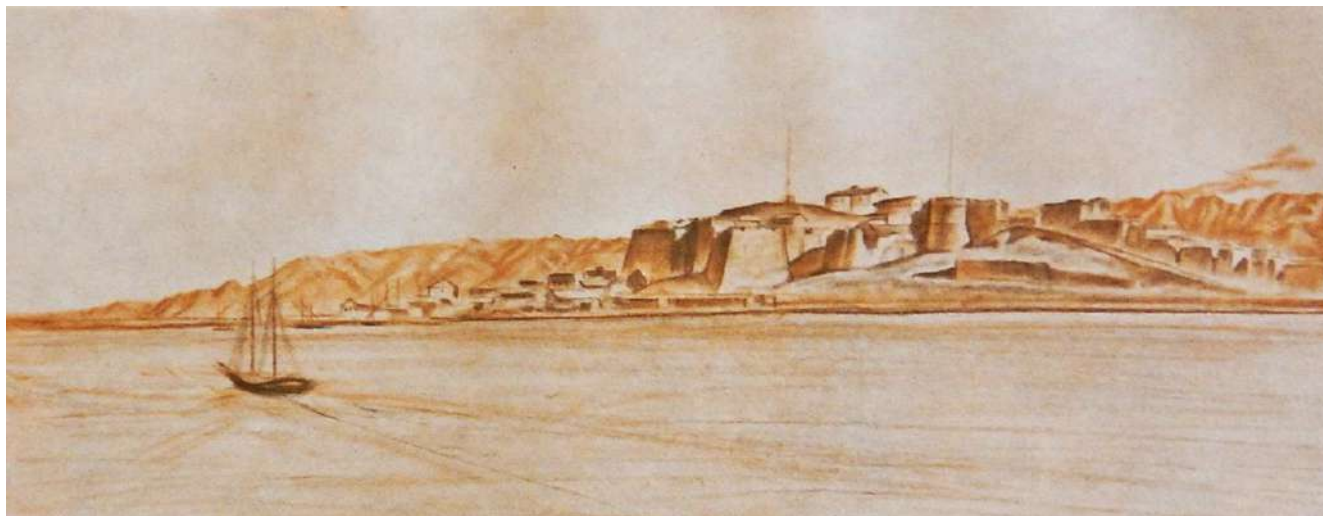




5: Croquis des fortifications de la place de Cotrone et des travaux du dernier siège, 1807. Napoli, Biblioteca Nazionale, CG25b069.

contesti urbani della seconda metà del XIX secolo, finalizzata alla conversione «funzionale, fisica e d'immagine della città italiana» [Ernesti 1986, 340].

BRUNO MUSSARI



6: Teodoro Berenson, *Crotona dal Mare*, 1929 [Berenson 1929, tav. 31].

In un dibattito consiliare del 1879 a Crotona, non a caso, si dichiarava che «in ogni paese si profonde senza limite di sorta somme vistosissime, togliendo e demolendo edifizii spesso di gran valore, per allargare o rettificare vie, costruire piazze, arricchire insomma i paesi di tutto quanto sia per tornare utile, igienico, decoroso»<sup>30</sup>, prologo del processo che avrebbe dovuto condurre verso l'idea di una città aperta e moderna.

## Conclusioni

La fortificazione di Crotona ha svolto il suo ruolo di difesa militare in poche occasioni, motivando sul profilo strategico il mancato adeguamento della struttura cinquecentesca. Al contempo essa ha contrassegnato l'immagine della città, che per oltre tre secoli, come anche l'iconografia più recente attesta, è stata identificata dalla cinta bastionata e dal castello (fig. 6), fino a quando in un processo generalizzato di revisione urbana [Oteri 2012], fu decisa la dismissione delle mura, considerate un ostacolo all'espansione e allo sviluppo urbano. L'abolizione delle servitù militari decretata nel 1865 facilitò l'avvio del processo a partire dal 1867<sup>31</sup> [Severino 1988, 84], facendo leva anche su reali motivi d'ordine igienico: «niuno osarà contrastarmi che queste mura di cinta, sono e saranno, finché conservate una barriera allo incremento e alla salubrità del paese» [Caivano 1872, 220], ma la loro demolizione rappresentava simbolicamente la fine di una secolare dominazione. Alla parziale demolizione della cinta cinquecentesca si aggiunse l'assedio corrosivo di un'edilizia incontrollata che ne ha travolto i tratti e consumato l'immagine [Mussari 2012], di cui rimangono trasfigurati tratti superstiti, testimoni di una Storia che si rimpiange, ma di cui, come ricordava Felice Caivano, evidentemente «sapendosene, se ne ignorava il modo di apprezzarla» [Caivano, 1872, 222].

## Bibliografia

- BERENSON, T. (1929). *Visioni di Calabria*, a cura di L. Parpagiolo, Firenze, Vallecchi.  
CAIVANO, F. (1872). *Storia crotoniata*, Napoli, Tortora.  
CALCATERRA, A. (1923). *Memorie Istoriche Militari*, Polistena.  
CALDORA, U. (1960). *Calabria Napoleonica, 1806-1815*, Napoli, Fiorentino.

<sup>30</sup> Archivio storico Comune di Crotona, *Delibere Consiglio comunale*, 1879, c. 113.

<sup>31</sup> Archivio Notarile Distrettuale di Catanzaro, Notaio Giuseppe Messina, 25 marzo 1870, f. 83v.



- CASSI RAMELLI, A. (1971). *Venticinque schede per una storia del fronte bastionato*, in «Castellum», VII, n. 14, pp. 69-86.
- CASSI RAMELLI, A. (1979). *Dal fronte bastionato italiano ai fronti tenagliati europei*, in «Castellum», XIII, n. 20, pp. 91-114.
- COLLETTA, T. (1981). *Piazzeforti di Napoli e Sicilia. Le "carte Montemar"*, Napoli 1981, Edizioni Scientifiche Italiane.
- CURRÒ, G., RESTIFO, G. (1991). *Reggio Calabria*, Roma-Bari, Laterza.
- D'AYALA, M. (1936). *L'assedio di Crotona nel 1807*, in *L'Iride. Strenna per il Capodanno*, Napoli, pp. 19-27.
- DI RESTA, I. (1985). *Capua*, Roma-Bari, Laterza.
- DI RESTA, I. (1988). *Le fortificazioni di Capua e Verona*, in *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Milano, Electa, pp. 151-156.
- ERNESTI, G. (1986). *L'immagine della città italiana dalla fine dell'800 agli anni '20*. In *Istituzioni e borghesie locali nell'Italia liberale*, a cura di M. Bigaran, Milano, Franco Angeli, pp. 332-364.
- FARA, A. (1989). *Il sistema e la città. Architettura fortificata dell'Europa moderna dai trattati alle realizzazioni 1464-1794*, Genova, Sagep.
- FARA, A. (1993). *La città da guerra*, Torino, Einaudi.
- JUZZOLINI, P. (1882). *Santuario di Maria SS. del Capo delle Colonne in Cotrone*, Crotona, Pirozzi.
- LAGANÀ, R.G. (2001). *Il castello di Reggio Calabria*, Reggio Calabria, Falzea.
- LAMERS, P. (1995). *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non*, Napoli, Electa Napoli.
- LUCIFERO, A. (1922). *Crotona dal 1800 al 1808*, Crotona, Pirozzi.
- MAFRICI, M. (1978). *Inediti disegni di fortificazioni calabresi negli archivi di Stato di Napoli e Simancas*, in «Brutium» LVII, n. 3, pp. 1-10.
- MAFRICI, M. (1980). *Il sistema difensivo calabrese nell'età Viceregnale*, in «Rivista Storica Calabrese», n.s. I, nn.1-2, pp. 29-52; nn. 3-4, pp. 271-302.
- MAFRICI, M. (1997). *L'antica angoscia delle coste calabresi: la pirateria turca e barbaresca tra Cinquecento e Settecento, Storia della Calabria moderna e contemporanea*, a cura di A. Placanica, vol III, t. II, Roma-Reggio Calabria, Gangemi, pp. 313-347.
- MAFRICI, M. (2015). *Il Codice Romano Carratelli nel sistema difensivo del Regno di Napoli*, in *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. Il Codice Romano Carratelli e la fortificazione nel Mediterraneo secoli XVI-XVII*, a cura di F. Martorano, Reggio Calabria, Edizioni CSd'A, pp. 43-66.
- MARTORANO, F. (2002). *L'architettura militare tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento*, a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi, pp. 353-408.
- MARTORANO, F. (2020). *Piani di fortificazione in Calabria Ultra tra XVI e XVII secolo*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean, Fortmed 2020*, a cura di J. Navarro Palazón, L.J. Garzia-Pulido, vol. XI, Granada, Universidad de Granada Editorial, Universitat Politècnica de València Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 639-646.
- MAURO, A. (1998). *Le fortificazioni nel Regno di Napoli*, Napoli, Giannini.
- MUSSARI, B. (2002). *La fortificazione e la città. Un esempio: Crotona*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento*, a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi, pp. 409-456.
- MUSSARI, B. (2009). *Il cantiere della fortificazione di Crotona: fonti, architettura, protagonisti, eventi*, in *La Calabria del Vicereame spagnolo: storia, arte, architettura ed urbanistica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Cosenza, 27-30 maggio 2009), a cura di A. Anselmi, Roma, Gangemi, pp. 758-779.
- MUSSARI, B. (2012). «Una barriera allo incremento e alla salubrità del paese», *le mura di Crotona tra dismissioni e sviluppo urbano*, in «Storia Urbana», XXXV, nn.136-137, pp. 165-196.
- MUSSARI, B. (2014). *Crotona tra XVIII e XX secolo: la trasformazione della città e della sua immagine*, in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, a cura di A. Buccaro, C. De Seta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 743-753.
- MUSSARI, B. (2020). *Crotona tra immagine storica e nuovo sviluppo urbano nella seconda metà del XIX secolo*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, Torino, AISU International, pp. 237-246.
- NOLA MOLISI, G.B. (1649). *Cronica della città di Crotona e della magna Grecia*, Napoli, Francesco Savio.
- OTERI, A.M. (2012). *Mura e città. Dismissioni e processi di crescita urbana dopo l'Unità d'Italia: i casi di Milano, Brescia, Roma, Napoli, Crotona, Messina* (a cura di), in «Storia Urbana» XXXV, nn. 136-137.
- PESAVENTO, A. (1984). *La città immaginaria. Crotona nel Vicereame*, Bassano del Grappa, Basso.
- PITITTO, F. (1918). *Un nucleo di documenti ufficiali sull'assedio di Crotona nell'anno 1807*, in «Archivio Storico della Calabria», VI, pp. 298-318.

BRUNO MUSSARI

- POLEGGI, E. (1991). *Carte francesi e porti italiani del Seicento*, Genova, Sagep.
- SAINT-NON, J.C.R. (1783), *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, Clousier, III.
- SCAMARDÌ, G. (2016), *Si come il suo disegno dimostra. Città, porti, fortezze del Mediterraneo nelle imprese delle galere toscane (XVII secolo)*, Roma, Aracne.
- SEVERINO, C.G. (1988). *Crotone*, Roma-Bari, Laterza.
- SEVERINO, C.G. (2011). *Crotone. Da polis a città di Calabria*, Roma, Gangemi.
- VALENTE, G. (1964). *Difesa costiera e reclutamento di soldati in Calabria Ultra al tempo del Vicario Giovan Tommaso Blanch*, in *La Calabria nel Viceregno*, Napoli, Fiorentino, pp. 607-680.
- VALENTE, G. (1972). *Le torri costiere della Calabria*, Chiaravalle Centrale, Framasud.

### Fonti archivistiche

- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Dionisio Speziali, 1° giugno 1613, ff. 91r-91v; 4 luglio 1613, ff. 97r-98r; 4 agosto 1613, f. 119v.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Girolamo Palmieri, 8 ottobre 1614, ff. 62r-63r.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, G. Antonio Protentino, 15 aprile 1626, f. 26v; 14 novembre 1630, ff. 138v-143v; G. Antonio Protentino, 22 gennaio 1646, ff. 14r-17v.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Giovan Dionisio Speziali, 20 febbraio 1652, f. 10r.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Francesco Girolamo Protentino, 18 febbraio 1655, ff. 27r-29r; 19 febbraio 1655, ff. 29r-31r; , 23 maggio 1655, f. 94r.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Antonio Varano, 12 gennaio 1674, ff. 3v-4v; 20 luglio 1675, ff. 73v-75v; 4 novembre 1677, ff. 93r-95v; 26 settembre 1681, ff. 45r-50v.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Giovan Tommaso Salviati, 6 novembre 1669, ff. 154r-156v.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Pelio Tiriolo, 18 agosto 1671, ff. 114r-115v; 17 maggio 1673, ff. 39r-42v; 17 gennaio 1674, ff. 5r-5v; 12 maggio 1733, ff. 82r-84v; 17 luglio 1734, ff. 76r-78v.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Nicola Francesco Sacco, 17 aprile 1673, ff. 13r-13v.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Salvatore Cirrelli, 14 agosto 1707, f. 49r; 25 aprile 1712, f. 3v;
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Stefano Lipari, 19 febbraio 1713, ff. 16v-20r; 02 novembre 1713, ff. 108v-109r; 12 maggio 1714, ff. 77r-85v.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Felice Antico, 12 settembre 1734, ff. 24v-29r; 6 marzo 1735, ff. 6v-7v.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Notarile*, Michele Vatrella, 17 maggio 1801, ff. 117v-119v; 20 maggio 1801, f. 121v.
- Catanzaro, Archivio Notarile Distrettuale, Notaio Giuseppe Messina, 25 marzo 1870, f. 83v.
- Crotone, Archivio storico del Comune di Crotona, *Delibere Consiglio comunale*, 1879, c. 113.
- Simancas, Archivo General, *Estado*, Leg. 1065, 14 maggio 1573, f. 62.

## *Il castello svevo di Lucera da fortezza a monumento archeologico* *The svevo castle of Lucera from fortress to archaeological monument*

**EMANUELE TARANTO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Lo studio approfondisce la fase ottocentesca del castello svevo di Lucera che, in stato di rovina, a partire dal XV secolo, patisce ripetute spoliazioni, non solo per saccheggi di guerra, ma in particolare per la sottrazione di materiale da costruzione. Emerge, tra le fonti riportate, la documentazione di uno dei primi scavi archeologici che interessò la fortezza nel 1831, richiesto alla Regia corte di Napoli dal latifondista Giovan Pietro Petrulli.*

*The study focuses on the nineteenth-century phase of the svevo castle of Lucera, which lays in a state of ruin since the fifteenth century, due to repeated dispossession, not only due to wartime looting, but in particular due to the removal of building material. The sources reported so far include documentation of one of the first archaeological excavations that affected the fortress in 1831, requested from the Royal Court of Naples by the latifundista Giovan Pietro Petrulli.*

### **Keywords**

Lucera, castello, Civitas Sarracenorum.

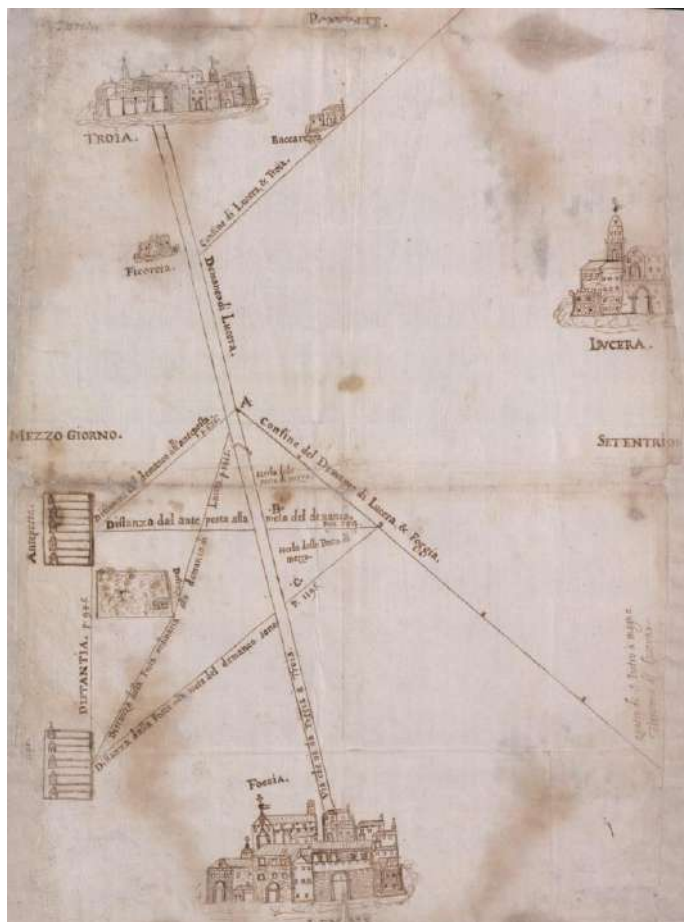
*Lucera, castle, Civitas Sarracenorum.*

### **Introduzione**

Questa Rocca dicono essere, al tempo antico, stata dai Romani edificata, come dinota una Iscrizione che ancora oggi si legge in faccia la Torre a mezzogiorno esposta, *Augustus Augusti filius*, [...] Altri dissero intendersi di Federico II Cesare, figlio di Enrico VI Imperatore, che [...] pure sia più verosimile per l'habitazione fattavi da Federico a riguardo dei Saraceni da lui posti nella Città di Lucera data loro per Quartiere [Cavalli 1886, 216].

Così Carlo Corrado, nel 1699, commenta le origini del celebre castello di Lucera, che rinviano quindi al medioevo e all'imperatore Federico II di Svevia, ancorché numerose siano le tracce dell'evo antico, risalenti alla romana *Luceria* e il cui foro si presume sorgesse proprio sul Monte Albano, lì dove si eleva il sito. Come ben noto, frammentaria è la documentazione della fortezza fino al XIV secolo dacché la città visse la cruenta conclusione dell'episodio saraceno. Una frattura storica decretata dalla successiva fase angioina, allorché Carlo II d'Angiò volle cancellare la memoria della ribelle colonia musulmana, ideata dallo *Stupor Mundi*. L'elettico sovrano fece infatti deportare nella città della Daunia circa dieci mila arabi siciliani [Egidi 1913, 698-703], prima dall'agrigentino, fra il 1224-1225 [Egidi 1911, 604], e ancora gli ultimi gruppi da Jato, fino al 1246 [Amari 1933-1939, 630-632], dando vita a *Lūġārah*, la *Civitas Sarracenorum*. Una radicale azione inquadrabile soltanto nella più ampia visione politica di Federico II, personalità poliedrica e cosmopolita, mai favorevole ai dogmi di parte guelfa e che volle fare della Capitanata la sua sede, «trasformandone l'habitat e il paesaggio in modo che rassomigli alla regione di Palermo» [Martin 1989, 12].

EMANUELE TARANTO



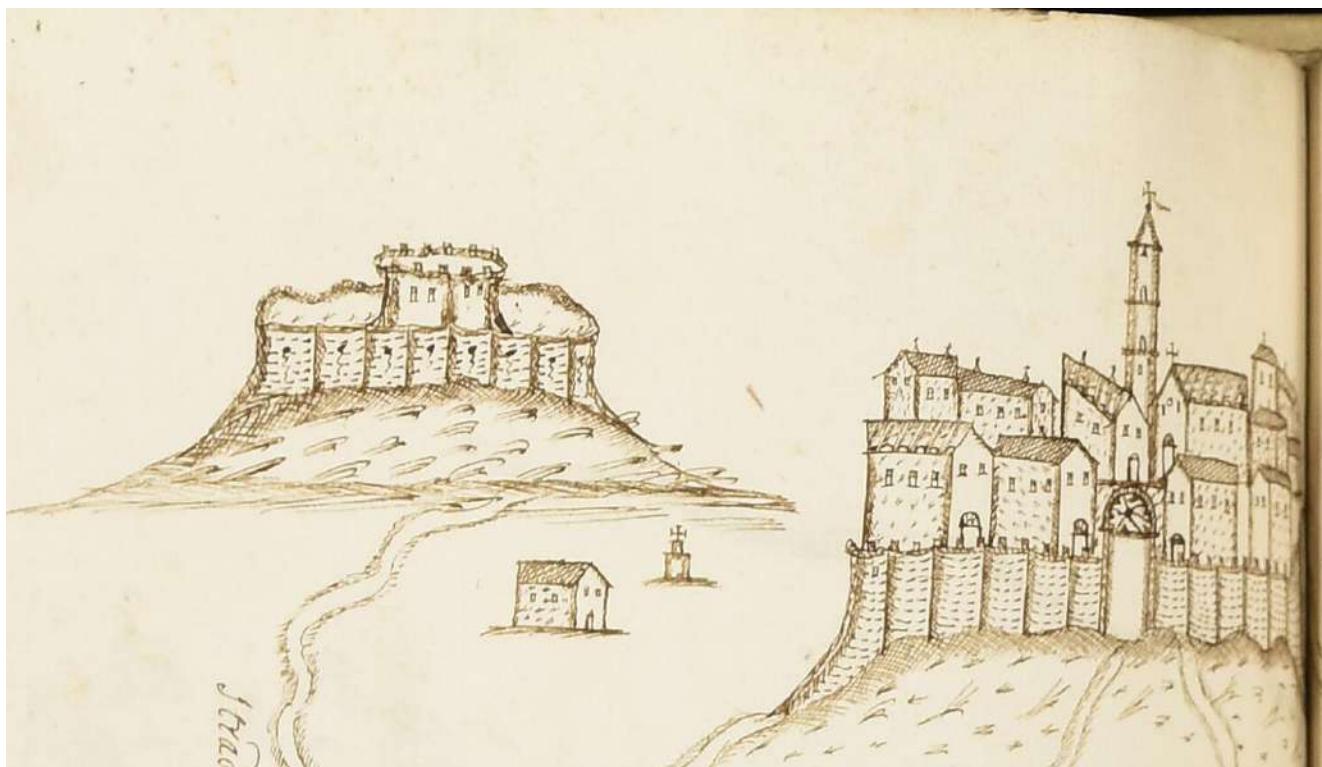
1: Rappresentazione delle città di Lucera, Troia e Foggia, in Pianta della strada che da Foggia porta a Troia, 1621, Foggia, Archivio di Stato.

Consequente alla scarsità delle fonti pervenute sulla realtà saracena lucerina è, altresì, la poca conoscenza del castello imperiale sotto gli Hohenstaufen. Sappiamo dai documenti angioini che la città, difesa da mura turrette, doveva risentire di un sovraccarico demografico, a causa della popolazione straniera coattivamente trapiantata, di qui, con gravi riflessi nei rapporti con gli insediamenti limitrofi e nello sfruttamento del territorio. Finanche i confini tra i vari centri si fecero labili, come la separazione di Tertiveri da Aberola, ma gli stessi di Lucera erano dimenticati alla distruzione di quella che rappresentò una delle ultime colonie arabe d'occidente [Codice diplomatico 1917, 511, 723, 754, 772].

Nondimeno, all'indomani della vittoria su Manfredi (1266) e nonostante la rivolta della comunità musulmana, capeggiata dagli *alchadi* o *archadius* e sobillata da Corradino di Svevia (1268), la corona francese, con il perdono reale, concesso il 7 settembre 1269, restituì alla città la sua emergenza architettonica, rinnalzando e rinnovando la fortezza fra il 1273 e il 1281 [Filangieri 1950, I, 311, VII, 267]. Mal tollerata rimaneva comunque per il re

angioino e cristiano la città di infedeli in territorio pugliese, calcitrante a ogni tentativo di integrazione e conversione. Ad acuire poi la tensione vi erano le costanti conflittualità con le popolazioni circostanti e lo sciamare dei saraceni lucerini in diversi centri della regione, eludendo pertanto le maggiorazioni fiscali cui erano assoggettati. Donde l'incauta intimazione alle autorità locali, a più riprese, di scacciare gli stranieri, andando così ad aggravare ulteriormente la densità abitativa *intramoenia* e indurre sempre maggiori disordini [Filangieri 1950, IV, 57, VII, 110, XII, 190, XIII, 215, 258, 272, 278, 290, 319]. Durata oltre tre quarti di secolo, si pone, dunque, fine alla parentesi saracena fra il 15 e il 24 agosto 1300, allorquando tutti i musulmani della città vengono assediati ed espulsi dalle forze di Carlo II, prima di essere venduti come schiavi [Egidi 1913, 130-144]. L'immediato effetto fu la *depopulatio*, ossia il vuotamento inopinato della città e, a distanza di un quarantennio, risultava una questione ancora irrisolta. Il circuito murario cittadino venne contestualmente abbattuto e riedificato soltanto nel 1341 [Egidi 1917, 327, 828], i fossati colmati e la *Luceria Sarracenorum* ribattezzata *civitas Sanctae Mariae*.





2: Veduta della città di Lucera, con il castello di Federico II di Svevia che a sinistra si eleva sul colle Albano, 1651, Foggia, Archivio di Stato.

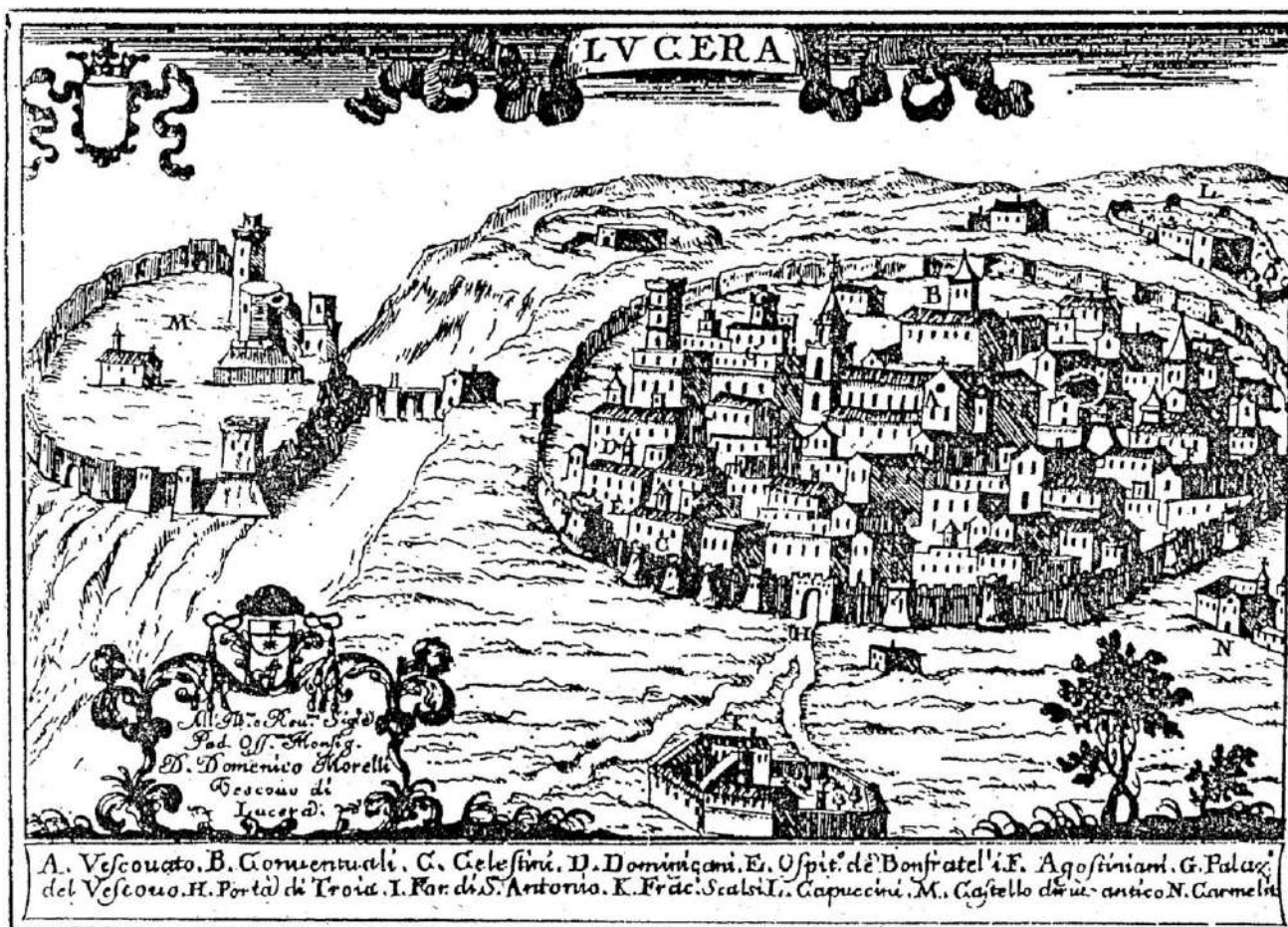
Inizia a tal guisa l'obsolescenza del castello lucerino, non già per i saccheggi di guerra, ma, in ragione del decentramento dei poli del potere angioino alla corte di Napoli, si collocava in quella che è ormai divenuta periferia del regno. Crisi avviata dalla *depopulatio* e sostanzialmente sancita dall'esautorarsi della funzione fortificata della città. Di lì a poco la presenza turca nelle acque mediterranee, fra i secoli XV e il XVI, costringerà, di fatto, il riassetto delle forze militari, ora concentrate lungo i confini litoranei dell'Adriatico, sicché a scapito dei presidi interni.

### 1. L'abbandono del castello dal XV secolo

Un lento e inesorabile disfacimento, esito, per di più, di continui calamitosi terremoti, a partire da quello del 1456 [Gifuni 1978, 46], è documentato da Leandro Alberti nella *Descrittione di tutta Italia*, che restituisce l'immagine di una fortificazione in rovina, utilizzata anche come ricovero di bestiame: «Ne rovinata gran parte di questa fortezza, né tempi nostri. Et per questo gli habitatori totalmente l'hanno abbandonata. [...] Hora q.sto edificio egliè habitatione di pecore & d'altri animali» [Alberti 1561, 225]. Ma, in ogni caso, il reale *vulnus* recato alla valenza testimoniale del patrimonio avito restava il fenomeno della spoliazione degli elementi architettonici, sia ornamentali che strutturali, costante e perdurante fino al XIX secolo [Del Pozzo 1859; Cavalli 1886; Morelli 1926; Gifuti 1978, 46-52; Di Liello 2018]. La prima rilevante violazione delle vestigia risale al 1692, quando «con sommo zelo, pietre e frammenti e fra queste anche una antica epigrafe» vennero comodamente trafugate dal complesso, al fine di essere riutilizzate nella costruzione di una chiesa contigua al forte [Haseloff 1920, 128].



EMANUELE TARANTO



3: Francesco Cassiano de Silva, veduta della città di Lucera; a sinistra segnata con la lettera "M" la fortezza federiciana [Pacichelli 1702-1703].

È il 1752, inoltre, quando all'ordine dei carmelitani è concessa facoltà di prelievo di materiale da costruzione per la fondazione del loro convento. Quand'anche le autorità si avvalsero della sottoscrizione con i frati, mediante il regio scultore Giuseppe Canart, di uno specifico *Regolamento* per lo «scavamento»; le prescrizioni furono però totalmente ignorate [Gifuni 1978, 50; Di Cicco 1982, 292-293]. Oltre a elementi lapidei e laterizi ordinari, a essere sottratte furono anche lavorazioni ornamentali di porte e finestre, così l'Haseloff: «a considerare il gran numero di epigrafi antiche venute alla luce si può affermare che i lavori di smantellamento dovevano essere stati rilevanti» [Haseloff 1920, 128]. Scalpore generò, quindi, il nocumento arrecato dai carmelitani al massimo simbolo lucerino, tant'è che, a tre anni di distanza, il colonnello Domenico del Lettieri, governatore della Capitanata, intimò formalmente la repentina interruzione di tutte le attività di prelevamento che ne stavano determinando lo scompaginamento architettonico [Di Cicco 1982, 292-294]. Cionondimeno, il culmine degli eventi fu raggiunto nel 1790, con la mesta distruzione del *palatium* federiciano cagionata a mezzo di mine [Tomaiuoli 1989, 105]; il fine era reperire il materiale necessario per la costruzione del foro cittadino. L'esiziale episodio, «certamente una cosa molto condannevole» [Giustiniani 1802, V, 293], ebbe grande risonanza al tempo e unanimemente esecrato dalle ambienti culturali italiani e stranieri [Cavalli 1886, 215].

## 2. Il secolo XIX e le nuove testimonianze

Non mutarono le sorti del castello durante il XIX secolo, continuò infatti a imperversare lo stato di abbandono, ma di contro, in un clima di riscoperta delle antichità classiche, segnatamente nel meridione d'Italia, l'illustre eredità lucerina veniva ugualmente celebrata dalla narrativa odepórica e iniziava indi la stagione dei primissimi scavi archeologici. Sennonché sono solo i prodromi di attività esplorative che, lontane da un qualsiasi approccio metodologico finalizzato allo studio scientifico del reperto, miravano, di fatto, al mero ritrovamento di oggetti nel sottosuolo per culto di erudizione antiquaria o poterne ricavare frutto dalla vendita. La ricerca, inserendosi in tale filone, intende porre in luce due rimarchevoli episodi ottocenteschi, l'uno, di uno scavo operato nel 1831, il secondo, l'accorata denuncia del 1844 sul degrado della fortezza del Tavoliere.

Lo «Scavo nel recinto del diruto Castello di Lucera»<sup>1</sup> del 1831 riveste particolare tenore, giacché non rientra nel fitto numero di accessi che clandestinamente depredavano l'architettura svevo-angioina, bensì fu un'indagine archeologica accordata *de iure* dal governo centrale di Napoli e predisposta dagli ufficiali d'Intendenza di Capitanata. La prima comunicazione registrata è del 30 marzo: «D. Giovan Pietro Petrulli ha chiesto l'adesione della Dipendenza del Genio per poter egli inviare a Sua Maestà, D. G., una sua petizione tendente ad accordargli il permesso di fare degli scavi sotto talune condizioni nel diruto Castello di Lucera»<sup>2</sup>.

In risposta, il Direttore Generale del Genio, interrogato dal Capo Circondariale di Capitanata sulla richiesta avanza dal Petrulli, relaziona:

In riscontro alla Ministeriale del 28 decorso Dicembre, N. 4909 mi pregio rassegnare a V. E. [...] sul contenuto nella supplica del Sig. Giovan Pietro Petrulli per la convenienza di eseguire degli scavi a sue spese [...] così espresso: «Lo scavo nell'interno del diruto Castello di Lucera sarebbe a mio credere utilissimo ai Reali interessi, sì per la possibilità di rinvenire nello stesso degli oggetti preziosi, ed utili, che per la sicurezza di non poter l'Erario soffrire alcun interesse, ò detrimento dello stabile per l'obbligazione che fa il proprietario Sig. Petrulli di farlo eseguire a sue spese, e di rimettere tutto nello stato primiero»<sup>3</sup>.

Nell'istanza Giovan Pietro Petrulli, al fine di rendere appetibile lo scavo alla corte, sottolinea:

La probabilità di rinvenire degli oggetti preziosi ed utili [...] non solo dal considerare che l'antichissimo Castello di Lucera fu il ricovero e la difesa di vari Sovrani, e specialmente per lungo tempo di Federico Barbarossa, i quali vi avrebbero potuto facilmente depositare, o nascondere qualche bottino per non farlo pervenire nelle mani degli aggressori, ma anche dal fatto avvenuto nell'anno 1817, cioè che nel mentre taluni maestri fabbricatori facevano un piccolo cavamento superficiale nella Torre detta del Re onde prendere del materiale per chiudere una fabbrica, d'ordine di quel Comune, un recinto per porti di cadavere, il rinvenire un vaso ripieno di monete di oro de' bassi tempi, che furono subito involate dagli stessi fabbricatori, e che vendute al solo prezzo dell'oro, ne ricavarono una somma al di sopra di ducati diecimila<sup>4</sup>.

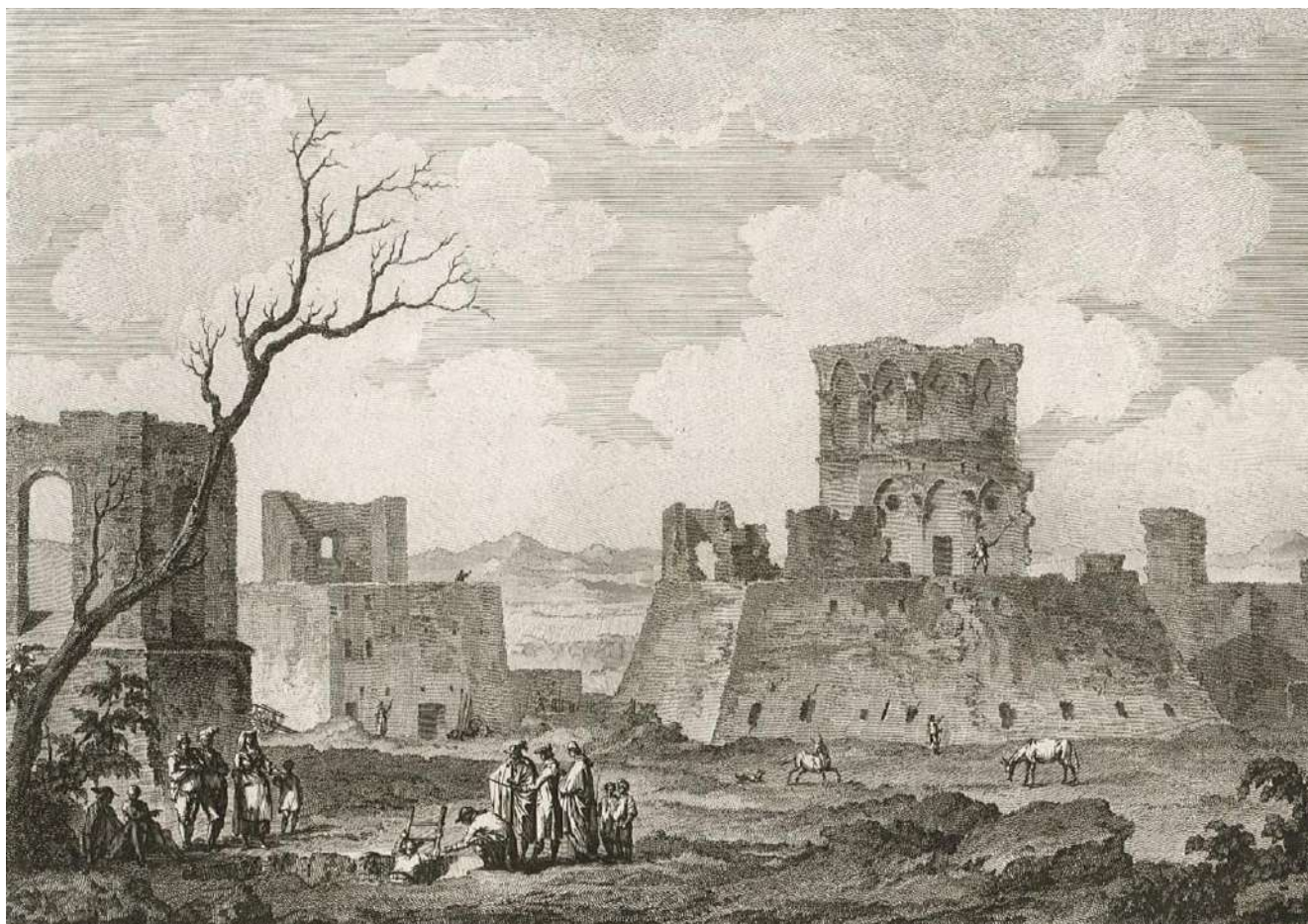
<sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato (d'ora in poi ASNa), *Ministero degli affari interni, Inventario II, Terzo ripartimento - Antichità e belle arti. Inventario 1821-1832*, B. 2133, F. lo 173, carte senza numerazione.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

EMANUELE TARANTO



4: Jean Louis Desprez, *Vue d'un vieux Château, bâti près de Lucera dans la Pouille par l'Empereur Frederic II vers l'année 1240* [Saint-Non 1781-1786, tav. 39].

L'attendibilità è tuttavia contestata dalle autorità locali, essendo il fatto notorio e da esso scaturì il trasferimento delle competenze sul castello all'ufficio del Genio, che, prontamente, garantì «di stabilirvi un custode militare». Sulla persona del Petrulli, oltre che residente in San Severo e cultore di antichità, si rileva della sua cospicua consistenza patrimoniale, acclarata a tutela degli interessi dell'Erario:

oltre il possedere circa ottantamila ducati in benifondi liberi in questa Provincia e propriamente nei Comuni di Foggia, Manfredonia, Apricena, e Poggio imperiale pe' quali fondi paga a fondiaria di circa ducati mille annui, trovasi censuario di vari terreni appartenenti al Regio Tavoliere di Puglia, pe' quali ve paga un annuo canone di circa ducati duemila<sup>5</sup>.

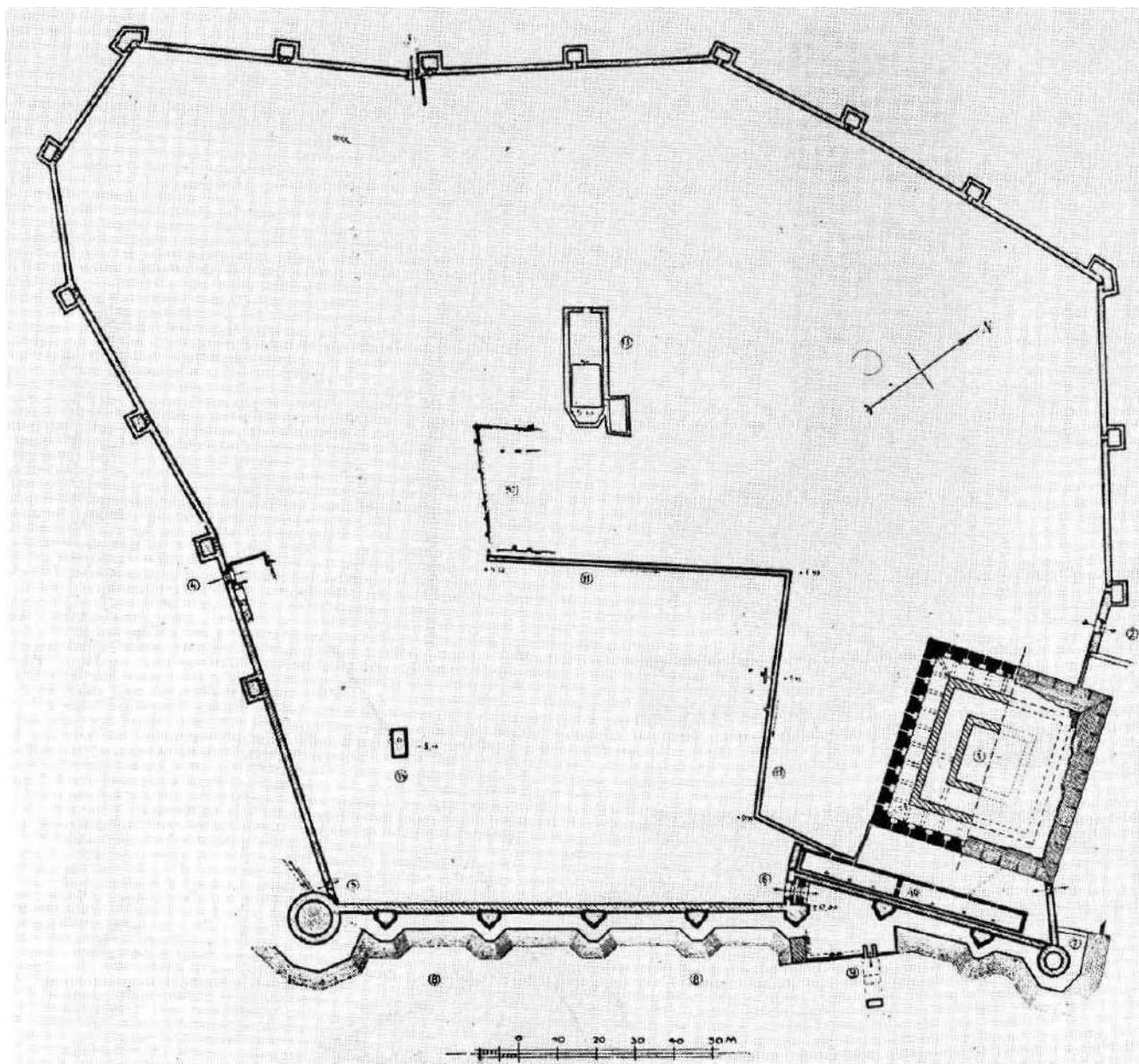
A tutela del «monumento di Patria», il latifondista si appresta poi a formulare le condizioni da osservarsi:

obbligandosi [...] ad eseguire i cavamenti sotto la direzione del Corpo Reale del Genio, onde non produrre danno all'attuale cinta, che deve rimanere sempre intatta per avere un bel monumento di Patria un antichità, ed obbligandosi inoltre di dover dare all'Erario, qual Proprietario del Fondo, le metà di tutto ciò che rinviene di oggetti preziosi, denari, ed altro, giusta l'art. 636 delle leggi Civili, non

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.





5: Pianta del castello di Lucera [Haseloff 1920, tav. VII].

che di rilasciare interamente a beneficio del Governo li il materiale di fabbrica, che le armi antiche, a tutt'altro di tal natura, ne risulta che il Governo istesso accordando tal permesso colle citate condizioni, resta nella sicurezza di non poter aver alcun danno, o interesse, o si mette nella possibilità di ricevere degli utili<sup>6</sup>.

Ritorna a riferire il direttore generale affinché la regia corte dispensi il benestare alla richiesta del possidente, purché vi sia una stretta vigilanza, come pure un resoconto quotidiano delle operazioni, rimarcando che il Petrulli anticiperà, a titolo cauzionale, una somma congrua a riportare i luoghi allo *status quo ante* qualora si dimostri inadempiente. Da cui:

<sup>6</sup> *Ibidem*.

EMANUELE TARANTO

Poste le qualità che accompagnano il Sig.r Petrulli amatore di oggetti antichi, poste le condizioni, che vi si vuol attendere al sudetto scavo coll'obbligo ancora di ridurre nello stesso tempo, ed appianati i cavamenti, io sono dello stesso parere del Capo Circondario, che tal permesso possa accordarsi al ricorrente, ben vero però, ch'egli per parte del Regio Governo sta in tutte le sue operazioni assistita da una persona fiscale, la quale dovrà tenere un registro giornaliero di ogni avvenimento, e più che il Petrulli dia una cauzione per potersi dal Ramo di Guerra rimettere il tutto nello stato primiero dopo eseguiti gli scavi nel caso che egli lo trascurasse. Rassegno intanto all'E. V. la supplica del cennato individuo per le opportune determinazioni<sup>7</sup>.

La risposta da parte del Ministro della Guerra, nelle veci del potere regio, ebbe parere positivo e il 19 maggio:

consultato il Corpo del Genio e il Comandante generale delle armi, ed uniformemente al parere de' medesimi crede che possa accordarsi al Petrulli il chiesto permesso con le seguenti condizioni:

1° Che debba eseguirsi lo scavo sotto la Direzione e coll'assistenza del capo circondario del Genio residente in Foggia il quale farà da Fiscale, e terrà registro giornale di tutti gli avvenimenti e curerà che non si produca alcun detrimento dell'attuale cinta del castello che dovrà rimanere intatta.

2° Che il terreno scavato debba ridursi allo stato primiero a spese del Petrulli dando all'oggetto una cauzione sufficiente, onde farsi eseguire dal Genio qualora egli lo trascurasse.

3° Che resti a beneficio del Governo la metà degli oggetti preziosi danaro ed altro, come per legge, ed interamente a beneficio del medesimo i materiali di fabbrica, le armi antiche, ed altri oggetti simili che vi si potranno rinvenire<sup>8</sup>.

Al riguardo, inoltre, il ministro, temendo del conflitto d'interesse fra il Petrulli e il capitano del Genio, tale Bartoli, deputato alla sorveglianza, domandò all'uopo la nomina di un altro ufficiale:

Il presidente del Consiglio de' Ministri fa sapere che Vostra Maestà in data de' 17 del corrente mese si è degnata di rimmettergli una osservazione sul permesso accordato a D. Giampietro Petrulli, cioè che il Capitano Bartoli del Genio, incaricato di invigilare per parte della Guerra, trovasi stretto in amicizia col Petrulli, e sebbene sia un uomo proba, pure conviene senza suo pregiudizio, che sia assicurato con un altro ufficiale l'interesse del Governo.

Il Ministro suddetto lo partecipa per rassegnarsi l'occorrente a Vostra Maestà, nella intelligenza di averne dato arriso al Ministro della Guerra.

Si attende che il Ministro della Guerra faccia conoscere il nuovo invigilatore che sarà per destinare<sup>9</sup>.

Infine, è del 28 giugno 1831 la menzione da parte del Segretario di Stato di Casa Reale della concessione disposta il 3 maggio precedente «a Giampietro Petrulli di San Severo», in conformità alle direttive del regio decreto 14 maggio 1822, «per lo scavo che va da intraprendere».

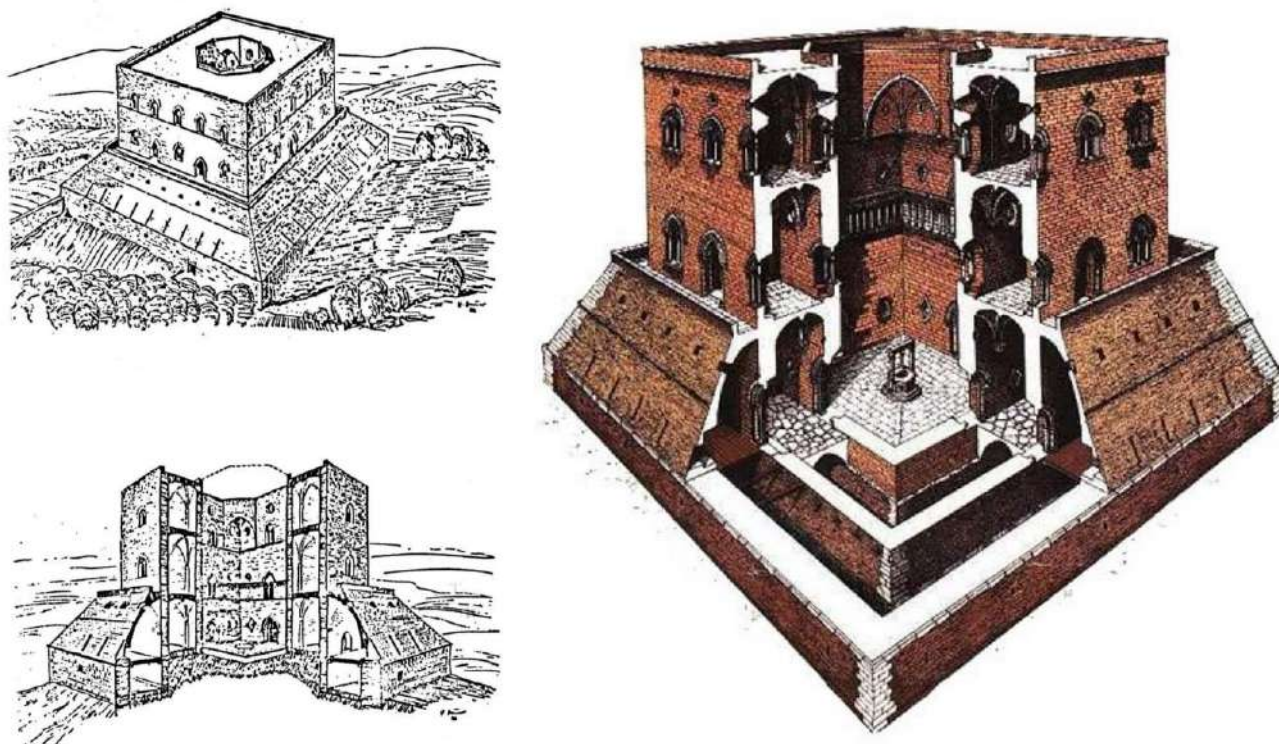
---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*





6: Ipotesi di ricostruzione del palazzo imperiale lucerino [Willemsen 1979].

Più fuggevole, invece, è l'appello del 18 novembre 1844<sup>10</sup> di Antonio Intorcia e diretto anch'esso al re. «Vecchio militare», questi denuncia la devastazione del complesso, continuamente «assassinato» dai trafugamenti e vessato dalle fornaci dei fabbricanti che ne convertivano in calce il materiale. Egli, perorando la conservazione del «magnifico Castello», si fece personalmente artefice di un rilievo planimetrico a partire dal 1831 e parimenti promotore della redazione di una «vera pianta» per mezzo della perizia di esperti. Nota di rilievo della sua testimonianza è l'atto vandalico perpetrato alla scala delle porte meridionali, «sfracassata» e derubata dei «pezzi lavorati con disegno gotico». Il testo completo:

Sire

Umiliato Antonio Intorcia ai piedi di V. R. al M.a e fedele in tutto alla famiglia Reale, e come vecchio militare, che da quarantasette ha egli vissuto col soldo del felicissimo Governo, tuttora senza niuna situazione, ha creduto un dovere rapportar quanto siegue:

L'edificio abbandonato, una volta sito Reale, e propriamente il vecchio Castello di Lucera, benché desolato per la bellezza della Torri Gotiche, tutte d'intaglio lavorate, a quantità di oriente Gotiche, e con delle belle lettere Gotiche, e Faroni di magnifica bellezza, e come tuttora esistenti, delle strade sotterranee tutte di intaglio lavorate, ed altri magnifici lavori di antichità, che gli [...] comprarebbero a peso d'oro che benché Castello, [...] renda meraviglia quante Regnicoli, e quanti forestieri giuncono colà: è come tuttora assassinato da latrati che continuamente li pezzi lavorati, inapprezzabili per l'antichità, ora convertite in calce dai fornaciari, e fabbricanti. per la bella veduta, e per esser la prima antichità del Regno. pure così desolato [...] detto Castello vale milioni, e senza centinaia di milioni [...] e corona di brillanti, e pietre, e statue d'oro, che li Goti spogliarono l'Egitto, e nascosero tutto in questo magnifico Castello, coll'or che fu fabricato. che l'anno 1831. Antonio Intorcia condusse la vera pianta al Palazzo Reale dal 1831 in qua, o sia stata la svegliatezza delle persone che guardano il sito,

<sup>10</sup> ASNa, *Ministero degli affari interni, Inventario II, Appendice I*, B. 129, F. lo 26, carte senza numerazione.

EMANUELE TARANTO

o che non ve ne sono affatto: i sudetti latrì hanno sfracassata tutta la scala segreta alle porte del mezzo giorno, prendendosi dei tufi, mattoni, e pezzi lavorati con disegno gotico. Hanno rovinato una portiera segreta situata ove tramonta il sole, in dove vi era un discorso di lettere gotiche, con due ti, T. T. che interpretata [...] dicevano Tenet. Tesuurum [...] ed il solo Antonio Intorcìa ha egli conoscenza suditto Castello primo di esser rovinato; se mai manda esperti per fare la vera pianta, a così conoscere il sito dei tesori che sepillirono li Fondatori del medesimo; ne ha egli rapportato al ministro Santangelo. Ut deus<sup>11</sup>.

## Conclusioni

Le fonti lasciano affiorare due centrali testimonianze della fortezza svevo-angioina che, risalenti alla prima metà del XIX secolo, si inseriscono nel più ampio retroterra della ricerca antiquaria. La riscoperta delle vestigia imperiali è magnificata nel 1778 dall'eminente mano Jean Louis Desprez, i cui disegni avrebbero accompagnato la monumentale opera dell'abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*. Nel *milieu* europeo, dunque, del *tour* rivolto a quelle città e paesaggi del meridione peninsulare, insieme alla letteratura periegetica, l'indagine, nella schiera dei suoi studi tra Otto e Novecento [Keppel Craven 1831; Huillard-Bréholles 1844; Del Pozzo 1859; D'Amelj 1861; Cavalli 1886; Carabellese 1908; Caggese 1910; Sthamer 1912; Lenormant 1917; Haseloff 1920], offre un nuovo sguardo su uno dei primissimi monumenti nazionali d'Italia (1871)<sup>12</sup>.

## Bibliografia

- ALBERTI, L. (1550). *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, per Anselmo Giaccatelli.
- AMARI, M. (1933-1939). *Storia dei Musulmani di Sicilia*, con note a cura di C. A. Nallino, voll. I-V, Catania, Romeo Prampolini Editore.
- CAGGESE, R. (1910). *Foggia e la Capitanata*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.
- CARABELLESE, F. (1908). *Il restauro angioino dei castelli di Puglia*, in «L'Arte», XI.
- CAVALLI, C. (1886). *Il castello di Lucera alla fine del secolo XVII*, in «Rassegna Pugliese di scienze, lettere ed arti», n.14, 18 agosto, pp. 215-216.
- D'AMELJ, G. (1861). *Storia della città di Lucera*, Lucera, Tipografia di Salvatore Scepi.
- de SAINT-NON, J.C.R. (1781-1786). *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, Clousier, 5 voll.
- DEL POZZO, V. (1859). *Il castello lucerino*, Napoli, Stabilimento tipografico di F. Rossi Romano.
- DI CICCIO, P. (1982). *Il mosaico della Medusa ed il castello di Lucera nel Settecento*, in «Archivio Storico Pugliese», XXXV, fasc. I-IV.
- DI LIELLO, S. (2018), *Rabatane e alterità urbane nel medioevo lucano. The Rabatane and Urban Alterities in the Lucanian Middle Ages*, in *La Città Altra La Città Altra Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità. The Other City History and image of urban diversity: places and landscapes of privilege and well-being, of isolation, of poverty, and of multiculturalism*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, CIRICE, Napoli, pp. 291-299.
- EGIDI, P. (1911). *La colonia saracena di Lucera e la sua distruzione*, in «Archivio Storico delle Province Napoletane», a cura della Società Napoletana di Storia Patria, a. XXXVI.
- Codice diplomatico dei Saraceni di Lucera* (1917), a cura di P. Egidi, Napoli, Stabilimento tipografico L. Pierro & Figlio.
- FILANGIERI, F. (1950). *I registri della cancelleria angioina. Ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani*, voll. 1, Accademia Pontaniana, Napoli, Libreria D'ambrosio Fernando.
- GIFUNI, G. (1978). *La fortezza di Lucera e altri scritti*, Lucera, Editrice Costantino Catapano.
- GIUSTINIANI, L. (1802). *Dizionario geografico ragionato del regno di Napoli di Lorenzo Giustiniani a sua maestà Ferdinando IV re delle due Sicilie*, Napoli, vol. V, pp. 198-199.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Le foto attuali sono tutte in L. Cormio, A. Fiore, S. Iacovazzo, A. Magistro, T. Paradiso, A. Pepe, *Il castello di Lucera*, Tesi di laurea in restauro architettonico, relatore R. de Cadilhac, Politecnico di Bari, 2021.

- HASELOFF, A. (1920). *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, Leipzig (trad. it., 1991. *Architettura sveva nell'Italia meridionale*, Bari, Adda Editore).
- HUILLARD-BRÉHOLLES, A. (1844). *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la Maison de Soaube dans l'Italie Méridionale*, Paris, Panckoucke.
- KEPPEL CRAVEN, R. (1990). *Viaggio nelle province meridionali del Regno di Napoli*, Catanzaro, Abramo Editore.
- LENORMANT, F. (1917). *Nella Puglia Dauna*, trad. a cura di M. Vocino, Martina Franca, I Quaderni del Rosone.
- MARTIN, J.M. (1989). *I Saraceni a Lucera. Nuove indagini*, in *Miscellanea di Storia Lucerina*, Atti del III convegno di studi storici, Società di Storia Patria per la Puglia, Lucera, Leone grafiche.
- MORELLI, V. (1926). *Lucera in difesa del suo castello nel 1766*, in «Puglia. Rivista Storica Letteraria Economica della Regione», III, n. 1.
- PACICHELLI, G.B. (1702-1703). *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici provincie...*, voll. 3, vol. I (1702), Napoli, nella stamperia di Michele Luigi Mutio, vol. II (1703), nella stamperia di Domenico Antonio Parrino, vol. III (1703), a spese del Parrino e del Mutio.
- TOMAIUOLI, N. (1989). *La fortezza di Lucera. Indagini e scavi dall'800 ad oggi*, Atti del III convegno di studi storici, Società di Storia Patria per la Puglia, Lucera, Leone grafiche.
- STHAMER, E. (1912). *Dokumente zur Geshichte der Kastellbauten Kaiser Fredrichs II und Karls I von Anjou*, Leipzig (trad. it., 1995. *L'amministrazione dei castelli nel Regno di Sicilia sotto Federico II e Carlo I d'Angiò*, Bari, Adda Editore).
- WILLEMSSEN, C.A. (1979). *I castelli di Federico II nell'Italia meridionale*, Napoli, Società editrice napoletana.

#### Fonti archivistiche

- Napoli, Archivio di Stato, *Ministero degli affari interni, Inventario II, Appendice I*, B. 129, F.lo 26, carte senza numerazione.
- Napoli, Archivio di Stato, *Ministero degli affari interni, Inventario II, Terzo ripartimento - Antichità e belle arti. Inventario 1821-1832*, B. 2133, F.lo 173, carte senza numerazione.
- Foggia, Archivio di Stato, *Sezione di Lucera, Reintegrazione delli regj tratturi della regia dohana di Foggia, per li quali calano d'Apruzzo in Puglia, e per essi da Puglia in Apruzzo, come anco delli bracci, che tiene ciasched'uno d'essi, e di quelli, che sono nel distretto della Puglia, ordinata, e fatta per l'illustrissimo signor reggente Ettore Capecelatro marchese del Torello [...] principiata nell'anno corrente, 1651.*
- Foggia, Archivio di Stato, *Sezione di Lucera, Pianta della strada che da Foggia porta a Troia con indicazione delle distanze e dei confini demaniali, 1621.*

#### Sitografia

- [https://www.stupormundi.it/it/sites/default/files/styles/picnewsbig\\_\\_450x295\\_/public/archivio/lucera4.jpg?itok=30Oxd1J8](https://www.stupormundi.it/it/sites/default/files/styles/picnewsbig__450x295_/public/archivio/lucera4.jpg?itok=30Oxd1J8) (gennaio 2023)



## *The castle of Sant'Angelo in Fasanella: memory and identifying characteristics*

**EMANUELA DE FEO**

Università degli Studi di Salerno

### **Abstract**

*The castle of Sant'Angelo a Fasanella rises almost in the center of the current town and on the edge of the older one. Its construction dates back to the 15th century with the restoration of feudal power in the area, after Federico II of Svevia, following the Capaccio conspiracy, razed many of the villages of the barony to the ground and in particular the fortified seat of Fasanella. The contribution analyzes the history of this architectural palimpsest, its resilient values within a territory in which it is configured as a permanence with strong identity connotations.*

### **Keywords**

Architettura fortificata, stratificazioni, documentazione

*Fortified architecture, stratifications, documentation*

### **Introduction**

The preservation of small villages present on Italian national territory, represents a cultural complex challenge that includes cultural, psychological, economic, technical as well as aesthetic and social expectations [Russo, Pollone, Romano 2020]. These places suffer increasingly processes of abandonment derived by multiple factors and therefore, lost a continuative use of built-up, that guarantees a constant maintenance and then the conservation of heritage, those forms of ruin and of decay, that produce the loss of functionality of individual architectures and consequentially of historical and environmental complex of which they are part, are triggered off. It is therefore a question of considering these structures as cultural assets starting from a recognition, the one that sees new opportunities in them, based on new economic models, probably in contrast with the processes that have defined the disavowal and abandonment [Della Torre 2020].

Thinking about a new fruition of places and restoration of architectures become essential to ensure the protection of an heritage which is built on strong identity and on transmission of its values.

The village of Sant'Angelo a Fasanella, in Campania, object of this research work, constitutes an urban core of medieval origin and its castle, located on the highest part of a rock comb that dominates the ancient inhabited center (fig. 1), can be considered the greatest architectural emergence of the village. The teaching method in progress, which is the result of an agreement between the Department of Civil Engineering of the University of Salerno and the Municipality of Sant'Angelo a Fasanella, aims to deepen the knowledge of this place and to identify an intervention methodology for restoration and for enhancement of architectural emergencies, starting from the castle, the first case study on which the first result of research have been produced.

### **2. The village and the castle: historical profile**

The name of Sant'Angelo a Fasanella originates by the union of Fasanella, an ancient city destroyed by Federico II of Svevia, whose name derives from the nearby Sant'Angelo cave, a



EMANUELA DE FEO

place of pilgrimage which became a benedictine convent and near to the one the hamlet, that originated the village, formed around the 11th century. In particular the name Fasanella, instead, derives by one of four rivers that irrigate the valley [Di Stefano 1994], the Fasis whose name "Phasis", derives by a river on the border between Asia Minor and Colchide which bathed the ancient Greek city from which the greek colonists who founded the ancient fortified<sup>1</sup> village came. The ancient urban centre, indeed, stood at San Manfredi, distant about three kilometres from the current village. Of the ancient Fasanella there are the ruins of an ancient castle and the ones of San Pietro Church. The entire territory, rich of waterways, karst caves and forests, was inhabited since the Neolithic. The use of caves continued until recent times, used as refuge for shepherds and places of hermitage. So, the rupestrian settlements were natural shelters and dwellings which were sometimes completed with masonry additions [Caffaro 1983].

To have first documented names about lords who controlled Fasanella, it must reference to norman period (1077-1189) when the name of Manfredino is mentioned in texts of some donations, as count of Fasanella Castle. The city appeared, at those times, as an inhabited centre protected by fortifications.

In a further donation of 1134, the Castle is mentioned as feud of Lampo of Fasanella, who controlled a territory which was wider than just Fasanella [Ebner 1982, Fasanella D'Amore di Ruffano, Natella, Scorza 2012, Siribelli 1993]. By Catalogus baronum 2 it can be deduced that Fasanella was the main centre of a feud that included also Pantuliano, Roccadaspide, part of Sicignano and Corneto (today Corleto Manforte) also extending over Magliano, Trentinara and Silicone. By Catalogus the news that Guglielmo de Palude bought the lands of Lampo of Fasanella comes. Guglielmo was succeeded by his son Tancredi. Then, the feud was held by Pandolfo and Riccardo of Fasanella who married Tancredi's daughters. They participated to conspiracy of Capaccio (1246). The high importance of their roles (Pandolfo was imperial Vicar) made their betrayal more serious in the presence of Federico II



1: Sant'Angelo a Fasanella. Castle and village views (Francesco Pio Iannece's drone photo).



[Fasanella D'Amore di Ruffano, Natella, Scorza 2012]. Following the victory of Federico's army, historical sources attribute the destruction of Fasanella as retaliation for the betrayal of Pandolfo and Tancredi. But the village continued its existence as attested by documents that report its name until 16th century, even if it is probably that in 15th century it was already abandoned, at least from an administrative point of view, following the development of Sant'Angelo.

The death of king Manfred in Benevento (February 26, 1266), marking the end of national and juridical monarchy founded by Federico II and the beginning of guelf Italy, allowed the return of exiled barons in the kingdom, to whom the new king, Carlo d'Angiò, gradually returned all confiscated assets by Federico II. Restitutions and new concessions are documented in the precious Angevin Registers. From these it gets the news that Carlo returned to Pandolfo the barony of Fasanella that king Manfredi had divided between the brothers Prinzivalle and Guido of Potenza [Ebner 2004]. At Pandolfo's death the assets returned to the Crown (1284) that granted them to Tommaso San Severino (1291). San Severino were lords of Fasanella until the first decades of the 1400.

Until 1528 the barony was of San Severino. Subsequently it passed to the Caracciolo family. Indeed Giovan Battista Caracciolo, duke of Martina, bought it from Pietrantonio. In 1565 Marcantonio Pepe bought the feud which he gave his daughter as a dowry Porzia that in 1581 married Belisario Acquaviva d'Aragona. Duke of Nardò. In 1594 the feud was sold to Lucrezia della Marra and in 1606 by Holy Royal Council to Giovan Francesco Jovane who kept it until 1664 when the barony was auctioned and awarded to Giacomo Capece Galeota. Giacomo Capece family was the last feudal lords [Pane 1991].

The Castle came after 1816, in the moment of abolition of feudalism, to Leggio family that had acquired it and it owned it until first years of 2000 when the Castle has become property of the Municipality of Sant'Angelo a Fasanello. The building has been bound in 1985. Before intervention realized on roofs by the Municipality, it had suffered serious damage after the



2-3: The castle of Sant'Angelo a Fasanella. after the earthquake in 1980 (Giulio Pane's photo, Archive of archeological, fine arts and landscape Office for Salerno and Avellino districts).

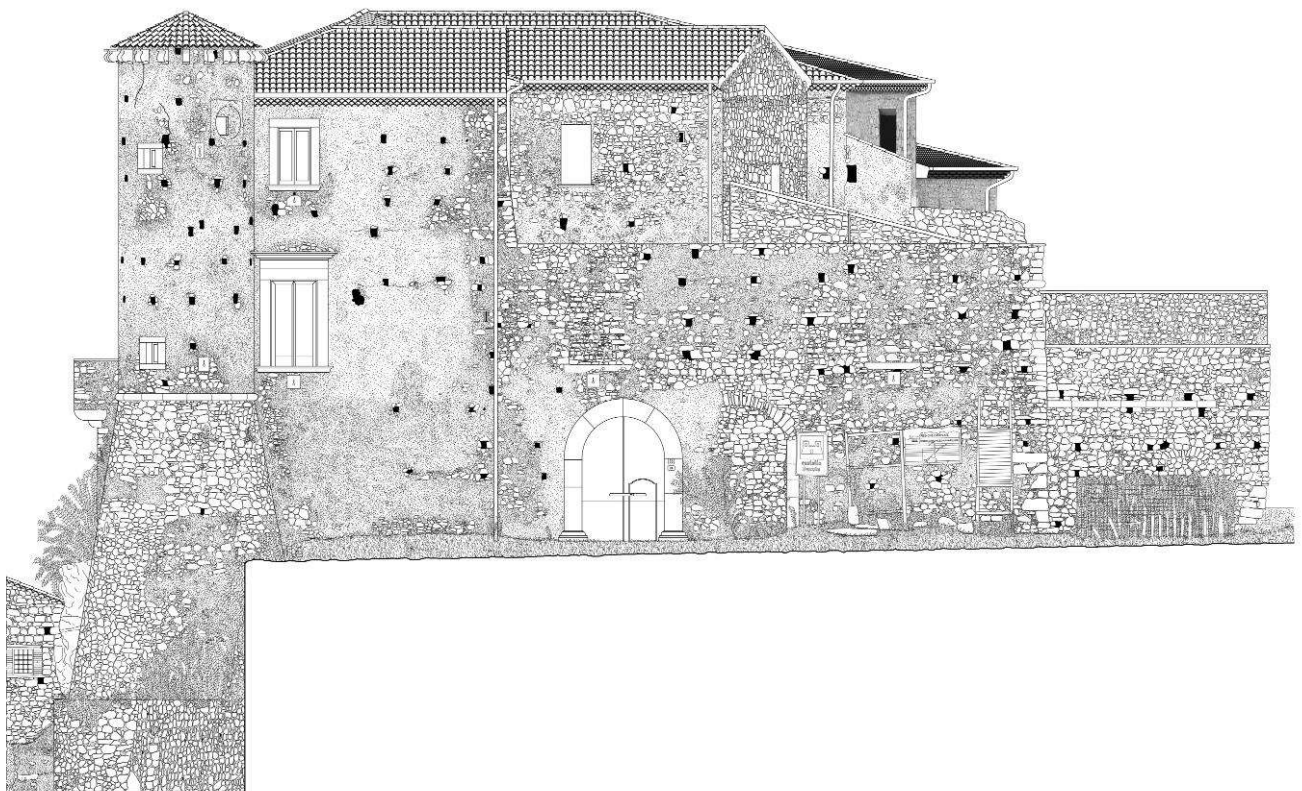
earthquake of November 1980, and because of the long period of abandonment that followed (figg. 2, 3), that led to deterioration of a large part of ornamental system.

### **3. Cognitive analysis**

The Castle of Sant'Angelo a Fasanella, almost in the center of current historical village, extends occupying the preminent part of the most ancient built-up area, leaving on its edges only a few steep slopes which are mostly inaccessible. About the ancient fortified enclosure, that must not be confused with the current one, only a few traces have survived and it allows to suppose the presence of a fortified stronghold placed to control the upper part of the Calore valley, on the Alburni mountain pass roads, with a primitive plant composed by a system of towers, with walls gates and a moat, which is hardly recognizable today, inside which the true fortress stood, with exclusively military functions. This plant included a few houses of village and the Church of Santa Maria Maggiore, in its first plant. Of these buildings only a few traces have remained [Fasanella D'Amore di Ruffano, Natella, Scorza 2012].

The construction of the current castle has been traced back to the mid-fifteeth century, in particular to the period which followed the purchase by Tommaso Sanseverino, when the feud acquired its own administrative identity. This news is confirmed by material analysis, indeed in the current building, no datable elements are referable to a previous period, while there are a lot of subsequent interventions [Pane 1991].

It is possible to access to the current castle of Sant'Angelo a Fasanella by a wide external trapezoidal courtyard, which represents its "failure" and today it takes the name of Largo of Castle, overlooked by the Church of Santa Maria Maggiore too. The Castle was accessible

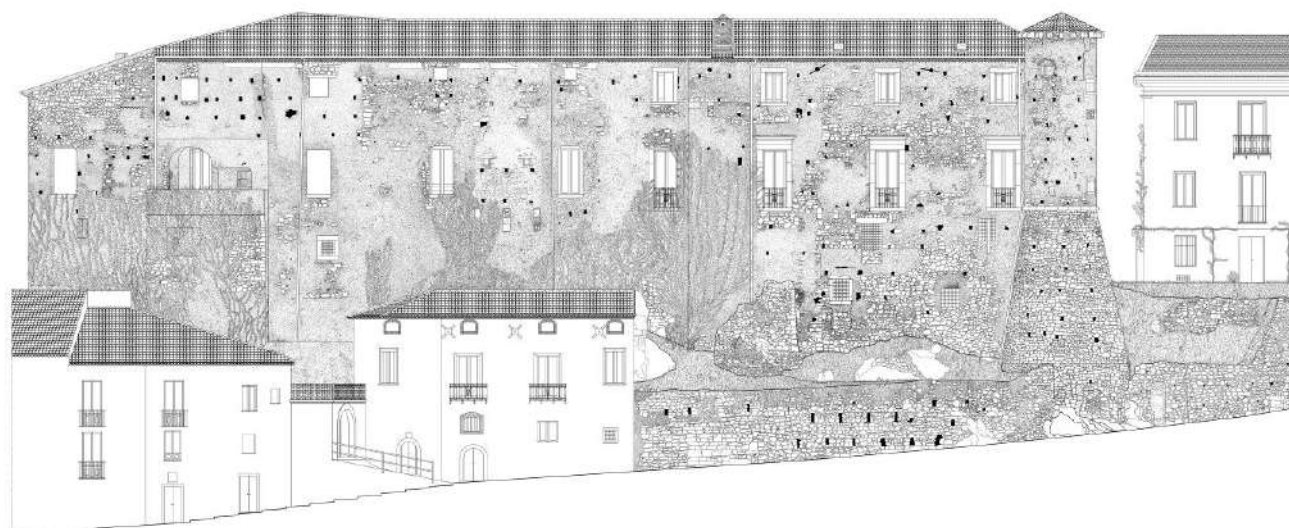


*4: The Castle of Sant'Angelo a Fasanella, materic survey of the eastern elevation.*



through four gates: San Bernardino gate at west side, Ortale gate at north side, Pescatura and San Prisco gates at south side.

The buildings develops in shape of "L" with the major side exposed at south and three successive courts facing east-west direction, which allowed, during the 19th century, to prepare a defence, constituted by successive barriers, before reaching the staircase that led to apartments. Today, of this defensive organization, the corner tower survives and it is still provided of bolts and corbels of drains, but deprived of characteristic crowning battlements. Other bolts are visible on the eastern elevation (fig. 4) as well as shutter holes of wooden walkways, now disappeared, which allowed to reach them. The current building only partially retains the ancient structure because in first years of sixteenth century it underwent the main transformations carried out to adapt it to new residential needs. The southern facade (fig. 5) towards the valley presents traces of important transformations; in particular, a variation in the arrangement and number of openings, originally smaller, is recognizable, corresponding precisely to their subsequent destination as a patrician palace, already probably at the end of the 16th century, i.e. when the barony passed into the hands of the Sanseverino and



5: The Castle of Sant'Angelo a Fasanelle, sud elevation ortophoto and materic survey.

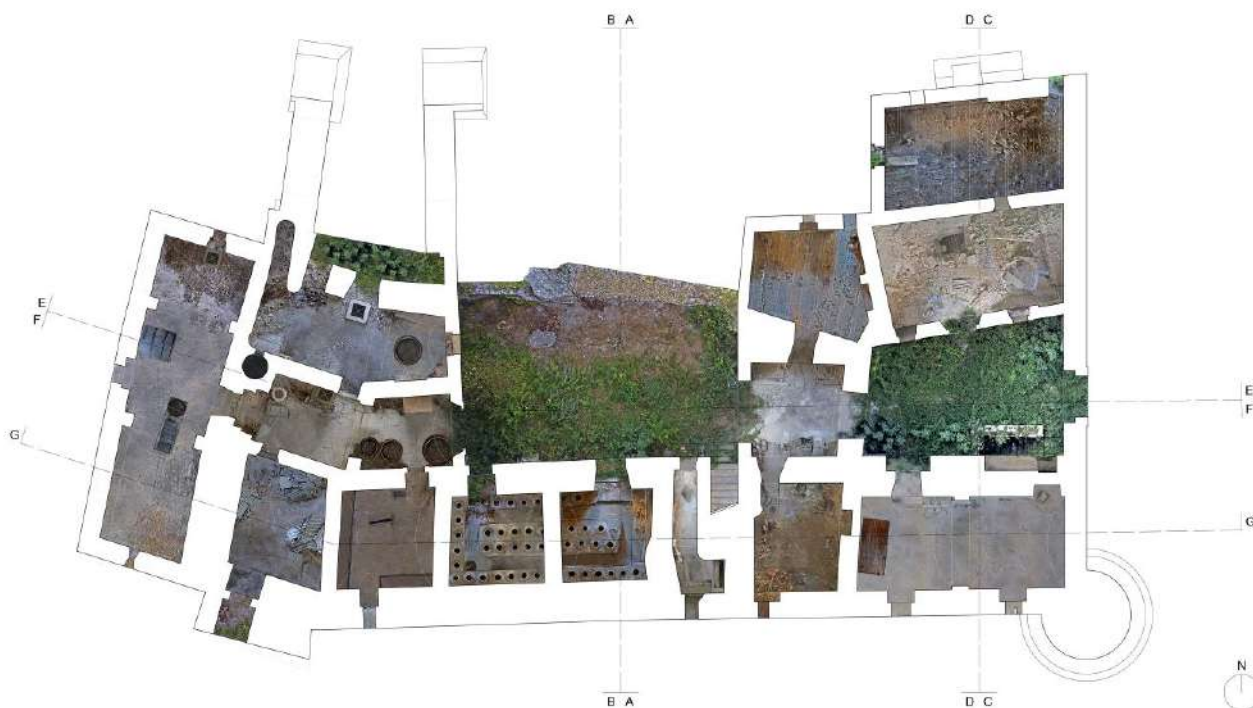
EMANUELA DE FEO

subsequently of the Caracciolo. Of the fifteenth-century plant, in addition to the corner tower, the underground rooms survive, covered with barrel vaults, used for prison purposes and then subsequently adapted to other uses.

On the ground floor (fig. 6) the rooms mainly intended for agricultural and rustic activities are located. Characteristic is the room where the large terracotta jars walled along the perimeter of the room are still kept today. Passing the second courtyard, which has one side protected by a rocky spur and a wall, towards the north, it is possible to access into another deep entrance hall, which corresponds to the extreme part of the building. Initially, this must have stopped at the access to the large stable, probably built later, and arranged transversely, as an added part. Other rooms, also used as stables, are located on the left of the entrance hall, while on the right there is the millstone. The upper floor is accessible through an open staircase immediately after the first entrance hall and which leads to the main hall. This was covered by a wrapped attic that no longer exists and had a small chapel carved into the thickness of the wall. The hall is located in a central position between two main apartments, the male and representative one to the east and the female, ducal one, to the west. The rococò decoration of walls of apartments, although now heavily degraded, is one of distinctive features of the building, carried out between the end of the seventeenth century and the early years of the eighteenth century for the Capece Galeota family. On the second floor, in addition to a third apartment, the modest rooms of servants were located which, together with the functional articulation of rooms on the ground floor, are the witness of intense activities that took place inside the castle and in its surroundings.

#### **4. Results and guidelines for a possible enhancement intervention**

The village and the castle of Sant'Angelo a Fasanella are an exemplary case of minor historic center in the process of depopulation which identifies in its heritage a potential for resilience



6: *The Castle of Sant'Angelo a Fasanella, ground floor.*



and social and economic relaunch. In recent years the village has been interested by numerous interventions for recovery and enhancement of public spaces. The same castle was the subject of important structural consolidation interventions which mainly concerned the renovation of roofs, the absence of which was the main cause of deterioration of the architectural surfaces of walls and wooden floors, significantly slowing down that process of abandonment which since the years following the 1980 earthquake had reduced the building to a state of ruin. Today thinking about a new function for the castle means giving new life to a building with a strong identity. Through the recovery of historical and cultural identity, with the carrying out of activities capable of involving the entire community, it is possible to rediscover the energies to carry out the expected negative trend reversal of recent years, favoring the socio-economic revitalization of the territory. Among the functions analysed, the one that identifies the building as a pole for the promotion and dissemination of local culture appears to be the most compatible with the characteristics of the state of the places, ensuring the maximization of conservation of historicized material. Therefore, in the context of a reality such as that of the Municipality of Sant'Angelo a Fasanella, traditions assume an irreplaceable role to implement new development policies capable of attracting the interest of the new generations.

Only the awareness of the cultural value of places, conveyed by documented researches and by a preliminary phase of knowledge, can, in fact, make it possible to successfully overcome a simplistic cost-benefit analysis of a possible intervention. [Della Torre 2020].

Therefore the research whose results are presented, started from the construction of site of knowledge which, as discussed in the previous paragraphs, started, first of all, from the study of direct and indirect sources, and allowed the reconstruction of the events of the village and of the castle with the aim of improving the understanding of the transformations of the built heritage and its stratifications. This phase of analysis and anamnesis of the palimpsest involved the creation of an accurate survey of the castle, conducted integrating the existing graphics, provided by the Municipality of Sant'Angelo a Fasanella, with a complex digital survey through the use of Structure from Motion photogrammetric techniques (SfM) [Bertocci, Arrighetti, Lumini, Cioli 2021] in order to obtain a series of 3D models of the building and its parts which would integrate the missing metric data and contain the colorimetric and material information deriving from the photographic acquisitions. The used instrumentation has involved two types of photographic shooting: one on the ground using a camera, and one at high altitude using a DJI Mavic Air UAV drone equipped with an integrated camera. The photographic data taken by drone and by mirrorless, were initially divided according to the environments in which they were taken so as to diversify the development of 3D models and to optimize their management phase. Then, importing them into a specific 3D photo modeling software, the photographs were subsequently processed by this one using SfM photogrammetric processes, thus obtaining a series of textured three-dimensional models that reproduce the architecture in its current state. The 3D models elaborated by the SfM photogrammetric survey have also allowed the extrapolation of orthophotoplans on the basis of which the reading of the elevations has been carried out and the diagnostic analyzes relating to materials, degradations and instability will be conducted.

This first phase of the research work has led to the creation of an accurate scientific documentation, which is configured as an irreplaceable guide for subsequent design choices and a fundamental support for identifying possible restoration and re-functionalization interventions of the complex. The outcome of this interpretative process will be the

identification of those conservation actions that can ensure the transmission of this material cultural heritage to future generations. The recovery of abandoned centers should, in fact, encourage the return of a resident, sedentary population, even different from the one that historically inhabited those places, which can contribute in a "bottom-up" process to the enhancement of its own village and the creation of a new identity and a renewed sense of belonging [Picone 2016]. In this sense, the adoption of incentives for the recovery of craft and production activities should be desirable, to the extent that it can support tourism activities and the creation of a local economy [Bonfantini 2018].

### References

- BERTOCCI, S., ARRIGHETTI, A., LUMINI, A., CIOLI, F. (2021). *Multidisciplinary study for the documentation of the Ramintoja Church in Vilnius. Development of 3D models for virtualization and historical reconstruction*, in *DisegnareCon*, 14 (27), pp. 13.1-13.16.
- BONFANTINI, B. (2018) *Tra abbandono ed estrazione: sul futuro di centri e territori storici*, in *Territorio* (87), Franco Angeli, pp. 189-192.
- CAFFARO, A. (1983). *Insedimenti rupestri degli Alburni*, Salerno, Edizioni della Comunità Montana Alburni.
- DELLA TORRE, S. (2020). *Dis-conoscere, Ri-conoscere: fattori dell'abbandono e del reinsediamento*, in *ArchHistor*, Extra n. 7, pp. 114-123.
- DI STEFANO, L. (1994). *Della Valle di Fasanella nella Lucania. Discorsi del Dot. Lucido di Stefano della Terra di Aquaro nella stessa Lucania. Aquaro 1781. Libro Primo*, Salerno, Edizioni Arci Postiglione.
- EBNER, P. (1982). *Chiesa, baroni e popolo del Cilento, Volume II*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- EBNER, P. (2004). *Storia di un feudo del mezzogiorno. La baronia di Novi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- FASANELLA D'AMORE DI RUFFANO, R., NATELLA, P., SCORZA, A.L. (2012). *Dell'antica Fasanella. Un castello e una famiglia dai Longobardi ai giorni nostri*, Cosenza. Falco Editori.
- PANE, G. (1991). Il castello di Sant'Angelo a Fasanella, in *Il feudo di Sant'Angelo a Fasanella* a cura di L. G. Kalby, Salerno. Edizioni Elea Press, pp. 263-284.
- PICONE, R. (2016). *Restaurare il Paesaggio storico. Fonti, Memoria e Identità come strumento di ri-significazione nei contesti in via di abbandono. Alcuni casi in Campania*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio. Tomo secondo: Rappresentazione, memoria, conservazione. Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei (1)* a cura di F.Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, pp. 373-383.
- RUSSO, V., POLLONE, S., ROMANO, L. (2020). *Borghi storici, rovine, monumenti. Esperienze e prospettive di ricerca sui centri storici abbandonati in ambito italiano*, in *ArchHistor*, Extra n. 7, pp. 788-817.
- SIRIBELLI, G. (1993). *Istoria dell'origine, stato e fine della baronia di Phasanella sita in Principato Citra, antica Lucania*, Salerno, Arci Postiglione.

## *Al posto delle mura: resilienza delle forme nell'architettura pubblica e residenziale del XIX secolo*

*In place of fortifications: resilience of forms in nineteenth-century public and residential architecture\**

**PASQUALE ROSSI, MATTEO BORRIELLO**

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli

### **Abstract**

*Tra Settecento e Ottocento nell'area settentrionale del nucleo storico di Napoli, segnata dalla presenza delle fortificazioni di età vicereale (XVI sec.), inizia un lungo percorso di trasformazione e di riuso della cinta muraria. Bastioni e spazi extra moenia diventano i possibili luoghi di una diversa configurazione urbana, un pretesto e un'occasione per avviare nuove costruzioni e altre edificazioni.*

*Si tratta di una dinamica nota che rappresenta la cifra del palinsesto e dell'identità culturale di un sito, ma anche un fondamento dell'evoluzione delle teorie sulla crescita delle città.*

*Between the eighteenth and nineteenth centuries in the northern area of the historic center of Naples, marked by the presence of the fortifications of the viceregal age (sixteenth century), a long process of transformation and reuse of the walls began. Bastions and extra moenia spaces become possible places for a different urban configuration, a pretext and an opportunity to start new constructions and other buildings.*

*It is a known dynamic that represents the code of the program schedule and cultural identity of a site, but also a foundation of the evolution of theories on the growth of the city.*

### **Keywords**

Fortificazioni, sviluppo urbano, XIX secolo, resilienza

Fortifications, urban development, nineteenth centuries, resilience

### **Introduzione**

Alla metà dell'Ottocento si manifestano in Europa, in tutte le grandi metropoli, le istanze di ristrutturazione urbana in seguito agli esiti della rivoluzione industriale. Ne derivano nuovi temi in ambito architettonico, legati sia alle dinamiche di sviluppo economico sia alle esigenze della classe borghese nel processo di costruzione della città. L'idea di un possibile rinnovamento con dotazione di attrezzature pubbliche e adeguamento degli spazi urbani rappresentano aspetti fondamentali per lo sfruttamento della rendita fondiaria, ma anche il principale volano economico per l'imprenditoria del tempo.

La trasformazione del paesaggio costruito passa pertanto attraverso la progettazione e la riqualificazione delle aree di limite tra i centri urbanizzati e i relativi dintorni.

Il recupero degli spazi per l'edilizia e l'esigenza di definizione di un piano regolatore di una città, come è stato più volte ribadito dagli studi sul tema, ruota intorno a due momenti principali: il recupero o la demolizione del sistema difensivo di fortificazione, con le

---

\* L'Introduzione di questo contributo è di Pasquale Rossi; il testo su *Lo spazio urbano a ridosso delle mura vicereali a nord del nucleo antico: resilienza, progetti e trasformazioni* è di Matteo Borriello.

PASQUALE ROSSI, MATTEO BORRIELLO

progressive trasformazioni, avvenute sin dall'età moderna; la costruzione di infrastrutture, talvolta con la presenza di una linea ferroviaria di collegamento con il territorio, sia essa terminale o di passaggio rispetto alla struttura del centro cittadino, con la necessità di predisporre, nel caso delle città di mare, di un sistema integrato di comunicazioni con il bacino portuale. Si tratta di fenomeni urbani consolidati e di un processo che si definisce per tutta la seconda metà dell'Ottocento anche per la città di Napoli che, nonostante la perdita del ruolo di città capitale di un regno (1861), secondo le statistiche presenta 535.000 abitanti (nel 1881), risultando dopo Londra e Parigi una delle città più popolate d'Europa [Zucconi 2022, 16].

Ma sulle trasformazioni urbane incideranno anche i processi di insediamento industriale, con lo stanziamento e la costruzione di opifici, e talvolta con l'adattamento di luoghi per recuperare spazi per il lavoro da strutture vissute sino a quel momento con una diversa destinazione. Tra la capitale partenopea e tutto il Mezzogiorno d'Italia, proprio per la massiccia presenza di complessi ecclesiastici, varie strutture, tra conventi e monasteri, saranno utilizzati a tal fine per l'alienazione intrapresa con la legge di soppressione degli ordini religiosi promulgata nel periodo di dominazione francese (1806-15).

Nel centro storico di Napoli questi ampi spazi (con porticati, chiostri e giardini) risultano, sia pure con evidenti forzature e stravolgimenti, adattabili e adattati a nuove e diverse destinazioni d'uso. Basti in tal senso ricordare nella prima metà dell'Ottocento i casi di riuso e trasformazione del convento domenicano di Santa Caterina a Formello in Lanificio (affidato in concessione all'imprenditore Raffaele Sava, 1825) oppure quello delle strutture di San Pietro Martire e dei Santi Apostoli, che furono trasformati nella metà dell'Ottocento in opifici per la manifattura del tabacco [Rossi 2007, 37-75].

In questo contesto storico, il centro urbano sino a questo momento era definito dal limite della traccia fortificata e risultava compreso e vissuto all'interno del sistema delle mura che, per secoli erano state il baluardo a difesa della città. Le mura rappresentavano pertanto un confine di pietra, un elemento determinante della *forma urbis*. Ma le mura e la città rappresentano sino a quel momento anche gli elementi di un limite tra spazio abitato e territorio. Un limite da cancellare e da sfruttare per l'adeguamento e il progetto di ristrutturazione per la città borghese. A partire dalla metà dell'Ottocento si procederà quindi progressivamente alla sostituzione di un segno urbano che, per secoli, era stato la demar-



1: V. Carderera, Ponte nuovo a Napoles, 1825 ca. Foto in collezione privata, a sinistra (<https://www.lahomacina.com/semblanzascarderera.htm> - consultato dicembre 2022); incrocio di via Cesare Rosaroll con via Foria con la torre della Caserma Garibaldi, gennaio 2023, a destra (foto degli autori).

cazione fisica tra il luogo della vita sociale e il territorio circostante.

Ma accanto al tema della demolizione del sistema di fortificazione emergerà anche l'aspetto della conservazione dei monumenti, con l'avvio di una consapevolezza culturale tesa alla salvaguardia delle preesistenze storico-architettoniche. Un processo lento che, sia pure contrassegnato da interventi di restauro stilistico in esecuzione sino alla metà del Novecento, porterà comunque al riconoscimento e alla salvaguardia di segni ineludibili della stratificazione storica, delineando i termini per l'esaltazione dell'identità culturale di un sito.

E tra architetture, ambiente e paesaggio questi stessi luoghi diventeranno emblematici, attraverso la riproduzione fotografica, *topoi* riconoscibili e identificativi di una realtà urbana, ricordo di un contesto storico anche nella città contemporanea.

Come emerge da questa breve premessa, si tratta anche di analisi relative alla crescita delle città storiche piuttosto una questione di metodo per lo studio della città contemporanea.

I progetti urbani dalla metà dell'Ottocento in poi, dettati in agenda da questa soluzione di continuità (demolizione delle mura), saranno caratterizzati da aspetti e temi comuni in tutta Europa; basti ricordare in tal senso le grandi trasformazioni compiute in questo tempo dal *Plan de la Ciudad* di Ildelfonso Cerdà per Barcellona alla costruzione della *Ringstraße* per Vienna, e naturalmente all'intervento di Parigi, gestito da G.E. Haussmann che, in virtù di un decisionismo operativo, diventerà un modello di riferimento interventista per la costruzione della città borghese. Fotogrammi, scorci urbani da collezioni di immagini private e da cartoline storiche rappresentano le principali fonti documentarie per re-immaginare e confrontare ambienti storici e contemporanei.

Il racconto di nuove forme della città ottocentesca si dipana tra il noto e l'inedito, e trova nostalgica e naturale evidenza di una realtà urbana che non potrà mai ritornare. E a Napoli è da rilevare la nota particolarità della permanenza del tratto della fortificazione orientale di età aragonese (tra via Cesare Rosaroll e il corso Garibaldi) (figg. 1-2); lungo questa linea di demarcazione rinascimentale ancora sussistono gli antichi torrioni che, con le loro originarie denominazioni, sono nascosti dalle architetture di metà Ottocento e risultano sopravvissuti alle demolizioni di fine secolo, dovute al dirompente piano di risanamento dei quartieri bassi, a ridosso della linea costiera.



2: La demolizione della Torre San Severo in piazza Garibaldi, a sinistra; la Torre Fedelissima, a ridosso di via Soprammuro nei pressi di Porta Nolana, a destra, collezione privata.



## 1. Lo spazio urbano a ridosso delle mura vicereali a nord del nucleo antico: resilienza, progetti e trasformazioni

La trasformazione del tratto settentrionale delle mura di età vicereale, in continuità con il tracciato aragonese ancora esistente, è ben visibile nella cartografia storica, con la straordinaria presenza dei bastioni di metà Cinquecento. E quest'area, sull'attuale via Foria nell'ampio spazio di piazza Cavour, diventerà un luogo progettuale, una zona aperta a possibili nuove trasformazioni.

Un luogo provvisorio (fuori le mura antiche e stratificate) senza identità, proprio perché non vissuto nella condizione originaria, e che in assenza di *genius loci*, continuerà a essere indefinito, senza un progetto organico di trasformazione.

In particolare si noti che lo spazio, a ridosso della Porta San Gennaro (come si osserva da una sequenza cartografica dalla cinquecentesca veduta di Lafrery sino alla pianta Schiavoni di fine Ottocento) è soggetto nel tempo a dinamiche di continuo adattamento e trasformazione, come nel caso del bastione limitrofo che da giardino diventa palazzo per poi fare posto a una definitiva speculazione di metà Novecento (fig. 3). E si tratta di un progressivo sviluppo, di un segno urbano di manifesta resilienza determinato dall'originaria area di sedime. Probabilmente un progetto organico, comprensivo dell'area compresa tra quartiere Museo e piazza Dante, avrebbe determinato una diversa configurazione. Ma la storia di questa parte urbana, dopo il 1861, evidenzia una costante difficoltà amministrativo-burocratiche e una cronica mancanza di possibili e determinanti investimenti economici, tanti progetti parziali non risolutivi, che ancora oggi incidono sulla gestione della viabilità cittadina.

A partire dalla metà dell'Ottocento lo spazio esterno al sistema di fortificazione di età vicereale, a nord del nucleo antico della città di Napoli, appare come un territorio piuttosto complesso. Tra dislivelli altimetrici e linee residuali che portano alla zona della Sanità (sito della necropoli dell'antica *Neapolis*) questo spazio *extra mœnia* irregolare e indefinito, privo di una specifica funzione, al momento della dismissione, risulta tra i luoghi più appetibili alle dinamiche di speculazione fondiaria e aperti a possibili dinamiche di trasformazione. Ed è quanto emerge da tante ricerche contrassegnate sia da riscontri bibliografici che da nuove acquisizioni archivistiche che riguardano anche le aree collinari adiacenti che definiscono l'area pianeggiante: dalla collina di Caponapoli a quella di Materdei.

E nel contesto di questo breve contributo nuove accessioni documentarie confermano la difficoltà di progetto e intervento, protrattasi per lungo tempo, di questo ampio spazio della città. Tra disegni e carteggi sono riportabili altre possibili indicazioni funzionali del sito, che avrebbe avuto bisogno di un progetto organico, del supporto di un piano regolatore.

Lo studio delle fonti iconografiche, dei carteggi archivistici e dei resoconti di viaggio, confermano lo stato del sito in un arco temporale compreso tra la metà del XVI secolo e la fine del XIX secolo. E ancora, come evidenziato in altri contributi, lo spazio cinto dalle mura corrispondente all'altura di Sant'Aniello (Caponapoli), a partire dal Cinquecento, ospita un palinsesto architettonico unico, definito principalmente dalla presenza di tante *insule* monastiche che determinano il profilo di un'area tradizionalmente a minore densità demografica. Ma oltre alla funzione di confine fisico le mura diventano, nel corso del tempo, parte integrante del tessuto abitativo; oggetto di una continua sovrapposizione costruttiva che si configura attraverso consistenti o parziali modifiche e varie opere di adattamento. E si tratta del caso di un processo di resilienza unico, costituito proprio dal citato bastione vicereale nei pressi di Porta San Gennaro, che si ritrova da originaria struttura fortificata a

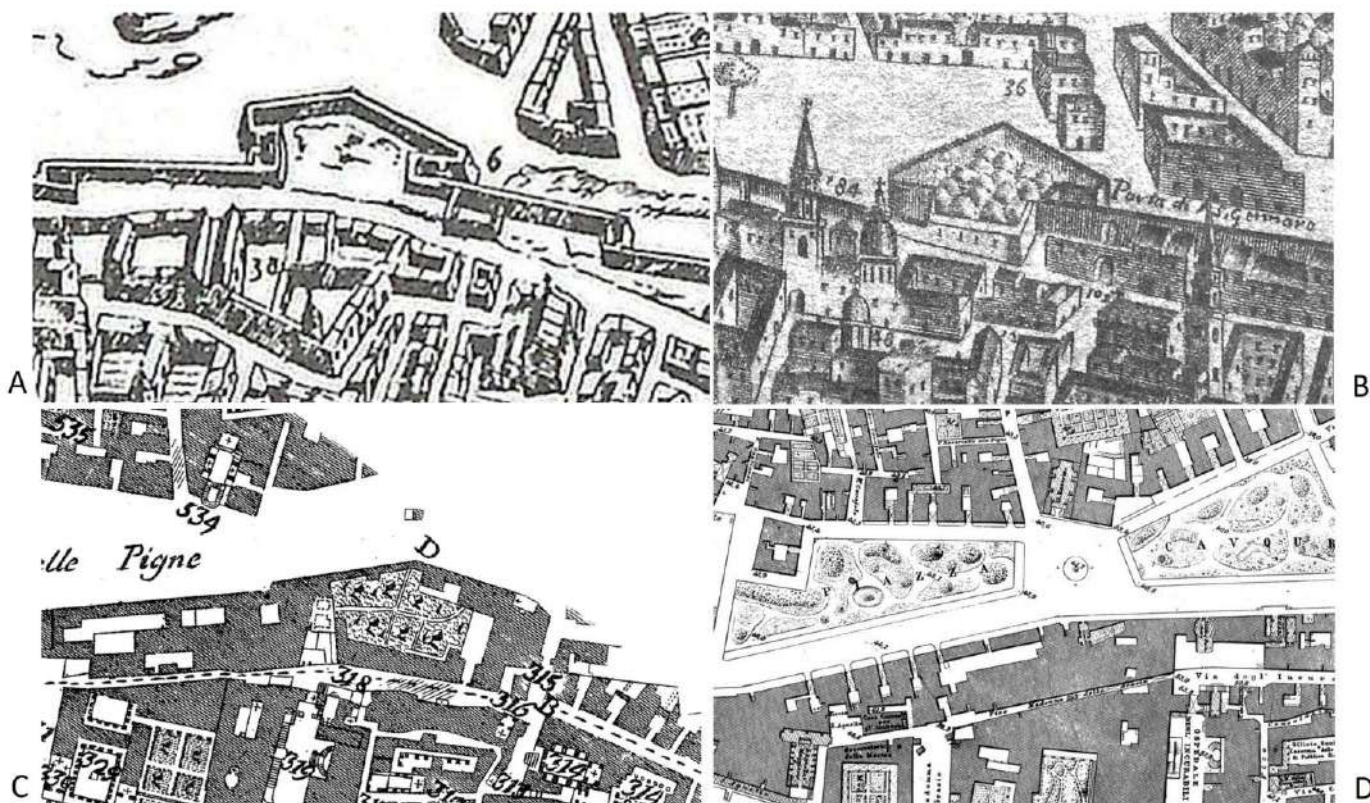
essere giardino di un edificio privato, con ingresso e prospetto lungo la via degli Incurabili [Rossi 2010, 282-289].

All'esterno della cortina si estende il largo delle Pigne, uno spazio privo di una forma definita e di una funzione precisa; ed è quanto si ritrova nelle *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, infatti Carlo Celano scrive:

Tirando più avanti fuor delle dette mura vedesi il famoso stradone detto di fuor la porta di S. Gennaro, ò delle Pigne, ed à destra si veggono famosi palazzi, ed un gran Conservatorio dedicato alla Santissima Vergine del Rosario, e dicesi delle Pigne perché fino all'anno 1638 v'erano avanti della chiesa due antichi alberi di pigna, rimasti quando fù dilatata la strada, ed eran della Città, furon poi tagliati ad istanza delle Monache, perché scuotendosi al vento faceano scuotere la Chiesa [Celano 1692, 146-147].

Tale brano non differisce molto dalle successive descrizioni proposte negli anni successivi da altri autori; nella seconda metà del XIX secolo Carlo Tito Dalbono nella *Nuova guida di Napoli e dintorni*, ad esempio, fa riferimento alla presenza di una vera e propria pineta:

Ebbene questo largo che apresi a' piè del museo Nazionale e forma capo alla strada Foria, venne così detto per grande quantità di pini che qui, nel suolo, verdeggiarono. Qualche studiosi dipinse *ab antico* tutta boscosa questa via sino a Capodimonte, e ricordò i boschi sacri a Diana, alla Dea Feronia



3: Dettaglio della fortificazione di età vicereale spagnola nei pressi di porta San Gennaro; in sequenza sono le piante: A) Antoine Lafréry, Étienne Dupérac, 1566; B) Alessandro Baratta, 1629; C) Giovanni Carafa, duca di Noja, 1750-75; D) Federico Schiavoni et al., 1872-80.

PASQUALE ROSSI, MATTEO BORRIELLO

etc. Essendo quella contrada alquanto diserta, e quell'ingombro di pini, potendo giovar solo a rei o turpi intendimenti, vennero tronchi nel 1730 [Dalbono 1876, 379-380].

La mancata definizione del territorio, come già riportato, risulta condizionata dalla collocazione geografica e dalla morfologia della stessa zona, un territorio pianeggiante a valle, stretto tra i rilievi collinari di San Potito, di Santa Teresa e dell'area dell'antico borgo dei Vergini, dove tra l'altro confluivano le acque meteoriche. Ma la scarsa definizione del sito non limita lo sviluppo del commercio: «Vedesi la piazza, che sta d'avanti la porta di S. Gennaro [...] in questa piazza vi si vende ogni sorte di commestibile, per comodità de Cittadini» [Celano 1692, 146]. Un aspetto per il quale si determina un progressivo inurbamento dello spazio esterno al sistema di fortificazione che, nel tempo determina ulteriori condizioni di irregolarità del largo.

La presenza dei venditori dediti all'esercizio di attività commerciali di diverso tipo, sollecita aspre critiche da parte della cittadinanza nei confronti della comunità di maestri marmorari, che «esercitando il loro mestiere abbigliati in modo sciatto e sguaiato», provocano numerose lamentele da parte della popolazione che risiede nelle vicinanze e da parte di tutti coloro che si trovano a passare lungo la strada. Ciò porta, all'inizio dell'Ottocento, allo spostamento dei marmorari ai margini del largo, nella zona detta dei Cavaiole [De la Ville sur-Yllon 1900, 99].

All'inizio del XIX secolo le esigenze di liberazione e riqualificazione degli spazi urbani per fini edilizi, che coinvolgono le maggiori capitali europee, e il perdurare dello stato di degrado del largo, ormai totalmente congestionato dalla presenza di un'edilizia popolare che ha quasi integralmente ostruito il passaggio verso la via Foria, portano alla redazione di interventi per la ridefinizione dello spazio adiacente le mura [Buccaro 1985, 113].

In tale contesto gli architetti Stefano Gasse e Gaetano Schioppa redigono un progetto (fig. 4) in cui la cortina, il bastione vicereale e l'edilizia stratificatasi nel tempo vengono eliminati a favore di una maggiore rettifica del fronte esterno, mediante la costruzione di una scala a doppia rampa per connettere il largo con l'ospedale degli Incurabili [Buccaro 1985, 115].

L'intento di conferire al sito un aspetto decoroso e formalmente equilibrato è dimostrato dall'episodio della riedificazione, in un primo momento esclusa dagli architetti, della chiesa di Santa Maria delle Grazie. La struttura, demolita in occasione dell'abbattimento delle mura, viene inserita nel progetto e considerata da Stefano Gasse una sorta di variazione utile e coerente con l'obiettivo di rendere ulteriormente armonioso il fronte del largo lasciato libero dalla cinta muraria.

Le nuove condizioni politiche del regno e l'assenza di fondi portano al complessivo ridimensionamento del progetto, ai lati della porta di San Gennaro, lungo l'antica cortina muraria, vengono edificate case e botteghe a un solo piano e lo spazio destinato alla costruzione della scala monumentale viene utilizzato per l'edificazione del teatro Partenope nel 1828 [Buccaro 1985, 130-131].

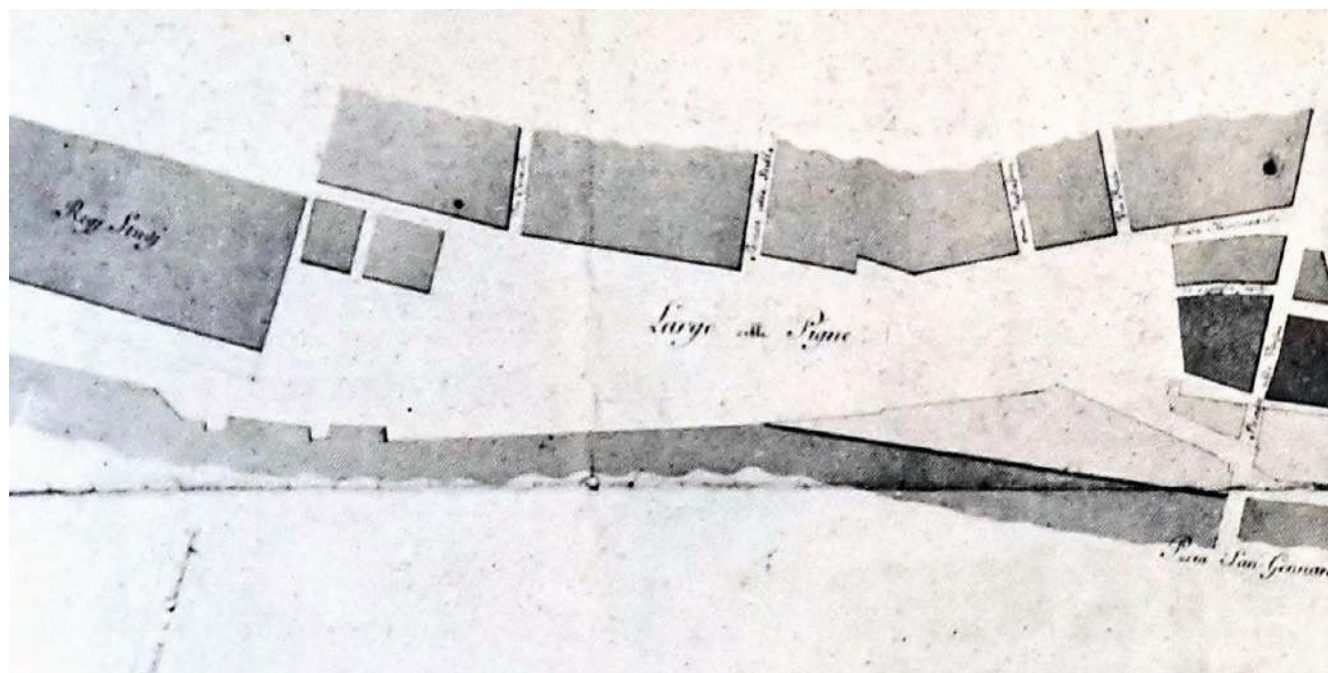
Nel corso del XIX secolo si cerca di disciplinare lo spazio adiacente alle antiche mura, attraverso l'edificazione di nuove strutture come il mercato dei commestibili progettato da Francesco de Cesare per migliorare l'organizzazione delle attività commerciali, l'edificio, di gusto classicheggiante, rientra nell'ampio progetto di riqualificazione urbana e di gestione dei numerosi ambulanti presenti nella zona voluto dal governo borbonico. La struttura, collocata nei pressi della chiesa di San Carlo all'Arena, viene demolita nella seconda metà del XX secolo, visibile nella pianta Schiavoni del Comune di Napoli; essa riprende un'idea progettuale già proposta in precedenza dal Gasse ma non attuata [Buccaro 1992, 242].

Tra le sistemazioni, avviate e non realizzate, si segnala che nel 1852 l'ampio spazio del Largo delle Pigne è oggetto di una proposta di realizzazione di un Circo Olimpico da parte di Luigi Guillame; l'imprenditore francese, propone al Consiglio Edilizio di Città una struttura adatta allo svolgimento di giochi di equitazione con lo stanziamento di un 'anfiteatro' per il pubblico, così come emerge dai carteggi del Ministero dell'Interno dell'Archivio di Stato di Napoli<sup>1</sup>. Nel fascicolo non sono allegati disegni e si tratta probabilmente, come si evince dalle descrizioni di una struttura in legno che doveva occupare lo spazio antistante il Museo Archeologico Nazionale, sino a giungere a ridosso della Porta San Gennaro.

Si tratta di una proposta che rientra nelle dinamiche progettuali del tempo e che tende ad offrire nuove attrezzature per una grande città europea, derivanti anche dalla presenza in città di investitori stranieri, secondo direttive e incentivi avviati in quel periodo da Ferdinando II di Borbone per l'«abbellimento» della città e la costruzione di una adeguata città borghese, ispirata ai modelli europei e in particolar modo a quello francese. Temi e progetti che saranno confermati anche dopo il 1861, quando la città perderà il ruolo e la funzione di capitale.

Negli anni successivi la proposta di uno spazio destinato ai giochi equestri, anch'essa non realizzata, sarà avviata nella zona occidentale della città. È il caso del progetto di Giuseppe Settembre che progetta un *Circo di Equitazione da stabilirsi a ridosso della Villa Reale di Chiaia* (1847), sul fronte mare, dove sono indicate due soluzioni su quello che poi diventerà il tracciato della strada del nuovo lungomare partenopeo (1883) [Rossi 2004, 163].

Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo l'area del Largo delle Pigne è nuovamente oggetto di studi e riflessioni, tese anche a risolvere la consistente differenza altimetrica della zona, posta ai margini settentrionali del nucleo antico della città. Così scrive l'ingegnere Francesco Bianculli: «L'ampio e popoloso quartiere di S. Lorenzo, che racchiude nel suo



4: Archivio Storico Municipale di Napoli, S. Gasse, G. Schioppa, Progetto di Allineamento della Strada di Foria presso il Largo delle Pigne, 1810.

<sup>1</sup> Cfr. Archivio di Stato di Napoli, *Ministero Interno, III inventario*, vol. 65, fasc. 5886.



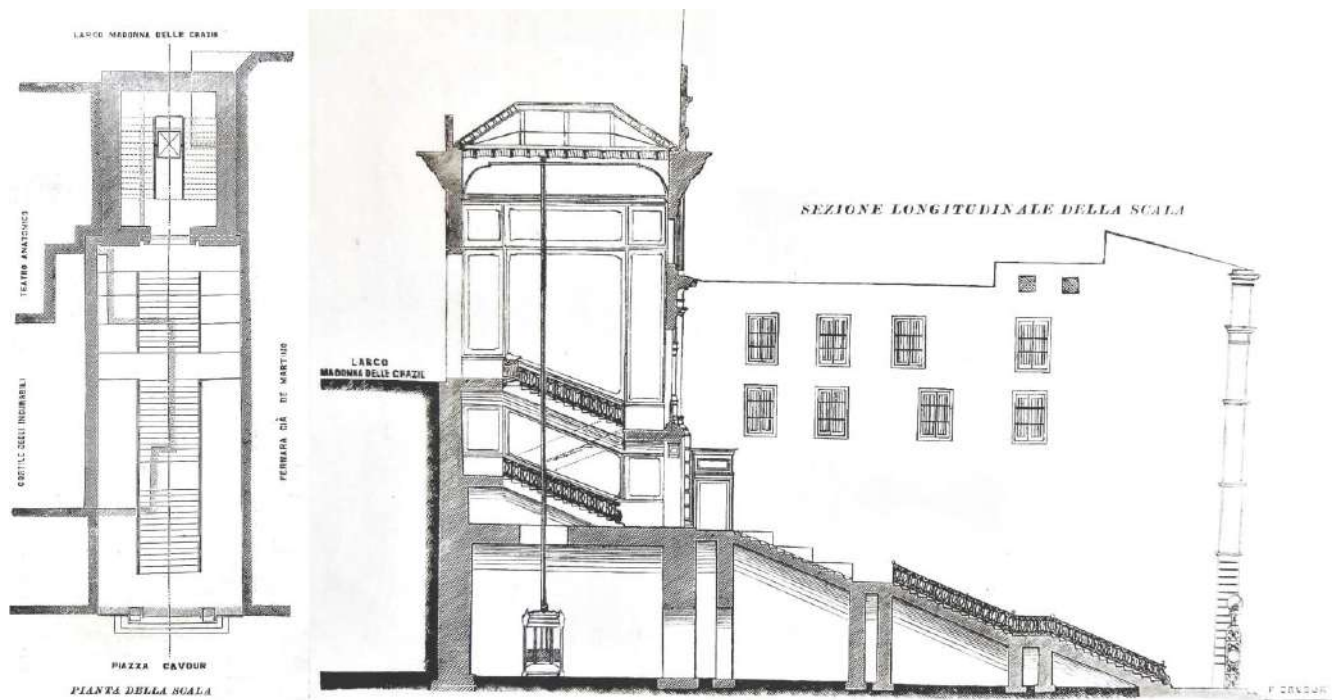
PASQUALE ROSSI, MATTEO BORRIELLO

perimetro assai numerosi ed imponenti edifizii di pubblico interesse non che i diversi antichi e nuovi fabbricati universitari, se è venuto ad acquistare maggiore importanza con le recenti costruzioni, ed ha visto di conseguenza alquanto migliorata la sua viabilità, rimane assolutamente inaccessibile dalla sua parte di settentrione, lungo il fronte di Piazza Cavour, dove da Porta Costantinopoli a Porta S. Gennaro, si succede una cortina di fabbricati, che, quale muraglia a picco, lo chiude ed isola come una rocca medioevale» [Bianculli 1903, 201]. E proprio partendo dalle condizioni del quartiere San Lorenzo, a piano di Risanamento in corso, il tecnico ipotizza un asse ortogonale alla linea del mare che, con una serie di strade avrebbero incrociato l'asse in costruzione del corso Umberto I.

Bianculli identifica questo asse continuo dalla zona delle rampe del Salvatore (passando per le vie: Nilo, Atri e San Gaudioso) sino al largo Santa Maria delle Grazie a Caponapoli come unica possibile linea direttrice di collegamento. Il termine di questo possibile nuovo asse viario è previsto nello spazio delle antiche mura settentrionali, nei pressi dell'area dell'antico bastione vicereale.

Nel progetto *Scala pubblica a Piazza Cavour in Napoli* (fig. 5), pubblicato nel periodico *Bollettino del Collegio degl'Ingegneri e Architetti in Napoli* nel 1903 è così riportato: «La indicata scala occuperebbe l'area dove ora sorgono i casamenti coi numeri 54, 55, e 56 di Piazza Cavour, di pertinenza della S. Casa degli Incurabili, tutti di limitata elevazione; più toccherebbe porzione del fabbricato, di ben lieve importanza, dei sigg. Luciani, verso il Largo Madonna delle grazie; e resterebbe, verso occidente, limitrofa col Palazzo già de Martino, segnato col n. 58 a Piazza Cavour» [Bianculli 1903, 203].

L'idea prevede una scala composta da un totale di sei rampe, la metà delle quali, connesse a piazza Cavour e scoperte, mentre l'altra metà, in connessione con il largo Santa Maria delle Grazie, è inglobata in un edificio a torre con ascensore elettrico.



5: F. Bianculli, *Pianta, Sezione, Scala pubblica a Piazza Cavour in Napoli* [*Bollettino del Collegio degl'Ingegneri e Architetti in Napoli*, vol. XXI, n. 14, 1903, pp. 204-205, 209].



«la squisitezza del gusto, la facilità della trovata, la purezza della linea che mai dovrebbe scompagnarsi dalle opere architettoniche dell'epoca presente» [Bianculli 1903, 201], dimostra la volontà, da parte della classe di tecnici del tempo, nella ricerca di un certo decoro, istanza perseguita, quasi un secolo prima, anche con i primi interventi.

Nello stesso periodico viene pubblicato il progetto dell'ingegnere Francesco Foschini dal titolo: *Nuova via di accesso all'Ospedale degli Incurabili*. L'intervento è volto al miglioramento della viabilità mediante il decongestionamento dell'area compresa tra piazza Cavour e l'Ospedale degli Incurabili.

Questo scopo pare si sia raggiunto nel miglior modo possibile; giacché, mentre si è studiata la parte tecnica in modo da risolvere il problema principale proposto, da migliorare sensibilmente i fabbricati e risanare una zona non degna affatto di un sito tanto frequentato anche dalla parte eletta della città, si è anche risolta la questione finanziaria; giacché sarà la esecuzione stessa del progetto quella che rifarà delle spese, come vedremo in seguito, mercè il grande aumento di rendita che si ottiene [...] La nuova via dunque che il progetto si propone di aprire al transito delle vetture, muovendo dall'attuale ingresso agl'Incurabili sulla piazza M. Longo scende con tre tratti rettilinei ripiegatisi due volte su sé stessi e s'immette infine nell'attuale via M. Longo; mentre con altro tratto, traversando i nuovi fabbricati A e B esce direttamente a *Piazza Cavour* [...] Di riscontro all'ingresso dell'Ospedale vi sarà lo Scalone che mena direttamente a *Piazza Cavour*, offrendo alla vista in cima ad esso l'ingresso dell'Ospedale e formando comunicazione fra la *Piazza Cavour* e le vie dall'altro lato degl'Incurabili [...] [Foschini 1904, 267-268].



6: Il cinema Partenope, già teatro, metà XX secolo [Alisio, Buccaro 1999, 40].

PASQUALE ROSSI, MATTEO BORRIELLO

In entrambi i progetti, mai realizzati, è dominante il tema della scala non soltanto dal punto di vista funzionale, per risolvere il salto di quota della collina, ma anche dal punto di vista estetico, conferendo un aspetto monumentale a tutto il fronte meridionale della piazza; altro elemento comune a questi progetti è la modifica di alcuni locali di proprietà dell'ospedale degli Incurabili. Infine, nel progetto di Foschini il teatro Partenope (fig. 6) viene abbattuto e sostituito da edifici civili, mentre viene risparmiata dalle demolizioni previste la chiesa di Santa Maria delle Grazie [Alisio-Buccaro 1999, 40].

## Conclusioni

Nel XIX secolo gli interventi e i progetti, non sempre realizzati, per l'area dell'antica cortina muraria settentrionale contribuiscono a tracciare una linea di intervento particolarmente incisiva, che indirizza i successivi lavori attuati nel corso Novecento, come quelli del secondo dopoguerra e degli anni Ottanta. L'abbattimento dell'edificio di proprietà degli Incurabili, la salvaguardia della chiesa di Santa Maria delle Grazie, l'edificazione di edilizia civile e scolastica, la costruzione dei due tornanti di via Maria Longo come collegamento alla realtà ospedaliera degli Incurabili e il definitivo abbattimento del teatro Partenope, rappresentano le esigue proposte per una migliore configurazione funzionale dell'antico spazio di risulta lasciato dalle antiche mura. Un intento, quest'ultimo, non riuscito, sicuramente a causa della mancanza di un progetto unitario che ha lasciato spazio ad interventi isolati e avulsi dal contesto urbano. E a poco sono serviti i lavori connessi all'apertura dei servizi per il trasporto pubblico, i quali, solo in parte, hanno portato ad una evoluzione dell'area come spazio per il collegamento cittadino.

La piazza Cavour, considerando anche il toponimo esteso e di fatto corrispondente all'area occupata dai giardini pubblici, appare delineata nella sua configurazione contemporanea in prevalenza dall'asse carrabile di via Foria e dal versante tangente alle cortine edilizie, a ridosso dell'area della Stella e della Sanità.

In questa stessa zona ancora persistono ineludibili segni di architetture civili e religiose di straordinaria stratificazione storica, basti pensare alla chiesa di Santa Maria del Rosario alle Pigne. Del resto, nel corso dell'Ottocento e del secolo successivo, proprio *in loco* sono state immaginate varie ipotesi progettuali, mai però definite e compiute in modo definitivo sia per la mancanza di un progetto unitario sia per l'assenza di una programmazione urbanistica generale. Piuttosto incidono nell'immagine contemporanea del sito anche i rifacimenti periodici relativi all'arredo urbano, che spesso però rappresentano anche la cifra dell'immagine e della funzione del luogo, oggi riconoscibile e vissuto da tutti come esclusivo e trafficato percorso di mobilità carrabile. Un aspetto che neanche il controverso intervento di realizzazione della Stazione Museo della nuova linea metropolitana ha risolto, determinando proprio l'ineluttabile destino che deriva dalla originaria funzione. Uno spazio esterno alle mura antiche delle città che, nella sua costante e secolare non definizione, costituisce esso stesso un segno di permanenza e della memoria dell'origine del sito.

## Bibliografia

- ALISIO, G. (1989). *Il lungomare*, Napoli, Electa Napoli.  
ALISIO G., BUCCARO A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa Napoli.  
BIANCULLI, F. (1903). *Scala pubblica a Piazza Cavour in Napoli*, in «Bollettino del Collegio degli Ingegneri e Architetti in Napoli», vol. XXI, n. 14, pp. 204-205, 209.

- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazione urbana nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, ESI.
- CELANO, C. (1692). *Delle Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Stamperia di Giacomo Raillard.
- DALBONO, C.T. (1876). *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Napoli, Stabilimento Tipografico del Prof. Vinc. Morano.
- DE LA VILLE SUR-YLLON, L. (1900). *Il Largo delle Pigne, Foria e la Lava dei Vergini*, in «Napoli Nobilissima», vol. IX, pp. 97-101.
- FOSCHINI, F. (1904). *Nuova via di accesso all'Ospedale degl'Incurabili*, in «Bollettino del Collegio degli Ingegneri e Architetti in Napoli», vol. XXII, n. 22, pp. 265-271.
- ROSSI, P. (2004). 'Abbellimento' e attrezzature pubbliche a Napoli al tempo di Ferdinando II, in *Architettura e urbanistica dell'età borbonica. Le opere dello stato, i luoghi dell'industria*, Napoli, Electa Napoli, pp. 156-164.
- ROSSI, P. (2007). *Monasteri e conventi a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento: analisi delle stratificazioni architettoniche, ipotesi di progetto*, in A. Valerio, *I luoghi della memoria II. Istituti religiosi femminili a Napoli dal 1600 al 1861*, Napoli, Voyage Pittoresque, pp. 37-75.
- ROSSI, P. (2010). *Il contesto urbano degli Incurabili attraverso la cartografia storica*, in *L'ospedale del reame. Gli Incurabili di Napoli*, a cura di A. Valerio, Editore Il Torchio della Regina S.r.l., vol. I, pp. 281-296.
- ZUCCONI, G. (2022). *La città degli igienisti. Riforme e utopie nell'Italia umbertina*, Roma, Carocci editore.

#### Fonti archivistiche

Archivio di Stato di Napoli, *Ministero Interno, III inventario*, vol. 65, fasc. 5886.

#### Sitografia

<https://www.lahornacina.com/semblanzascarderera.htm>.



## *Il castello di Angri: la residenza dei principi Doria* *The castle of Angri: the residence of Doria princes*

**GIANLUCA NOVI, EMANUELE TARANTO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il contributo ricostruisce, attraverso fonti e chiavi di lettura inedite, le complesse vicissitudini architettoniche e urbane del castello di Angri, nato come fortezza, quindi divenuto dimora principesca della nobile famiglia Doria, allorché nel Seicento ha acquistato il feudo d'Angri. Il castello, come oggi si mostra, è in gran parte l'esito della lunga fase storico-architettonica Sette e Ottocentesca.*

*The report recreates, through unpublished documents and interpretations, the complex architectural and urban vicissitudes of Angri Castle, originally built as a fortress, which became the princely residence of the noble Doria family, after acquiring the feud of Angri in the Seventeenth century. The castle, as it is shown today, is largely the result of a long historical and architectonic phase in the Eighteenth and Nineteenth centuries.*

### **Keywords**

Angri, famiglia Doria, architetture fortificate.

Angri, Doria family, fortified architecture.

### **Introduzione**

È intorno al VI secolo, in aperta valle, compresa fra la *Rhegium-Capua* e la *Nuceria-Stabiae*, il primo insediamento del castello della città di Angri e localizzabile in luogo della torre maggiore, forse una stazione di posta o di segnalazione, connessa alla rete di Nocera, Pagani, Lettere e Chiunzi [Santoro, Forino 1991, passim], insieme a una precedente stalla, giacché «dalla parte di dietro del Castello [...] vi è un suolo astricato, quale dicono esser stato l'antico stallone diruto dagli antichi Baroni di detta Terra»<sup>1</sup>.

Le strutture preesistenti, accresciute già in età longobarda, dal 603, con la presa di Angri da parte di Arechi [Falcone 1985, 879 e 1059], assumeranno un definito carattere di fortilizio fra i secoli VIII-IX, per divenire quindi dimora del signore di Angri. Giunge poi dalle fonti la documentazione di murazioni cittadine: già nell'antico *Codex Diplomaticus Cavensis*, del 856, ricorre il nome di una località 'Arcilone de Angre', la cui etimologia rimanderebbe al «luogo della rocca»; lo stesso toponimo è ritrovato, altresì, negli annali diplomatici del Regno di Napoli. Ma, ancora, i Capitolari dell'Università del 1563 citano antiche fortificazioni, remote nel tempo, là dove i cittadini si rifugiavano: «Item perché antiquamente a beo tempore cuius contrarium memoria hominum non existit» [Pastore 1980, 58 e 292].

---

<sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato (d'ora in poi ASNa), *Archivio Doria d'Angri*, I, B. 311/1, 1694 Giuseppe Pinto, *Atti per la direzzione, seu renouazione...*, f. 210.



## 1. Le prime notizie sul castello

Proseguito l'ampliamento del sistema difensivo del complesso sotto Ruggiero II, per mezzo di torri secondarie, muraglioni e barbacani, la prima menzione del castello di Angri risale alla donazione del 1290 da parte di Carlo II d'Angiò al milite Pietro Braheiro [Liguti 1996, 111-144]. Durante il XV secolo, la fortezza divenne parte del circuito murario che cingeva l'abitato, quest'ultimo, a sua volta, andò progressivamente ad addossarsi alle mura, lungo il lato nord. A testimoniare più tardi anche un *istrumento* del 27 settembre 1615, redatto dal notaio Giovanni Martino De Novi, recante: «case vicino lo fosso del palazzo della corte sotto lo castiello» [Pastore 1980, 644-647]. Databile tra il Quattro e il Cinquecento è altresì lo scavo dell'attuale fossato a perimetrare il castello, in parte già esistente a sud dove confluivano le acque meteoriche.

Evento principe fu l'assedio dell'*Oppido Angario* del 24 settembre 1421, condotto dal capitano di ventura Braccio Forte da Montone. Questi fu assoldato da Alfonso d'Aragona per combattere gli Zurlo, i feudatari filoangioini. Il castello fu dato alle fiamme e lo scontro fu spaventevole al punto, che, di lì a poco, le altre città ribelli agli Aragona, come Nocera,



1: Leone Ambrogio, *De Nola. Opusculum. Distinctum Plenum Clarum Doctum Pulcrum Verum Grave Varium et Utile*, Venezia, Giovanni Rosso, 4 settembre 1514.

cedettero senza riserve alle guarnigioni di Braccio Forte. Probabilmente in un tentativo di pacificazione, nel 1425 la stessa regina Giovanna II soggiornò presso il palazzo di città [Pastore 1980, 469, 708-710].

Seguirà, di qui, un succedersi di famiglie che ne possederono la proprietà<sup>2</sup>. A cominciare da Daniello Orsini, il quale fu presto condannato di fellonia nel 1462 e, pertanto, privato dei suoi beni, ceduti il 27 maggio dal re Ferdinando I a Giovanni Miraballo per la cifra di 6000 ducati: «cum eiusdem Terre Castro Fortelitto, hominibus e c[um] Feudis Feudataris»<sup>3</sup>. Allo stesso destino andò comunque incontro l'erede Carlo Miroballo, parimenti processato per fellonia nel 1528. Nell'inventariazione dei suoi beni è relazionato «un castello bueno con casa de habitacion y un turrion maestro con su cortijo, y jardin fuera del castillo» [Liguti 1996, 111-144]. Si arguisce il torrione ancora disgiunto dalla residenza gentilizia.

Venduto dopo la confisca, nel 1532, ad Alfonso d'Avalos d'Aquino [Giustiniani 1797, 198-199], è il tavolario Stabiano a riferire: «in primis [...] possidet dictam Terram Angrie Montibus, & Turribus circumdam tam cum ejus Casalibus, cum ejus Territorio & districtu»<sup>4</sup>; da cui una città ancora circondata

<sup>2</sup> ASNa, *Archivio Doria d'Angri*, I, B. 1022, *Platea della terra di Angri e suoi Casali*, ff. 1-19r.

<sup>3</sup> Ivi, f. 3v.

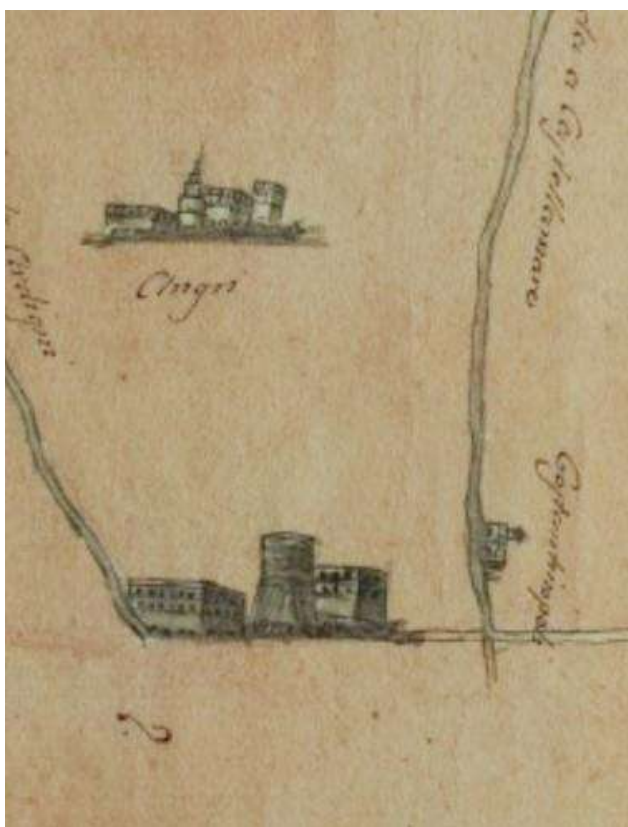
<sup>4</sup> Ivi, f. 98v.

da mura turrette. Dalla descrizione affiora l'immagine di un maniero mitigato nel suo aspetto fortificato e ingrandito attraverso ambienti di rappresentanza, tra cui: l'aula magna, la futura Galleria Doria, e la *Sala Castri*. All'interno della torre fu poi insediato il carcere, che vi troverà luogo ancora al 1750<sup>5</sup>.

Dal XVI secolo il castello diviene inoltre la sede del foro cittadino [Pastore 1980, 646-648]. Al tempo l'edificio era accessibile da piazza San Giovanni mediante un ponte a occidente, scomparso già nel 1570, dove sorgono le due torri minori. Un protocollo riporta della «bella piazza-foro del Corpo della Terra, a cui il castello era munito per il ponte di S. Giovanni». Il *Campione* della chiesa di San Giovanni Battista del 1562 attesta, per giunta, la demolizione del muraglione di mezzogiorno e il rifacimento in laterizio di uno stretto ponte levatoio, prima ligneo. Venuta meno la delimitazione del muro, prese corpo l'impianto di un'ampia strada, l'attuale piazza Doria [Falcone 1985, 653-654].

Aggiornamenti rinviano al 25 maggio 1607, quando per ordine della Gran Corte si procedette

a un nuovo sequestro della Terra d'Angrì<sup>6</sup>. Dai resoconti si rilevano aggiunte al castello: «tre camere terragne all'incontro una delle torri dello detto palazzo, e a con le vie nuove»<sup>7</sup>. Tali camere costituiranno i magazzini e la casa del giardiniere a ridosso del futuro giardino, che era appunto separato dal castello dalle «vie nuove», esito dello sventramento del muraglione a sud.



2: Carta Topografica per la confinazione delle Comuni di Nocera, Pagani, S. Egidio, Corbara e Angrì, 1808 [Bile, Causa Picone 1974].

## 2. La fase dei Doria

Spartiacque storico fu il 10 ottobre 1611<sup>8</sup>, allorché la baronia di Angrì fu venduta per la somma di 40.100 ducati a Marcantonio Doria. Volendo elevare il proprio lignaggio, il Barone fece solenne richiesta al re Filippo IV di Spagna del titolo di principe, che gli fu accordato il 20 febbraio 1636: «per se suoi eredi e successori in perpetuum»<sup>9</sup>. Inizia così il lungo principato dei Doria che cesserà solo nel 1806, all'eversione della feudalità.

Ai fini dell'alienazione, è del 1609 la prima descrizione del castello e del suo giardino<sup>10</sup>, stilata dall'architetto De Marino. Una rilevante attestazione per la ricostruzione compositiva del complesso, i cui lavori di rinnovamento erano *in itinere*. Ulteriore basilare rilievo, e

<sup>5</sup> Ivi, f. 525v.

<sup>6</sup> Ivi, ff. 150-151.

<sup>7</sup> Ivi, ff. 180-181.

<sup>8</sup> Ivi, ff. 333 e 369.

<sup>9</sup> Ivi, f. 367.

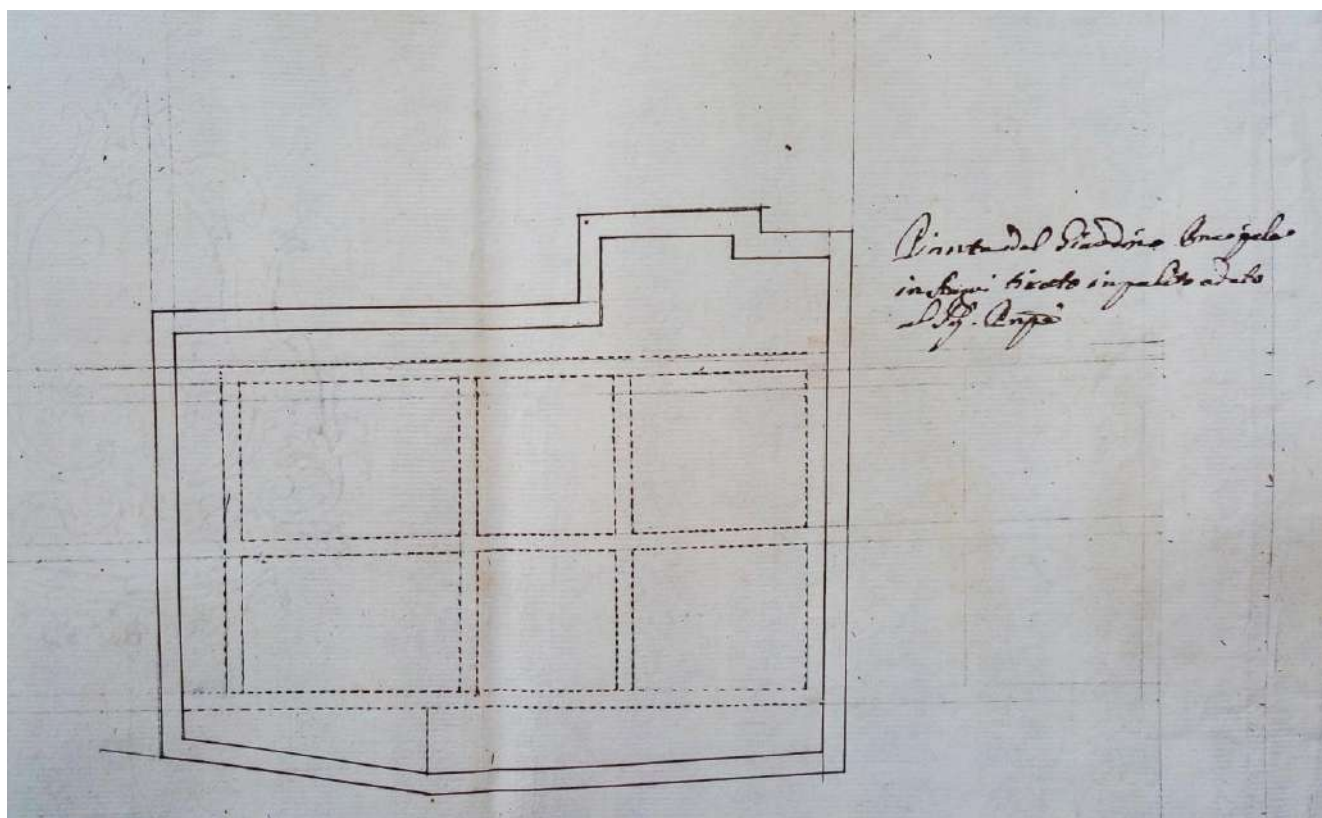
<sup>10</sup> Ivi, ff. 180-181.

GIANLUCA NOVI, EMANUELE TARANTO

termine di comparazione, è quello redatto da Giuseppe Pinto nel 1694-1695, che delinea un'architettura sostanzialmente immutata al calare del secolo:

Possiede detto illustre Principe dentro di detta Terra d'Angri il Castello con più, e diversi membri, e edificij inferiori, e superiori circondato da fosso, dentro del quale vi è torre per uso di carcere ed ius di esigere il portello da carcerati, [...] nel qual Castello se vi entra per ponte di legno, e prima dell'entrare in esso Castello dalla parte di fuori a man destra vi possiede un aria grande di fabrica, quale serve per scognare vittuaglie, e dalla parte di dietro del Castello di rimpetto la chiesa madre di detta Terra vi è un suolo astricato, quale dicono esser stato l'antico stallone diruto dagli antichi Baroni di detta Terra. [...] Item possiede attaccato al detto cellaro un giardino di moia tre incirca (arbustato) di diversi frutti, e viti<sup>11</sup>.

Per successivi interventi dovremo attendere l'abbrivo dato da Marcantonio III, il quale, nel 1750, dava inizio alla trasformazione del castello di Angri, inoltrando istanza alla Real Camera di rimuovere il carcere dalla torre maggiore. Il 24 gennaio 1751 fu acconsentito e un vano accanto alla torre del carcere fu ceduto per «poter fare una gradiata accosto dette camere per sopra e nel luogo della gradiata antica»<sup>12</sup>. Segue, dunque, l'apprezzo del 1753, proprio per i lavori alla nuova scalinata e alla copertura, prevedendo la realizzazione di 22



3: Anonimo, *Pianta del giardino del castello di Angri*, 1750 ca. Napoli, Archivio di Stato.

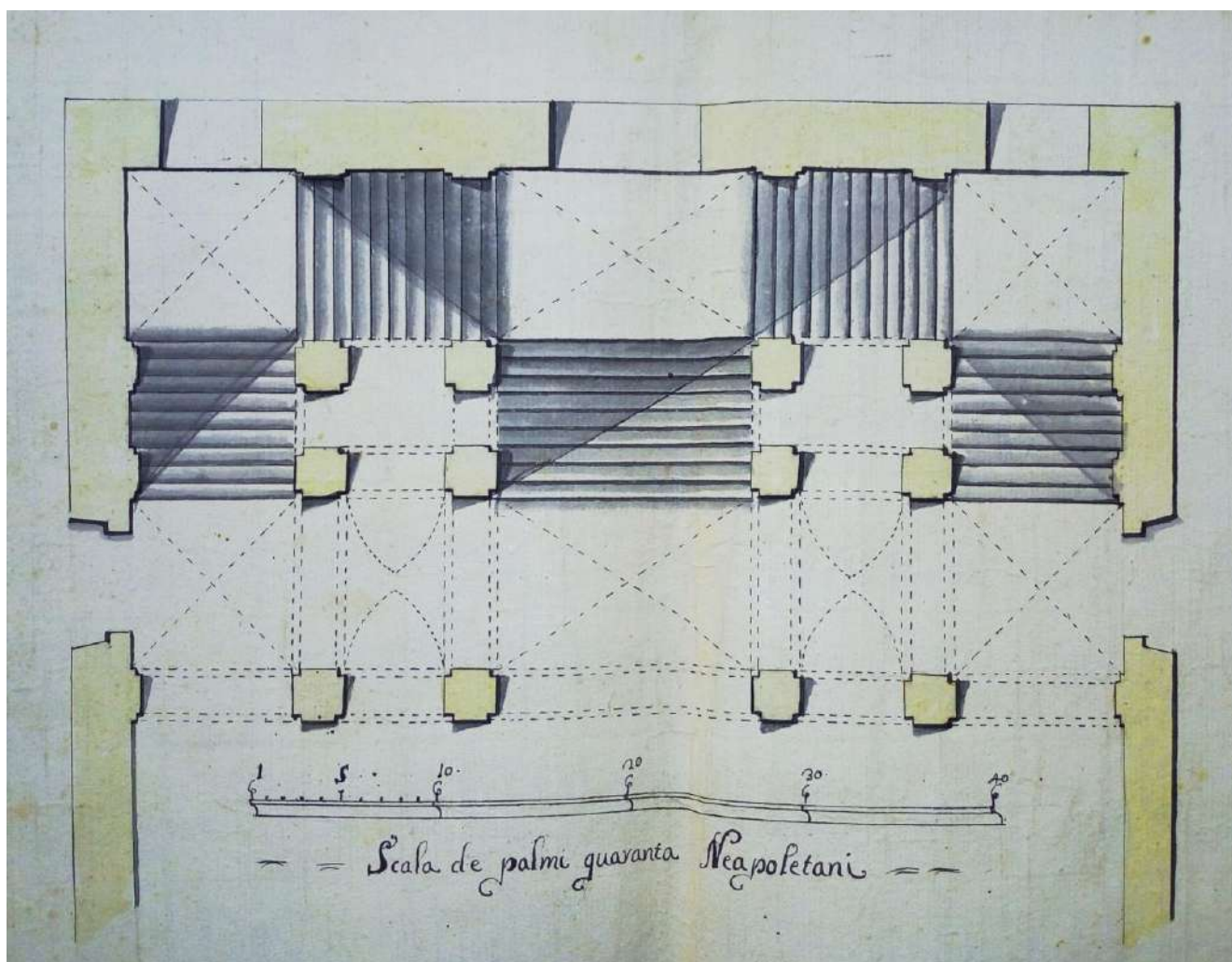
<sup>11</sup> ASNa, *Archivio Doria d'Angri*, I, B. 311/1, 1694 Giuseppe Pinto, *Atti per la diresettione, seu renouazione ...*, f. 210.

<sup>12</sup> ASNa, *Archivio Doria d'Angri*, I, B. 1022, *Platea della terra di Angri e suoi Casali*, f. 525.



merli sorretti da gattoni, unitamente a un grande muro di separazione in pietre antiche, ricavati dalla stessa sezione di torre abbattuta<sup>13</sup>. D'interesse è un inedito manoscritto che raccoglie tutte le opere condotte nelle proprietà dei Doria d'Angri<sup>14</sup>. Al riguardo, si evince come i nomi delle maestranze a servizio del principe, i fabbricatori Pietro Desiderio, Benigno Castaldi e Giuseppe Catino, originari del feudo, furono i medesimi adoperati per il palazzo Doria d'Angri di Napoli [Pessolano 1980, 46]. Nella fattispecie gli interventi del 1753 sono diretti da «d. Gaetano», verosimilmente l'ingegnere Gaetano Buonocore, colui che, in collaborazione con l'ingegnere Carlo Sessa [Di Lernia 2008, 162-163], si occuperà dei rifacimenti per le proprietà di Casa Doria.

Dal 28 aprile 1754 al 1758<sup>15</sup> ritroviamo una lunga rassegna di lavori, tra cui l'innalzamento del muraglione a destra del cortile che taglia nettamente la circolarità dell'antica torre e funge



4: Anonimo, Pianta acquerellata della scalinata del castello di Angri, 1750 ca. Napoli, Archivio di Stato.

<sup>13</sup> Ivi, ff. 52-104, 232, 525.

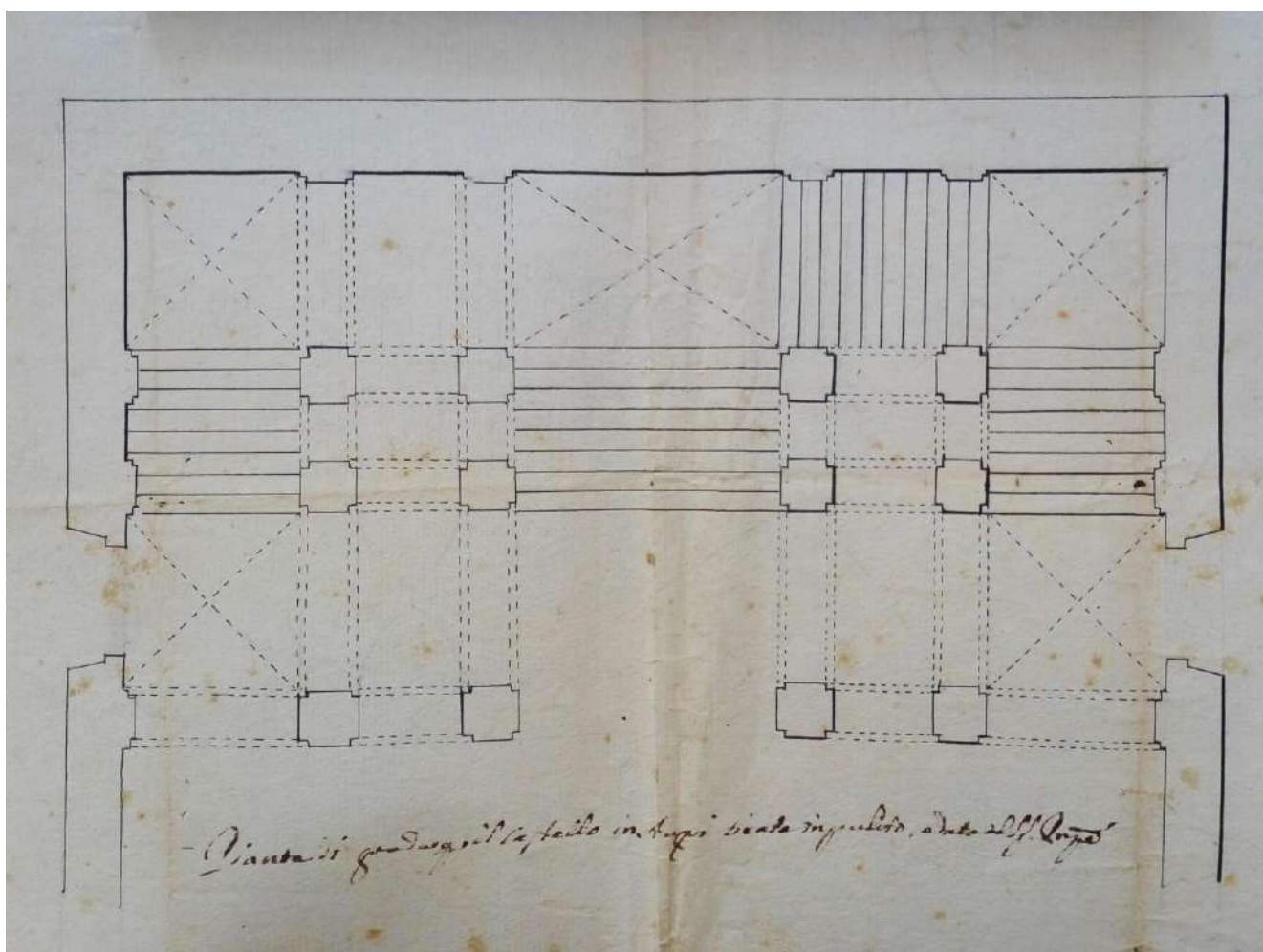
<sup>14</sup> ASNa, Archivio Doria d'Angri, I, B. 31, *Un volume di carte, e note, e piante presentate da un certo D. Gaetano (che non si può conoscere il cognome perché lacerata la carta) che si suppone fosse esso l'ingegnere di Casa...*, ff. 52, 105 e 258.

<sup>15</sup> Ivi, ff. 52-104.

GIANLUCA NOVI, EMANUELE TARANTO

da quinta per la facciata del palazzo. Un espediente a nascondere la massiva mole della torre, stridente difronte alla rinnovata ricercatezza di stile della nobile dimora. È, inoltre, aperta la terrazza sul fronte ovest, comportando la demolizione di «un piede di pilastro situato in detto fosso verso tramontana che formava un'antico ponte»<sup>16</sup>, quello di San Giovanni. In ultimo, nell'apprezzo del 14 agosto 1758, in relazione ad Angri è segnato un ammontare di 4.697 ducati di spese sostenute per il giardino, il castello e l'aia<sup>17</sup>.

Gli anni fra il 1759 e il 1761 furono impiegati per rifinire le opere murarie e la scalinata [Falcone 1985, 1099-1100], come pure risalgono allo stesso periodo le decorazioni a stucco dell'edificio, la tinteggiatura e dorature degli ambienti. Da marzo a maggio del 1759, Sebastiano de Luca, mastro doratore, è difatti incaricato della dipintura delle camere<sup>18</sup>. Chiude nel 1761 l'attività del fabbro Giuseppe Maccarone<sup>19</sup>. Al termine delle opere fu calcolato un complessivo di materiale rimosso dal cantiere pari a 70.334 palmi o 937.190



5: Anonimo, *Pianta della scalinata del castello di Angri, 1750 ca. Napoli, Archivio di Stato.*

<sup>16</sup> Ivi, f. 180.

<sup>17</sup> Ivi, f. 231.

<sup>18</sup> Ivi, ff. 341-354.

<sup>19</sup> Ivi, ff. 338-340.



canne cube, una consistente volumetria rilasciata nel fossato, divenuto sicché meno profondo<sup>20</sup>. La galleria, infine, doveva originariamente apparire di una coloritura verde salvia, come si intuisce dai distacchi delle pitture. Dalla fascia basamentale, alta un metro circa, si osservano tratti rosso-bruni e verde scuro, con steli di vegetazione che accennano a una precedente decorazione a grottesche. Centralmente le pareti erano occupate da sei grandi arazzi, raffiguranti scene di guerra di Luigi XIV<sup>21</sup>, una serie di manifattura francese *Beauvais*, del 1692, opera di Philippe Behagle, minutamente descritta all'interno del catalogo *Collezione del Principe Marcantonio Doria d'Angri: arazzi, quadri, mobili, libri e oggetti d'arte*, redatto dalla casa d'aste galleria Ciardello di Firenze<sup>22</sup>. Trasferiti a Napoli nella seconda metà del XIX secolo, in luogo degli arazzi fu commissionato l'apparato pittorico odierno.

L'esito di questi lavori è la netta differenziazione pieno-vuoto fra l'ala est del complesso, dove padroneggia la massività dell'antica torre, nelle sue anguste aperture, chiuse da grate, e quella ovest, con ampie finestre timpanate che illuminano il palazzo residenziale. Nodo di congiunzione tra le due parti è la regale scalinata, configurata su tre livelli e, che trova affaccio sul cortile interno, chiuso a est dall'artificio del muraglione, a celare la torre e simulare un prospetto interno.

Facilmente confutabile è la nota attribuzione di tali opere di ammodernamento stilistico ad Antonio Francesconi. Questi, infatti, nacque solo nel 1806 [Rossi 1998, 99] e si occupò, come più avanti si dirà, del restauro al castello durante il principato di Francesco I Doria (1850-1870) [Falcone 1985, 1098].

Il cantiere angrese proseguiva poi parallelamente a quello napoletano, la cui direzione fu affidata dal 1762 al «cavalier» Ferdinando Fuga. Possibile indi presupporre un suo possibile interessamento al castello angrese, i cui interventi si conclusero nel 1761 o 1767 [Falcone 1985, 1098], laddove quelli al giardino si protrarranno fino al 1800, essendo stato, questo, nuovamente ampliato attorno al 1796<sup>23</sup>.

A partire dal 1762, infatti, il principe Giovanni Carlo VI avviò un nuovo rinnovamento delle sue residenze, ora secondo il gusto neoclassico e si avvale di architetti quali Mario Gioffredo, Carlo Vanvitelli e Pompeo Schiantarelli [Di Lernia 2008, 49]. Le prime trasformazioni pertinenti il giardino, ancora destinato, al 1758, a orto e frutteti [Peduto 1973, 7], furono demandate al Gioffredo nel 1778 e, a seguire, nel 1796. Egli ne aumentò l'estensione, grazie alla compravendita di ulteriori lotti. Gli succederà quindi alla guida dei lavori, nel 1797, Pompeo Schiantarelli [Di Lernia 2008, 162-163] e sotto la sua direzione: in agosto sono corrisposti 40 ducati a Giuseppe Battistelli per «quattro sfingi di creta per uso del giardino»; l'8 novembre si registra l'acquisto di sostegni di elicine (una particolare varietà di salice) per il labirinto; il 20 novembre si pagano 58.9 ducati al marmorario Gennaro de Lucca per l'opera dei gradini, in pietra di Genova, e ducati 18.65 a Giovanni delle Donne per 225 teste di creta; ancora, ad Antonio Cardone sono pagati 80 ducati per «120 piante di ananasse e n° 1000 cipolla di tulipano»; il 4 gennaio 1798, Giovanni Andrea Graffe riceve 160 ducati «per prezzo di diverse piante silvestri»<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Ivi, ff. 52, 105-122.

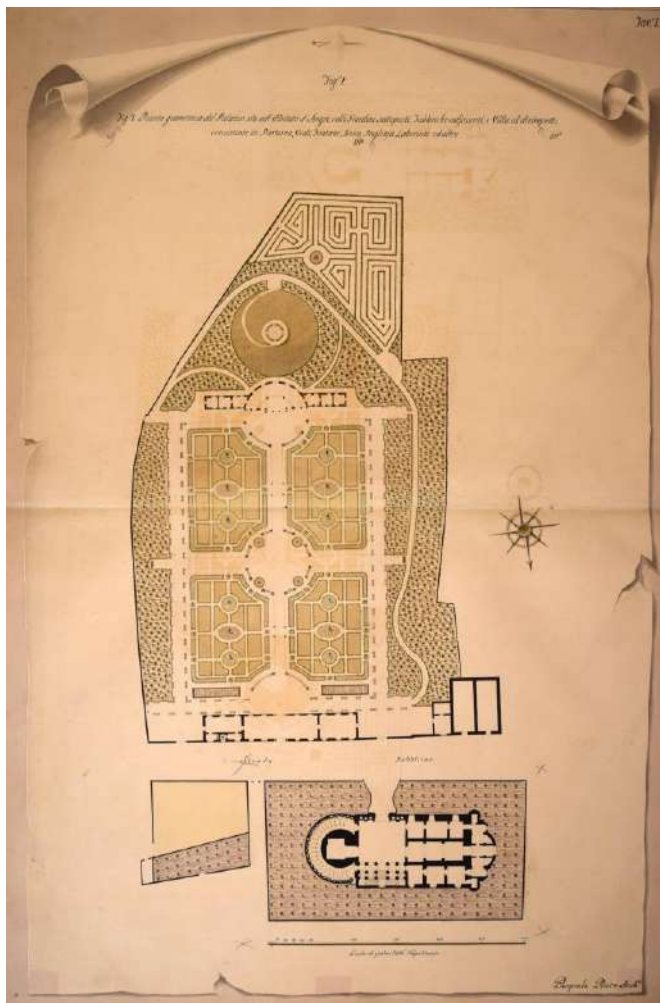
<sup>21</sup> ASNa, *Archivio Doria d'Angri*, I, 1044, *Apprezzo generale di tutti i Beni ereditari dell'illustre Principe di Angri D. Francesco Doria ...*, f. 188-202.

<sup>22</sup> <https://www.panaceart.it/index.php/sussidi/104-spigolature-angresi-del-novecento/467-gli-arazzi-del-castello-doria.html>

<sup>23</sup> ASNa, Ufficio Iconografico, *Piante e disegni*, 20.01, XX, f. 25.

<sup>24</sup> ASNa, *Archivio Doria d'Angri*, I, B. 31, ff. 251-253.

GIANLUCA NOVI, EMANUELE TARANTO



6: Pasquale Pinto, Platea de fondi che l'eccellentissimo Principe d'Angri Sig. D. Marco Antonio Doria possiede nelle pertinenze di Angri, Lettere, Corbara, e Scafati, le cui piante sono state levate dà rispettivi luoghi, e delineate nelle seguenti mappe dall'Architetto Pasquale Pinto, Napoli 8 Ottobre 1807. Napoli, Archivio di Stato.

Il padiglione sulla strada è anch'esso rimaneggiato in stile neoclassico. Nella prima configurazione, riportata nella tavola del Pinto, l'ingresso dal parco era collocato centralmente all'essedra e formato da un ampio varco centrale, scandito da due colonne e loro architrave. Sulla strada una composizione speculare sosteneva anche un timpano e dava su un ampio salone centrale. Tale prima versione del padiglione è quella progettata dallo Schiantarelli, partendo, ad ogni modo, dalla *Casetta* realizzata da Gioffredo nel 1778. Al centro del giardino prenderà corpo una spazialità circolare, raccordo di un crocevia di viali e completata da un fondale a emiciclo: una struttura a pergolato o *treillage* per rampicanti, di cui oggi non restano tracce, e che rimandava a un criptoportico con semicolonne e sedili in pietra. Negli ambienti laterali in muratura ospitava, invece, «ucelliere, locali per fagianeria»<sup>25</sup>, come dall'apprezzo del 1843. Alle sue spalle sorge poi la cosiddetta «Cupola verde», una collinetta artificiale dalla cui sommità si poteva godere della vista del palazzo nel suo paesaggio e, al cui interno, trovava spazio un pozzo con pompa idraulica, necessari per alimentare due fontane<sup>26</sup>. Chiudeva il giardino, insistendo su un'area trapezoidale, un piccolo labirinto conformato da vegetazione intorno a canne, disegnato presumibilmente dallo Schiantarelli nel 1797. Da segnalarsi, assecondando la cultura in voga, l'aggiunta di un'edicola in stato di rovina,

approssimativa nell'esecuzione e sicuramente non dello Schiantarelli [Peduto 1973, 11-14]. Cesura nella storia del complesso è l'avvento napoleonico e della sua politica antifeudale. Giovanni Carlo Doria erediterà solo nel 1845 le proprietà del padre Marcantonio, morto nel 1837. Dopo una tribolata successione, gli architetti Enrico Romano e Salvatore La Pegna furono incaricati di censire e apprezzare i beni patrimoniali<sup>27</sup>. Morto però prematuramente Giovanni Carlo, nel 1851 sarà Francesco Doria, suo fratello, a voler avviare un ingente restauro del castello, affidandosi allo scopo ad Antonio Francesconi, divenuto l'architetto 'di

<sup>25</sup> ASNa, Archivio Doria d'Angri, I, B. 967/A, N. 206, ff. 242-46.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> ASNa, Archivio Doria d'Angri, I, 1044, Apprezzo generale di tutti i Beni ereditari dell'illustre Principe di Angri D. Francesco Doria..., f. 188-202.

casa' alla morte di Bartolomeo Grasso. Di Francesconi è l'apprezzo del 1874<sup>28</sup>, in cui descrive dettagliatamente l'immobile, le pertinenze e i lavori da eseguirsi. Un documento ricco di informazioni inedite che fanno luce sulla fase di maggior splendore del castello.

Partendo dalla denuncia del «grave stato di degrado» delle strutture, il suo intervento prendeva le mosse dalla risistemazione delle sale, come la galleria: il grande ambiente a doppia altezza, la cui volta, dipinta, veniva ripartita da cornici in stucco, le pareti mantenevano la tinteggiatura settecentesca ed erano rivestite da enormi arazzi incorniciati di damasco rosso. Le altre camere, da pranzo o salotti, sono descritti come decorati nelle volte, con accese tappezzerie e pavimenti in maiolica. Emergono, per di più, dagli scritti dettagli interessanti sulle finiture esornative, oggi perdute, come il pavimento «dipinto a marmi vari ed il soffitto è del pari dipinto in diversi scompartimenti, ed avvi un camino da fuoco di marmo bardiglio» [Di Lernia 2008, 158-163]. Unica struttura che il Francesconi aggiungerà al complesso è la cappella gentilizia al pianterreno, in stile neoclassico e l'unico ambiente a conservare, attualmente, l'originaria decorazione della volta.

Rispetto al giardino, che «fino alla successione del Principe Marcantonio Doria fu conservato nella sua primitiva originaria disposizione, con viali rettilinei, e scompartimenti diversi a figure regolari cinti di mirti, pilastrini, sedili in fabbrica»<sup>29</sup>, l'ammodernamento del Francesconi prevedeva:

La parte maggiore ad un parco sul sistema all'Inglese, con piante analoghe e ricavandovi diverse aiuole per fiori, non che una piazza per danza, e formandovi a nuovo una pagoda in legno coperta con lamine di zinco. L'ultima parte poi fu ridotta a boschetto con viali analoghi ed al di sotto della collinetta [...] fu ricavato un antro rivestito di concrezioni [...] ed in cui sono stabiliti vari getti d'acqua animanti dalla stessa<sup>30</sup>.

L'architetto rimodellò anche parte dei padiglioni prospicienti la strada, come la casa del giardiniere, con gli antichi magazzini, e la cosiddetta casetta «da pochi anni acquistata dall'Eccellentissimo Principe Francesco Doria, e trovandosi sommamente degradata rifatta del tutto a nuovo»<sup>31</sup>. In particolare Francesconi ne ridefinì i prospetti, riprendendo l'impaginato di Schiantarelli e raddoppiandolo in facciata. La «Piazza per danza» sostituì i padiglioni della fagianeria e l'esedra pergolata, e l'ingresso del palazzo fu arricchito «con eleganti barriere in ferro»<sup>32</sup>.

## Conclusioni

Questa ricerca rappresenta il primo sistematico inquadramento delle vicende storico-architettoniche, nonché urbane, della nobile dimora della famiglia Doria, già castello della città di Anagni. Il contributo si è avvalso di rilevanti fonti inedite, sia documentarie che iconografiche, donde spiccano i raffinati disegni della scalinata, nella versione acquerellata e di rilievo, databili 1750 circa, come pure uno schizzo della pianta del giardino.

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> *Ibidem.*

GIANLUCA NOVI, EMANUELE TARANTO

### Bibliografia

- BILE, U., CAUSA PICONE, M. (1974). *I Disegni della Società napoletana di Storia Patria, Biblioteca della Società napoletana di storia patria*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DI LERNIA, L. (2008). *Villa Doria d'Angri e la committenza dei Doria a Napoli e Genova*, Foggia, Claudio Grenzi Editore.
- FALCONE, A. (1985). *Campania felice, Campania nucerina e Angri medioevale*, Cava de' Tirreni, PAES Editore.
- GIUSTINIANI, L. (1797). *Dizionario geografico ragionato del regno di Napoli di Lorenzo Giustiniani a sua maestà Ferdinando IV re delle due Sicilie*, Napoli, presso Vincenzo Manfredi, tomo I.
- LIGUTI, A.G. (1996). *La conduzione «indiretta» del feudo d'Angri: corte, amministrazione e dinamica sociale*, in «Rassegna Storica Salernitana», a.13, n. 1.
- PASTORE, V. (1980). *Angri dalla preistoria ai giorni nostri: dalle remote origini al dominio dei Doria*, Cava de' Tirreni, Arti grafiche Palumbo & Esposito, vol. I.
- PEDUTO, P. (1973). *Il giardino all'italiana dei Doria D'Angri*, Salerno, Grafica Jannone.
- PESSOLANO, M.R. (1980). *Il palazzo d'Angri: un'opera napoletana fra tardo barocco e neoclassicismo*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- ROSSI, P. (1998). *Antonio e Pasquale Francesconi: architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Electa Napoli.
- SANTORO, L., FORINO, G. (1991). *Il castello di Angri nel contesto delle fortificazioni salernitane*, Angri, Centro Iniziative Culturali.

### Fonti archivistiche

- Napoli, Archivio di Stato, *Archivio Doria d'Angri*, I, B. 31, ff. 251-253;
- Napoli, Archivio di Stato, *Archivio Doria d'Angri*, I, B. 31, *Un volume di carte, e note, e piante presentate da un certo D. Gaetano (che non si può conoscere il cognome perché lacerata la carta) che si suppone fosse esso l'ingegnere di Casa ...*, ff. 52, 105 e 258;
- Napoli, Archivio di Stato, *Archivio Doria d'Angri*, I, B. 311/1, 1694 Giuseppe Pinto, *Atti per la direzzione, seu renouazione ...*, f. 210;
- Napoli, Archivio di Stato, *Archivio Doria d'Angri*, I, B. 967/A, N. 206, ff. 242-46;
- Napoli, Archivio di Stato, *Archivio Doria d'Angri*, I, B. 1022, *Platea della terra di Angri e suoi Casali*, ff. 1-19r;
- Napoli, Archivio di Stato, *Archivio Doria d'Angri*, I, 1044, *Apprezzo generale di tutti i Beni ereditari dell'illustre Principe di Angri D. Francesco Doria ...*, f. 188-202;
- Napoli, Archivio di Stato, Ufficio Iconografico, *Piante e disegni*, 20.01, XX, f. 25.

### Sitografia

- <https://www.panaceart.it/index.php/sussidi/106-spigolature-angresi-del-settecento/401-gli-architetti-germano-mastrojanni-e-pompeo-schiantarelli.html>
- <https://www.panaceart.it/index.php/sussidi/104-spigolature-angresi-del-novecento/467-gli-arazzi-del-castello-doria.html>

## *El Castillo de San Marcos. Símbolo e identidad de San Agustín de la Florida (1743-1821)*

*St. Marks castle. Symbol and identity of St Augustine, Florida (1743-1821)*

**PEDRO CRUZ FREIRE, ALFREDO J. MORALES**

Universidad de Cádiz

### **Abstract**

*El presente estudio desea profundizar en el significado del castillo de San Marcos como símbolo de poder e identidad de la ciudad de San Agustín de Florida. Para ello, se analizará un conjunto de representaciones gráficas relacionadas con la fortaleza y sus inmediaciones, ejecutadas por diferentes agentes: ingenieros militares, personal de marina o espías, en un periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del siglo XIX.*

*The present study pretends to delve into the significance of St. Marks castle as a symbol of power and representation of St. Augustine, Florida. In order to do this, diverse graphic representations made by different agents have been selected for its reinterpretation. Drawings made by military engineers, navy personnel or spies, according to the fortress, the city and its immediate surroundings.*

### **Keywords**

Ingenieros militares, San Agustín, planos.

Military engineers, Saint Augustine, reliefs.

### **Introduzione<sup>1</sup>**

Tras la conquista de los territorios de la Florida por Pedro Menéndez de Avilés, el asentamiento de San Agustín nunca tuvo como principal cometido ser un foco de expansión territorial [Bocanegra Martínez, 1988,105-118]. Su privilegiada situación geográfica, asomada al Atlántico y escolta del paso del Canal de las Bahamas, ruta obligada para la Flota de Indias en su retorno a la Península Ibérica, dotó a esta ubicación de una importante función como observador y controlador del territorio adyacente [Martínez Ruiz, 2022, 210-218]. Elemento clave para cumplir tales cometidos fue el castillo de San Marcos, concebido como el principal pilar defensivo de la ciudad y su inmediato entorno.

Dicha fortaleza cuenta con un amplio corpus gráfico, aunque durante las primeras décadas de la presencia española en Norteamérica, no se dieron las condiciones necesarias que propiciasen un amplio catálogo de imágenes sobre la ciudad y su sistema defensivo. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII, gracias principalmente a la institucionalización del Real Cuerpo de Ingenieros Militares, las representaciones fueron incrementándose exponencialmente. El periodo de inestabilidad política que se vivió, provocado por la rivalidad de las principales potencias europeas por la supremacía comercial en el contexto

---

<sup>1</sup> El presente trabajo ha sido financiado mediante los fondos del proyecto de Generación de Conocimiento *Connexa mundi. desarrollo y articulación de nodos de comunicación global: el litoral gaditano y sus proyecciones (1680-1830)*, Proyecto PID2021-126850NB-I00 financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.



transatlántico, facilitó la creación de una serie de imágenes que seguidamente serán analizadas. Tales creaciones resultan esenciales para comprender el significado de este edificio militar como principal símbolo identitario de la ciudad, cuya imagen, más allá de sus inherentes valores defensivos, se ha perpetuado como icono de la población hasta nuestros días.

### **1. El castillo de San Marcos y su evolución constructiva**

Lógicamente, el primer conjunto de imágenes que debe ser tratado es el referente al proceso constructivo de la fortaleza. Este grupo de dibujos era de obligada realización para informar e ilustrar a las autoridades de la metrópoli sobre la traza escogida y los gastos requeridos en su construcción. Las primeras noticias de la fortaleza aparecen en un plano remitido por el gobernador Hernando de Mestas, fechado en 1576<sup>2</sup>. Si bien no corresponde a la traza definitiva, el dibujo expresa la importancia que se le otorga al conjunto fortificado con respecto a la población adyacente, representado a mayor escala y priorizando el carácter militar del emplazamiento. Años más tarde, en 1591, el memorial elaborado por de Mestas incluye otra representación, esta vez exclusiva del castillo, donde se manifiesta la propuesta de un nuevo fuerte, proyectado en piedra en lugar del primitivo, construido en madera. El nuevo recinto correspondía a la solución del cuadrado abaluartado, la fórmula constructiva de mayor éxito en el ámbito americano en estas fechas por su sencillez y eficacia<sup>3</sup> [*Estrategia y propaganda* 2020, 9].

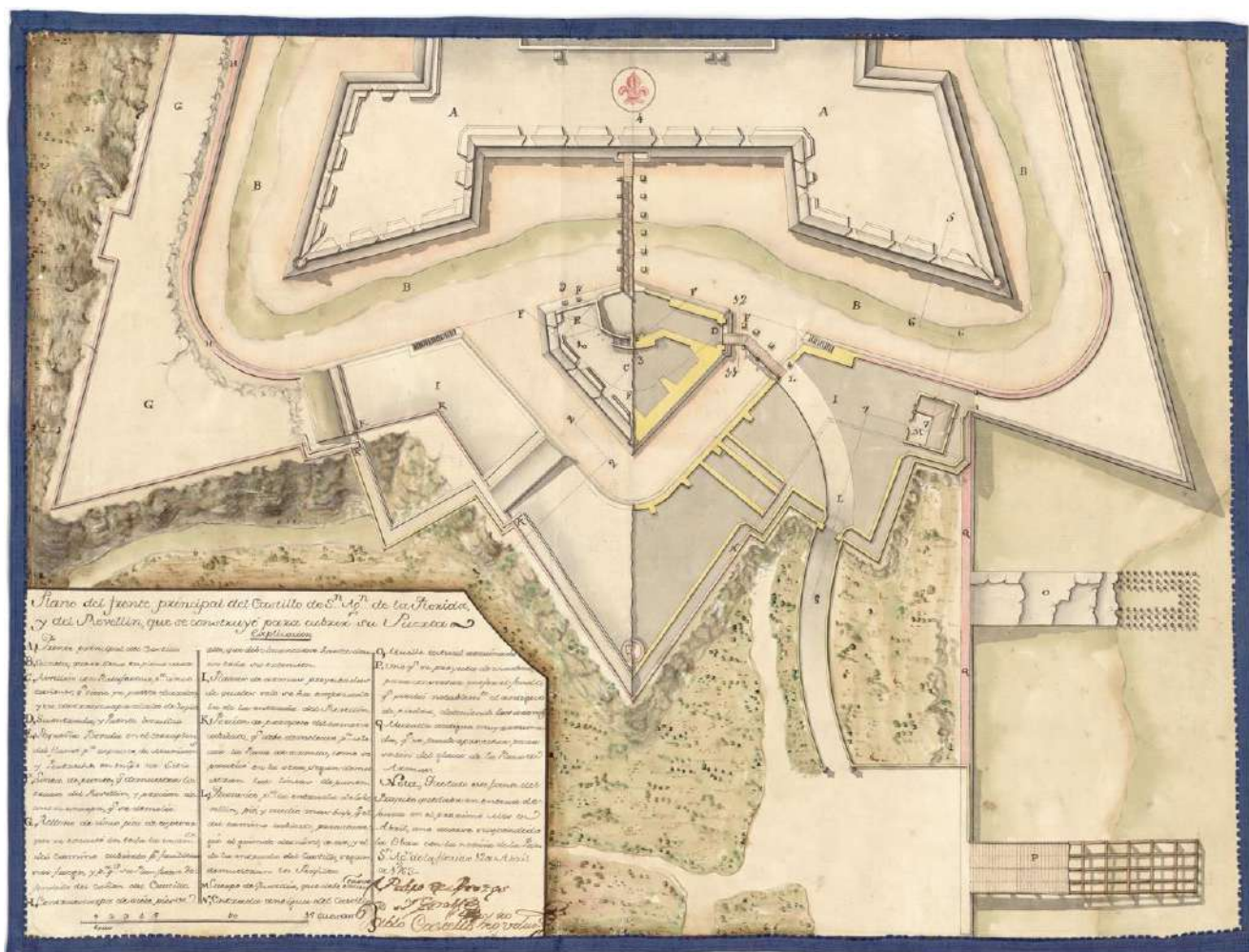
Proyectada desde finales del siglo XVI, la fortaleza será iniciada en el último tercio de la siguiente centuria, gracias al impulso dado por el gobernador Manuel de Cendoya, quien contó con la supervisión del ingeniero militar Ignacio Daza. No obstante, será bajo el gobierno de Pablo de Hita y Salazar cuando se intensifiquen las labores de construcción, trabajos que fueron representados en varios planos de la década de 1670 [Calderón Quijano, 1996, 54-58]. Ya en el siglo XVIII, la intervención del ingeniero Antonio de Arredondo en 1737 dotaría al castillo de nuevos elementos defensivos exteriores, acorde a las nuevas tendencias constructivas traídas desde Francia, como la contraescarpa y una empalizada que cubría el flanco norte del recinto [Llopis Verdú, Piquer Cases, Serra Lunch, 2020, 189]. En 1763, los ingenieros Pedro de Brozas y Pablo Castelló intervinieron en la actualización del recinto, especialmente en sus áreas más debilitadas, como el revellín y su plaza de armas, construyéndose además un cuerpo de guardia y el muelle anexo a la fortaleza (Fig. 1)<sup>4</sup>. De igual forma actuaría, una vez recuperada la plaza en la década de 1780, el ingeniero Mariano de la Rocque, quien se limitó a remediar algunos desperfectos en la fortaleza, sin aportar innovaciones significativas en el trazado del edificio [Cruz Freire, 2016, 51-52], que ya se mantendría sin variaciones hasta la actualidad.

---

<sup>2</sup> Archivo General de Indias (De aquí en adelante, AGI), MP-Florida\_Luisiana, 5. Plano del fuerte biejo que está en San Agustín, llamado San Marcos... Hernando de Mestas. 1576.

<sup>3</sup> AGI, MP-Florida\_Luisiana, 246. Hernando de Mestas. Plano de un fuerte proyectado en piedra, en la Florida. 1591.

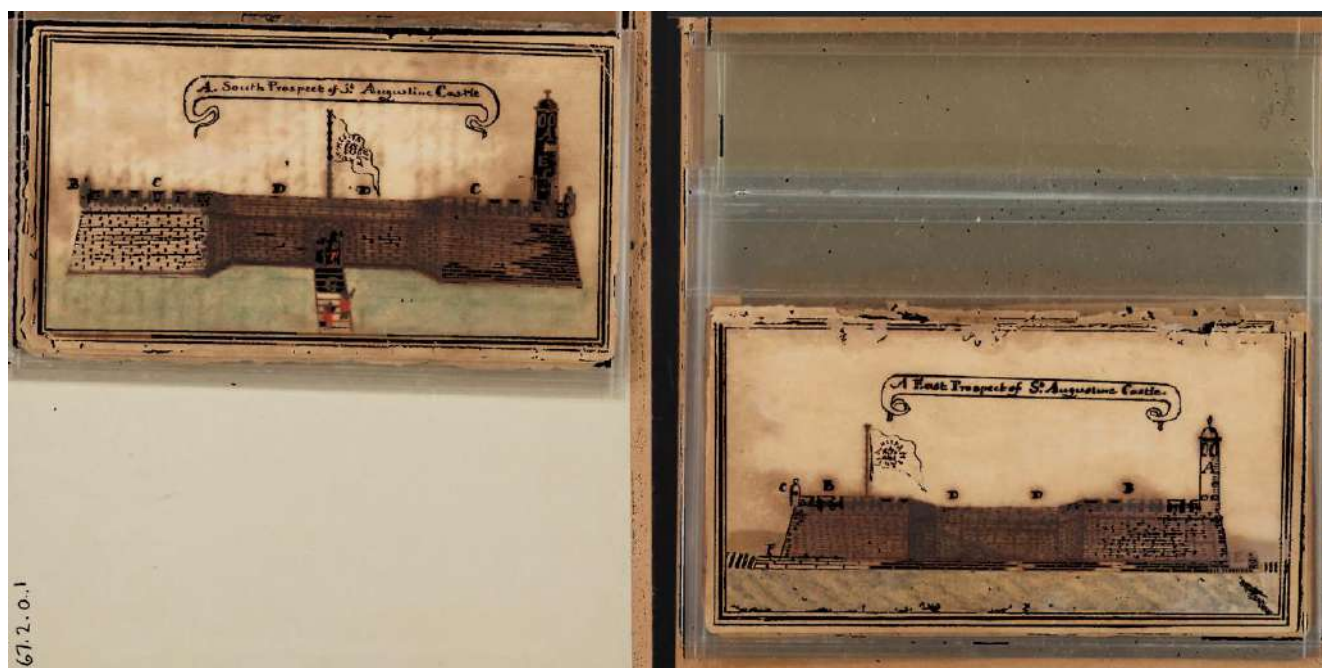
<sup>4</sup> Centro Geográfico del Ejército (De aquí en adelante, CGE), Ar.J-T.1-C.4\_67. Pedro de Brozas y Pablo Castelló. *Plano del frente principal del Castillo de San Agustín. de la Florida, y del revellín, que se construyó para cubrir su Puerta.* 1763.



1: Pedro de Brozas y Pablo Castelló. Plano del frente principal del Castillo de San Agustín. de la Florida, y del revellín, que se construyó para cubrir su Puerta. 1763. Centro Geográfico del Ejército.

## 2. Un recurrente objetivo bélico. Representaciones en periodos de guerra

El siglo XVIII resultó ser un prolijo escenario bélico en la fachada atlántica americana, donde franceses, ingleses y españoles se disputaron el control comercial en el nuevo continente durante décadas [Black, 1999, 94-109]. Los diferentes episodios bélicos desarrollados a lo largo de esta centuria supusieron un avance con respecto a las desarrolladas durante los siglos precedentes, configurándose un renovado teatro bélico donde poderosas escuadras, perfectamente estructuradas, dominaban los novedosos recursos de la guerra moderna. En este contexto, la información era un arma imprescindible para el éxito de las contiendas, por lo que la tarea del espía fue multiplicándose, encargándose de representar con la mayor precisión los principales elementos defensivos que custodiaban el objetivo a conquistar. De igual forma, los ingenieros militares tuvieron como misión relatar y representar las maniobras



2: Anónimo. *English military report on St. Augustine, with plans and views of St. Augustine Castle, the Spanish watch tower on Anastasia Island, and Matance's Fort.* 1743. Biblioteca del Congreso de Washington.

bélicas, a modo de diario de operaciones, con el propósito de justificar las acciones desarrolladas durante el conflicto.

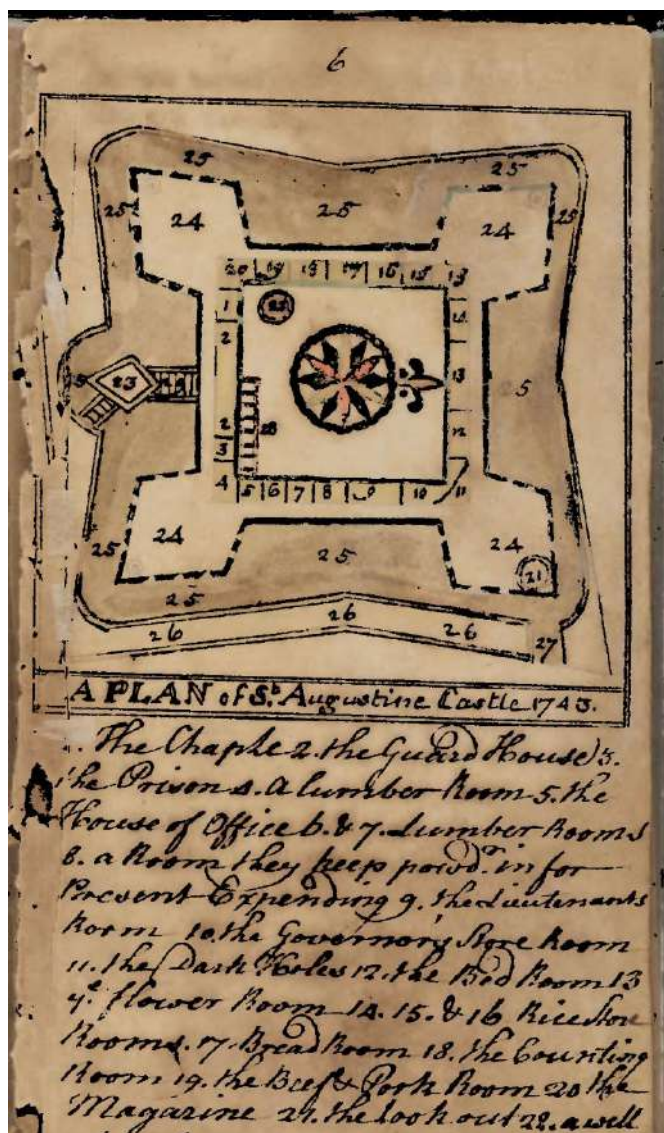
San Agustín fue un objetivo prioritario durante la Guerra del Asiento y a consecuencia de esa contienda se realizaron varias representaciones. Por parte hispana, se conserva el *Plano del Sitio de la Florida*, realizado por Pedro Ruiz de Olano<sup>5</sup>. Se trata de una visión amplia del contexto territorial de San Agustín, a escala de 2.200 varas y orientada con una rosa de los vientos con flor de lis hacia el noroeste. La leyenda explicativa en su margen izquierdo relata los principales episodios de la disputa, referenciados alfabéticamente. Si bien es un plano que incide fundamentalmente en las inmediaciones de la población, pues esta aparece escasamente representada, sí figura, aunque de manera esbozada, el castillo de San Marcos, indicado con la letra A.

Por parte británica, se conserva un conjunto de imágenes relacionadas con este episodio, denominado *Plan & view of St. Augustine Castle and Matance's Fort*<sup>6</sup>. Se trata de un manuscrito que incorpora diferentes acuarelas donde se representan el castillo de San Marcos y el vecino fuerte Matanzas, fechado tres años después del conflicto, en 1743. Se desconoce si el autor de este informe tomó las notas necesarias para la representación durante el asedio del gobernador Oglethorpe o si permaneció de incógnito o como invitado en la ciudad años más tarde, una práctica que no fue ajena entre españoles y británicos, repitiéndose en más de una ocasión en las siguientes décadas [Cruz Freire, Luengo 2019, 564; Beerman 1992, 191]. Sea como fuere, se trata de un informe anónimo que incorpora una serie de vistas sumamente detalladas de la fortaleza. Las dos primeras se corresponden a sendas perspectivas del castillo desde sus flancos sur y este, explicadas y referenciadas

<sup>5</sup> AGI, MP-Florida\_Luisiana, 44. Pedro Ruiz de Olano. *Plano del Sitio de la Florida*. 8 de agosto de 1740.

<sup>6</sup> Biblioteca del Congreso de Washington. Jay I. Kislak Collection. Anónimo. *English military report on St. Augustine, with plans and views of St. Augustine Castle, the Spanish watch tower on Anastasia Island, and Matance's Fort.* 1743.





3: Anónimo. English military report on St. Augustine, with plans and views of St. Augustine Castle, the Spanish watch tower on Anastasia Island, and Matance's Fort. 1743. Biblioteca del Congreso de Washington.

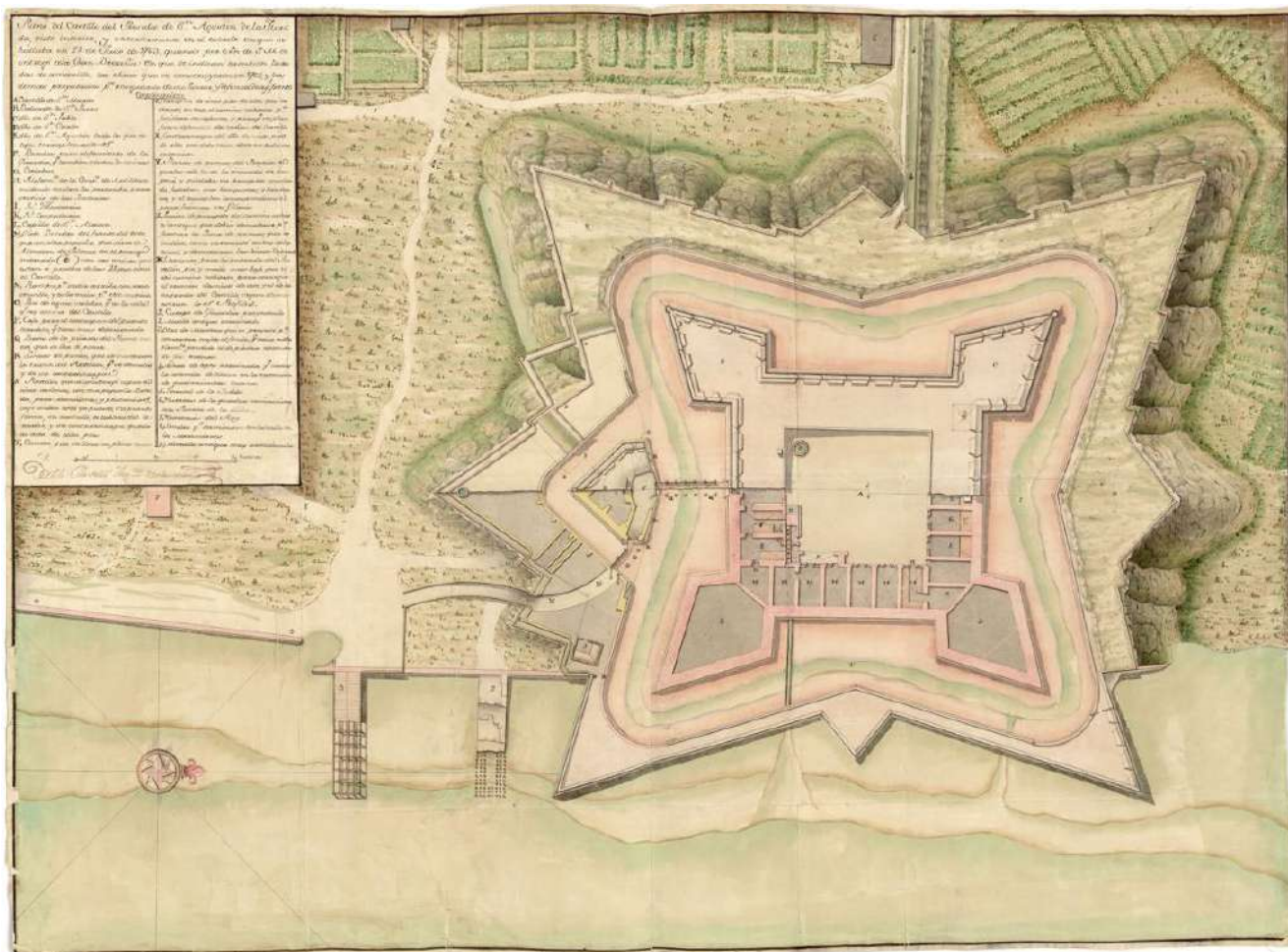
alfabéticamente mediante una breve descripción (Fig. 2). De igual forma, incorpora una planta meticulosa en el detalle del interior de la fortaleza, esta vez referenciada de manera numérica, donde se puntualiza cada una de las estancias interiores del recinto: capilla, alojamiento de oficiales, habitación del gobernador, cocinas, bóvedas a prueba de bomba, etc. (Fig. 3). Sin duda, esto demuestra un conocimiento exacto del interior del recinto, lo que hace presuponer que debió estar invitado por parte de las autoridades o, por el contrario, contar con un informante.

La Guerra de los Siete Años también favoreció la creación de nuevas imágenes relativas a la fortaleza española, a pesar de que Florida no fue foco directo de las hostilidades entre británicos y españoles, como si lo fueron otras localizaciones como La Habana o Manila. Del conjunto de imágenes creadas en torno a 1763 destaca el plano realizado por el ingeniero ordinario Pablo Castelló<sup>7</sup> (Fig. 4). Se trata de un dibujo interesante por el contexto en el que se ejecuta, justamente tras la entrega de la Florida a Inglaterra como consecuencia de las condiciones acordadas en la Paz de París. Ello parece indicar que su finalidad debió ser doble. En primer lugar, se informaba sobre las últimas reformas llevadas a cabo en la fortaleza, mejorando

varios de sus elementos defensivos como medida preventiva ante un posible ataque británico. En segundo lugar, como recurso para la inteligencia hispana si en el futuro fuese preciso retomar las hostilidades en este paraje. El plano atiende al estado de la fortaleza «en el estado en que se hallaba en 21 de Julio de 1763, quando por orden de Su Majestad se entregó a la Gran Bretaña». Se trata de una acuarela en la que se representa la fortaleza y su entorno, orientada mediante flor de lis con rosa de ocho vientos. Las diferentes estancias de la fortaleza se relacionan en clave alfanumérica en el margen superior izquierdo del plano. De igual forma, aparecen lavados en amarillo las estancias que fueron mejoradas durante la última intervención ejecutada en el castillo, fundamentalmente en el revellín, demolido y

<sup>7</sup> CGE. Ar.J-T.1-C.4\_66. Pablo Castelló. Plano del Castillo del Presidio de San Agustín de la Florida. 1763.

PEDRO CRUZ FREIRE, ALFREDO J. MORALES



4: Pablo Castelló. Plano del Castillo del Presidio de San Agustín de la Florida. 1763. Centro Geográfico del Ejército.

reconstruido para albergar un total de cinco cañones, un puente y una nueva contraescarpa de más de tres metros.

La ocupación inglesa de la Florida se prolongó desde 1763 hasta la década de 1780, cuando España volvió de nuevo a fijar su objetivo en estas provincias tras la renovación del Tercer Pacto de Familia entre Francia y España en 1779. Esta ofensiva persiguió minimizar la presencia británica en Norteamérica, mermada en parte por la insurrección de las Trece Colonias. Si bien el gran objetivo hispano fue la conquista de San Miguel de Panzacola y las islas de Providencia y Jamaica, también se desarrollaron planes para asaltar la población de San Agustín [Morales, 2017, 18-19]. El proyecto ofensivo estuvo a cargo del ingeniero Luis Huet, a quien se le atribuye la elaboración de una serie de planos en los que se indicaban las directrices para un ataque exitoso. De las tres representaciones remitidas por Huet, merece traer a colación el *Plano y perfiles del fuerte de San Agustín de la Florida*, fechado en La Habana en marzo de 1779<sup>8</sup>. El dibujo muestra una planta de la fortaleza en sus líneas magistrales, si bien carece del detalle que ofrecieron otros planos, como el previamente comentado de Castelló. Esto puede deberse a un ejercicio de prevención, pues según se deriva de su informe, no había un conocimiento exacto de las posibles mejoras llevadas a

<sup>8</sup> AGI, MP-Florida\_Luisiana, 80. Anónimo (Atribuido a Luis Huet). *Plano y perfiles del fuerte de San Agustín de la Florida*. La Habana, 31 de marzo de 1779.



cabo en la fortaleza por los británicos durante las últimas dos décadas. Sin lugar a dudas, los planos de Castelló y Brozas y Garay sirvieron como modelo para la elaboración de este plano, en el que se limita a señalar las zonas defensivas más destacadas del recinto, esto es, sus cuatro baluartes, el revellín, el camino cubierto, la batería baja y el muelle.

### 3. El castillo de San Marcos en la cartografía de Florida

La creación de mapas se constituyó como la manera más efectiva y útil para gobernantes y ejércitos con el fin de conocer y controlar amplios territorios. En este desempeño, el ejercicio cartográfico se consolidó como una herramienta de singular trascendencia y de reiterada ejecución, cuya práctica fue perfeccionándose hasta alcanzar representaciones de enorme valor, tanto en la calidad gráfica como en la precisa información aportada.

Durante el siglo XVIII, San Agustín contó con un nutrido conjunto de representaciones que detallaron minuciosamente sus contornos más próximos, la evolución urbana de su población y sus principales elementos defensivos. Uno de los ejemplos más celebrados fue el llevado a cabo por el ingeniero de origen floridano Juan Joseph Eligio de la Puente en 1764<sup>9</sup>. Se trata de un gráfico elaborado con motivo de la entrega de aquel territorio a Gran Bretaña, con información sumamente detallada de la población, lo cual invita a pensar en el deseo del ingeniero por recuperar con la mayor celeridad aquel territorio [Gold, 1965, 119]. El dibujo es una acuarela coloreada en verde, ocre y carmín, orientada con rosa de los vientos y flor de lis al norte, que incluye con precisión el entramado urbano de la ciudad y su entorno más inmediato, si bien la escala empleada no la facilitó el autor. El dibujo cuenta con una descripción exhaustiva, la cual rodea por completo la representación, indicada de manera alfanumérica. Del número 1 al 15 aparece referenciado el apartado defensivo de la ciudad, con especial dedicación a desentrañar las particularidades del castillo de San Marcos. Seguidamente, del 16 al 27, se representaron las fábricas erigidas en las huertas de la ciudad, tanto extramuros como en su interior. El resto de la descripción, que se identifica en el dibujo con las letras del abecedario y numéricamente desde el 28 hasta el 293, atiende a las diferentes manzanas, edificios públicos y casas de particulares [Moreno Martín, 39-40]. Eligio de la Puente realizó en 1768 otros planos relativos a las posesiones españolas en Norteamérica. Entre ellos destacan dos dibujos conservados en el Centro Geográfico del Ejército de Madrid, que ilustran de manera general las provincias de Florida y el área sur de Luisiana. Uno y otro fueron dedicados, el primero a Antonio María Bucareli y el segundo a Julián de Arriaga<sup>10</sup>. Si bien ambos inciden fundamentalmente en los principales accidentes geográficos de aquel territorio, también señalan sus elementos defensivos más destacados, entre los que no falta el castillo de San Marcos.

<sup>9</sup> Archivo del Museo Naval (de aquí en adelante, AMN), 6-B-14 Juan Joseph Eligio de la Puente. *Plano de la Fuerza baluartes y línea de la plaza de San Agustín de la Florida: con su parroquial mayor, convento e iglesia de san Francisco, casas y solares de los vecinos...*, 1764.

<sup>10</sup> CGE. Ar.J-T.1-C.4\_53 Joshep Eligio de la Puente, *Nueva Descripción de la Costa Oriental, y Septentrional de las Provincias de la Florida...* 1768. Del mismo autor. CGE. Ar.J-T.1-C.4\_52. *Plano de las provincias de la Florida.*



5: Pablo Castelló. Plano del Presidio de San Agustín de la Florida y sus contornos. 1763. Archivo del Museo Naval.

Idénticas características presenta el plano realizado por el ingeniero Pablo Castelló en 1763, incorporando un contenido sumamente descriptivo<sup>11</sup> (Fig. 5). La representación es una acuarela coloreada en verde, ocre y carmín, orientada con rosa de los vientos y lis en escala de 16 toesas. En el plano se relacionan los principales accidentes naturales de las inmediaciones de la población, aunque también cuenta con un detallado dibujo de la ciudad. Todo ello se relaciona mediante clave alfanumérica en dos cartelas, colocadas tanto en el extremo superior izquierdo del plano como en el ángulo inferior derecho. Nuevamente sobresale la fortaleza, a la cual se le da un trato mucho más pormenorizado en su representación que a otros elementos de protección de la ciudad, como el fuerte Mose o la torre de Santa Anastasia, apenas esbozadas.

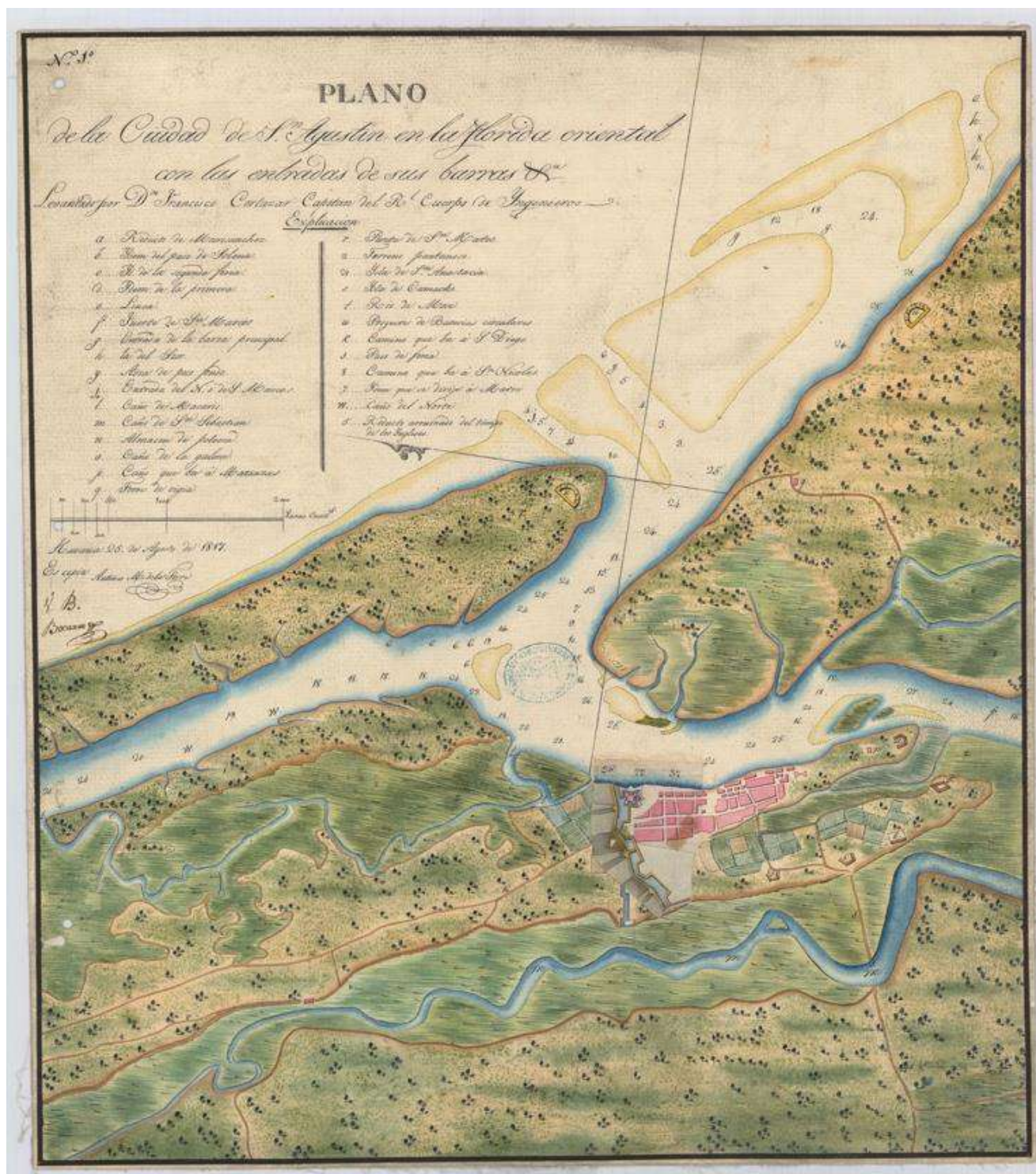
Al igual que tras la Guerra de los Siete Años, el conflicto por la independencia americana dejó nuevas planimetrías cartográficas de San Agustín. Los mapas llevados a cabo por Luis Huet en 1779, previos al conflicto, y de Mariano de la Rocque en 1791, donde se ilustraron las mejoras de sus defensas, son prueba del alto estatus del presidio norteamericano en el engranaje defensivo hispano dentro del contexto transatlántico<sup>12</sup>.

La labor de mapeamiento de esta población no acabaría en el siglo XVIII. En la siguiente centuria se fueron desarrollando nuevas cartografías que incorporaron las diversas actualizaciones realizadas en su entramado urbano y defensivo. Prueba de ello es el plano realizado por el capitán de ingenieros Francisco Cortázar en 1817, copiado por Antonio María

<sup>11</sup> Archivo del Museo Naval (De aquí en adelante, AMN), MN-6-B-17. Pablo Castelló. *Plano del Presidio de San Agustín de la Florida y sus contornos*. 1763.

<sup>12</sup> AGI, MP-Florida, 79. Atribución a Luis Huet. *Plano de la ciudad y fuerte de San Agustín de la Florida, sus inmediaciones y plano de ataques*. 13 de marzo de 1779. Archivo General Militar de Madrid (De aquí en adelante, AGMM), USA-5-4. Mariano de la Rocque. *Plano General de la plaza de San Agustín y sus inmediaciones...* 24 de diciembre de 1791. AGMM, USA-8-15. Mariano de la Rocque. *Plano de San Agustín de la Florida*. Sin fechar.





6: Francisco Cortázar. Plano de la ciudad de San Agustín en la Florida Oriental con las entradas de sus barras. 1817. Archivo General Militar de Madrid.

de la Torre en La Habana, solo cuatro años antes de la venta de aquellos territorios a los Estados Unidos (Fig. 6)<sup>13</sup>. Se trata de un dibujo a escala de 2.000 varas castellanas, orientado con flor de media lis al norte y que referencia mediante clave alfanumérica los principales elementos de defensa del presidio y los accidentes geográficos más destacados. Se trata de

una acuarela lavada en diferentes colores: verde, siena, azul y carmín, lo que permite identificar y diferenciar tanto aspectos de la vegetación circundante como los diferentes espacios construidos. Nuevamente vuelve a destacar la precisión con la que se incluye el trazado del castillo de San Marcos, aunque ya aparecen nuevos elementos defensivos que serían proyectados en esta centuria y que atendían a una nueva manera de entender la defensa, como la inclusión de la batería costera semicircular en la Punta de San Mateo, referenciada con la letra «w».

## Conclusiones

Este breve recorrido a través de diferentes ejemplos gráficos sobre el castillo de San Marcos aporta algunas conclusiones que pueden resumirse en los siguientes aspectos. En primer lugar, se desvela la importancia del conjunto fortificado, a veces inadvertida por la historiografía española, como un enclave de singular importancia para el entramado defensivo hispano en el continente americano. Las continuas revisiones y actualizaciones de su traza entre los siglos XVII y XIX son prueba irrefutable del celo de la monarquía hispana en su conservación y puesta a punto. En segundo lugar, los diferentes episodios bélicos comentados revelan la categoría de un paraje geoestratégico de primer nivel tanto para España como para las aspiraciones territoriales británicas. La continua disputa entre estas potencias evidenció el papel desempeñado por el castillo de San Marcos, cuyas representaciones fueron abundantes y de un alto contenido descriptivo, fundamental para la inteligencia de ambas naciones. Por último, cabe destacar la permanencia de este reducto defensivo en amplios programas cartográficos, cuya figura aparece siempre presente en esta tipología de representación, a pesar de que estaban destinadas fundamentalmente a señalar accidentes geográficos y que relegaban a un segundo plano elementos constructivos.

## Bibliografía

- BEERMAN, E. (1992). *España y la independencia de Estados Unidos*. Málaga, Editorial Mapfre-Arguval.
- BLACK, J. (1999). *Warfare in the eighteenth century*. Londres, Cassell.
- BOCANEGRA MARTÍNEZ, E. (1988). *Una frontera estratégica: la Florida española del setecientos*, en *Temas de Historia Militar*. Zaragoza, Estado Mayor del Ejército, EME, Servicio de Publicaciones: Diputación General de Aragón, Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 105-118.
- CALDERÓN QUIJANO, J.A. (1996). *Las fortificaciones españolas en América y Filipinas*. Madrid, Editorial Mapfre.
- CRUZ FREIRE, P. (2016). *La contribución del ingeniero Mariano de la Rocque a la defensa de San Agustín de la Florida*, en Rodríguez Moya, I.; Fernández Valle, M.A.; López Calderón, C. (Eds.) *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I.
- CRUZ FREIRE, P.; LUENGO, P. (2019). *El Caribe durante la Guerra de los Siete Años. El espionaje británico sobre las fortificaciones españolas y francesas*, en «Colonial Latin American Review», 28,4, pp. 556-576.
- Estrategia y propaganda. Arquitectura militar en el Caribe (1689-1748)* (2020). Roma-Bristol, L'erma di Bretschneider.
- GOLD, R. (1965). *The East Florida Indians under Spanish and English Control: 1763-1765*, en «The Florida Historical Quarterly» 44, pp. 105-120.
- LLOPIS VERDÚ, J., PIQUER CASES, J. C. y SERRA LLUCH, J. de R. (2020) *El "Plan de la ciudad de San Agustín de la Florida y sus contornos, situada en la altura septentrional de 29 grados y 50 minutos" de Antonio de Arredondo de 1737. Una ciudad ideal en La Florida Española en el siglo XVIII*, en «EGA Expresión Gráfica Arquitectónica» 25 (39), pp. 182-195.

---

<sup>13</sup> Archivo General Militar de Madrid, USA-5/2. Francisco Cortázar. *Plano de la ciudad de San Agustín en la Florida Oriental con las entradas de sus barras*, 1817.

- MARTÍNEZ RUIZ, E. (2022). *Las flotas de Indias. El cambio que revolucionó el mundo*. Madrid, La Esfera de los Libros.
- MORALES, A.J. (2017). *Cuba y Jamaica. Conflictos en el Caribe* en Cruz Freire, P. López Hernández, I.J., *Ingeniería e ingenieros en la América Hispana. Siglos XVIII y XIX*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 13-26.
- MORENO MARTÍN, J.M. (2019) *El mundo de Pedro Menéndez de Avilés: San Agustín de la Florida a través de la cartografía (1519-1769)* en *Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, núm. 79, LVIII Jornadas de Historia Marítima V Centenario del nacimiento de D. Pedro Menéndez de Avilés, Ciclo de conferencias, Avilés.

### Fuentes de archivo

- Archivo General de Indias, MP-Florida\_Luisiana, 5. *Plano del fuerte biejo que está en San Agustín, llamado San Marcos...*, Hernando de Mestas. 1576; MP-Florida\_Luisiana, 246. *Hernando de Mestas. Plano de un fuerte proyectado en piedra*, en la Florida. 1591; MP-Florida\_Luisiana, 44. *Pedro Ruiz de Olano. Plano del Sitio de la Florida*, 8 de agosto de 1740; MP-Florida\_Luisiana, 80, Anónimo (Atribuido a Luis Huet), *Plano y perfiles del fuerte de San Agustín de la Florida. La Habana*, 31 de marzo de 1779; MP-Florida, 79. Atribución a Luis Huet, *Plano de la ciudad y fuerte de San Agustín de la Florida*, sus inmediaciones y plano de ataques. 13 de marzo de 1779.
- Biblioteca del Congreso de Washington. Jay I. Kislak Collection. Anónimo, *English military report on St. Augustine, with plans and views of St. Augustine Castle, the Spanish watch tower on Anastasia Island, and Matance's Fort*, 1743.
- Centro Geográfico del Ejército, Ar.J-T.1-C.4\_66. Pablo Castelló, *Plano del Castillo del Presidio de San Agustín de la Florida*, 1763; Ar.J-T.1-C.4\_67. *Pedro de Brozas y Pablo Castelló. Plano del frente principal del Castillo de San Agustín. de la Florida, y del revellín, que se construyó para cubrir su Puerta*, 1763;
- Archivo del Museo Naval, 6-B-14 Juan Joseph Eligio de la Puente. *Plano de la Fuerza baluartes y línea de la plaza de San Agustín de la Florida: con su parroquial mayor, convento e iglesia de san Francisco, casas y solares de los vecinos...*, 1764.
- Centro Geográfico del Ejército, Ar.J-T.1-C.4\_53 Joshep Eligio de la Puente, *Nueva Descripción de la Costa Oriental, y Septentrional de las Provincias de la Florida...*, 1768. Del mismo autor. CGE. Ar.J-T.1-C.4\_52, *Plano de las provincias de la Florida*; MN-6-B-17. Pablo Castelló, *Plano del Presidio de San Agustín de la Florida y sus contornos*, 1763.
- Archivo General Militar de Madrid, USA-5-4. Mariano de la Rocque, *Plano General de la plaza de San Agustín y sus inmediaciones...* 24 de diciembre de 1791; USA-8-15. Mariano de la Rocque, *Plano de San Agustín de la Florida*, Sin fechar; USA-5/2. Francisco Cortázar. *Plano de la ciudad de San Agustín en la Florida Oriental con las entradas de sus barras*, 1817.





## *Rilievi integrati e ricostruzioni digitali della Cattedrale nel Castello d'Ischia* *Integrated surveys and digital reconstructions of the Cathedral in the Castle of Ischia*

**SAVERIO D'AURIA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*L'isola di Ischia e il suo castello vantano una storia millenaria che molti studiosi cercano faticosamente di ricostruire a causa della perdita, in varie epoche, di gran parte dei documenti di archivio.*

*Sulla base dei recenti rilievi tridimensionali e delle ricerche storico-documentali, vengono qui presentati parte degli esiti di ricostruzione digitale dei resti della cattedrale dell'Assunta, edificio religioso di ragguardevoli dimensioni rispetto all'invaso urbano e bombardato in occasione delle guerre anglo-borboniche e francesi di inizio XIX secolo.*

*The island of Ischia and its castle narrate a millenary history that many researchers have been trying to reconstruct with difficulty due to the destruction, in various periods, of most of the archival documents.*

*Based on recent 3D surveys and historical-documentary research, part of the results of the digital reconstruction of the remains of the cathedral of the Assunta are presented here. The religious building had considerable dimensions compared to the urban area and was bombed during the Anglo-Bourbon and French wars at the beginning of the 19th century.*

### **Keywords**

Architetture medievali, ipotesi ricostruttive, digitalizzazione dei beni culturali.

*Medieval architecture, reconstructive hypotheses, cultural heritage digitization.*

### **Introduzione**

L'isola di Ischia e il suo Castello vantano una storia millenaria che molti studiosi cercano faticosamente di ricostruire a causa della perdita in varie epoche di gran parte dei documenti di archivio. Alcuni autori ritengono che il primo presidio fortificato sull'isola fu realizzato dai siracusani sul promontorio che sorgeva nella parte più orientale, inaccessibile per posizione e struttura [D'Ascia 1867, II, 16; Mariotti 1915, 12; Cervera 1934, 7]. Tale struttura fu battezzata col nome di Girone probabilmente per ricordare Gerone da Siracusa, vittorioso a inizio V secolo a.C. insieme ai cumani contro gli etruschi nella difesa dell'isola.

Secondo altri studiosi, invece, il nome Girone deriverebbe dalla parola italiana girone, accrescitivo di giro, con il quale si fa riferimento ad una città chiusa da un cerchio di mura [Buchner, Rittmann 1948, 70]. A seguito dell'eruzione del Montagnone nel II secolo d.C., il lembo di terra che univa il promontorio all'isola sprofondò in mare, provocando la separazione fisica tra la fortezza e il resto del territorio.

Con la caduta dell'Impero romano d'Occidente anche Ischia subì le scorribande dei barbari, dei goti, dei bizantini, dei longobardi e, infine, dei saraceni. Per la sua posizione strategica nel golfo, Ischia è stata sempre legata alle vicende della vicina terraferma, per cui visse

SAVERIO D'AURIA

anche la dominazione normanna del XII secolo, da Ruggiero a Guglielmo III. Ai normanni succedettero gli svevi, che rafforzarono le strutture difensive del *Castrum Gironis*.

Con l'uccisione di Manfredi nel 1265, Ischia fu conquistata da una spedizione di Carlo II d'Angiò che non ebbe vita facile nei primi anni quando gli Ischitani, ribellandosi, facilitarono la salita al potere degli aragonesi di Sicilia. Alla fine del XIII secolo, Carlo riconquistò l'isola, ordinando la devastazione delle terre e delle case del popolo insorto.

La situazione peggiorò con l'eruzione nel 1301 dell'Arso, che costrinse molti ischitani a trasferirsi sull'*insula minor* (l'isolotto che ospitava il castello). Questo repentino popolamento portò la fortezza ad essere utilizzata come vera e propria città, incrementando in pochi anni l'antropizzazione del luogo. Le crescenti esigenze religiose della popolazione, inoltre, portarono all'individuazione di un luogo su cui erigere la nuova cattedrale dedicata all'Assunta e l'episcopio.

Con Alfonso I d'Aragona prima e con Costanza d'Avalos poi, il Castello raggiunse il suo massimo splendore, sia dal punto di vista tecnologico-costruttivo sia dal punto di vista socio-politico. Il Castello, a ricostruzione ultimata, assunse l'aspetto del dipinto risalente al primo quarto del Seicento che si trova nella Torre Guevara ubicata di fronte all'isolotto (fig. 1): l'*insula minor* è rappresentata come una cittadella fortemente edificata in cui prevalgono edifici con coperture a terrazza interrotte saltuariamente da qualche tetto e dalle volte estradossate delle chiese. Il maschio appare più in alto rispetto alle fabbriche circostanti. Lo spazio abitato è circoscritto dalla cinta muraria e al di sotto la fascia di verde [D'Ascia 1897, II, 73].



1: Scuola di Paull Brill (attr.), Il Castello e la Torre Guevara di Bovino, primo quarto del XVII secolo, Ischia, Torre Guevara [Capano 2023, 88].

Le distruttive e mortali incursioni ottomane della metà del XVI secolo provocarono devastazione e abbandono sull'isola e sul castello tant'è che pochi decenni dopo l'ingegnere Benvenuto Tortelli assunse l'incarico di organizzare la ristrutturazione di alcuni tratti di mura del castello e della piazza d'Armi. Nella planimetria di rilievo dell'isolotto (fig. 2) Tortelli enfatizza con tratti più marcati e con colori ad alto contrasto il maschio e le strutture difensive; alcuni edifici religiosi e civili ritenuti strategici, come la cattedrale dell'Assunta e l'episcopio, vengono comunque rilevati ma rappresentati con tratti più chiari.



2: Benvenuto Tortelli, *L'isolotto del castello di Ischia*, 1576-1586, Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Manoscritti e Rari, Ms. XII.D.1 c. 12r.

A partire dal XVIII secolo il castello iniziò una lenta decadenza fino al punto più basso toccato durante le lotte anglo-borboniche e francesi per la riconquista dell'isola.

I danni registrati dagli edifici sull'isolotto furono ingenti e nel mese di giugno del 1809 i bombardamenti provocarono la distruzione delle coperture della cattedrale. Per oltre un secolo la fortezza fu abbandonata a se stessa fino a quando nel 1912 l'intero isolotto fu posto in vendita all'asta e fu acquisito dall'avvocato Nicola Mattera che iniziò un faticoso percorso di messa in sicurezza prima e di recupero dopo dell'intera cittadella.

Il contributo qui presentato fa parte di una ricerca in corso che si inserisce nell'ambito di un accordo più ampio di collaborazione

scientifica tra il Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale dell'Università degli Studi di Napoli Federico II (responsabile scientifico Saverio D'Auria) e Castello Aragonese s.a.s. (responsabile scientifico Nicola Mattera). Al momento, la digitalizzazione e l'elaborazione grafica del patrimonio architettonico ha interessato la Cattedrale dell'Assunta, la cripta di San Pietro, la Chiesa dell'Immacolata, il Cimitero delle Monache, la Piazza d'Armi, il ponte aragonese, la galleria di accesso e molti dei percorsi di collegamento. In particolare, questo studio focalizza l'attenzione sui resti della Cattedrale dell'Assunta e sulla sottostante cripta di San Pietro. Vengono presentati parte degli esiti di ricostruzione digitale dell'organismo cripta-Cattedrale, ottenuti sulla base dei recenti rilievi tridimensionali e delle ricerche storico-documentali.

## 1. L'organismo cripta-cattedrale

Durante l'edificazione della chiesa dedicata alla Madonna dell'Assunta era già presente in quel luogo uno spazio sacro almeno dai primi anni del XIV secolo [Pilato 2021, 56]. A confermare l'esistenza dell'antica cattedrale contribuisce quanto riportato dal canonico Vincenzo Onorato nel suo *Ragguaglio dell'Isola di Ischia*, che la descrive definendola in questi termini: «L'antica chiesa Cattedrale vescovile stava sita nel recinto del Castello e riguardava soprattutto il sud [...] La medesima cattedrale era una semplice cappella lunghetta sì, ma stretta ed all'infuori dell'altare maggiore non ci era altro altare [...] Le mura della stessa Cattedrale erano colorite di verde vivo, e si osservava in essa alcune pitture di santo del 13° secolo che, quantunque ci si edificò di sopra la seconda Cattedrale, tutta volta non venne abbandonata per la sacra celebrazione» [Mazzella 2013, 233].

L'antico luogo sacro potrebbe essere stato edificato a partire da un originario nucleo di tre cappelle vicine ubicate lungo la parete destra della navata centrale, la cui preesistenza è suggerita dall'impianto ipogeo, privo di un'organica progettualità e con forme e orientamenti dettati da tecniche costruttive più remote rispetto a quelle impiegate per gli altri ambienti della cripta stessa (figg. 3, 4). A questi volumi sarebbe stata poi annessa la cappella Calosirto, anch'essa preesistente al 1301, attraverso l'edificazione di un ambiente rettangolare, coperto da due volte a crociera e caratterizzato da un'altezza tale da consentire l'allungamento della



SAVERIO D'AURIA



3: Le tre cappelle ipogee della cripta di San Pietro oggi.



4: La cattedrale dell'Assunta oggi.

superiore chiesa-cattedrale verso valle. Successivamente all'inaugurazione della cattedrale dell'Assunta, l'antico luogo sacro fu trasformato in cripta, arricchito da ulteriori cappelle laterali.

La cattedrale dell'Assunta doveva presentarsi di dimensioni sproporzionate rispetto all'invaso urbano che la ospitava, a dimostrazione della committenza reale di Roberto d'Angiò e delle sue mire propagandistiche.

Come si può notare da quanto oggi è sopravvissuto, l'impianto medievale era caratterizzato da tre navate, di cui quelle laterali coperte con volte a crociera e quella centrale probabilmente con capriate lignee e tetto a falde. In fondo alla navata centrale si apre tutt'oggi la zona presbiteriale e l'abside semicircolare. Ai lati delle navate si aprivano diverse cappelle, oggi non tutte presenti.

I bombardamenti del 1809 privarono la Cattedrale delle coperture e i successivi saccheggi delle opere d'arte. Lo stato di abbandono e di degrado che accompagnarono l'edificio fino agli inizi del secolo scorso costrinsero la proprietà a rimuovere, per motivi di sicurezza a metà del 1900, la facciata (fig. 5).

## 2. Il rilievo digitale

Gli studi condotti su manufatti complessi dal punto di vista storico e costruttivo, come la cattedrale dell'Assunta e la cripta di San Pietro nel Castello aragonese di Ischia, non possono prescindere dall'analisi critica delle geometrie di cui si compongono. La lettura macroscopica dell'architettura e l'indagine dettagliata su elementi e parti circoscritte consentono spesso di trovare indizi su cui vale la pena soffermarsi. Nel caso in esame, l'esatta digitalizzazione formale dell'organismo cripta-cattedrale si è rivelata indispensabile per far emergere informazioni altrimenti di difficile deduzione, come i rapporti esistenti tra le parti, le variazioni di allineamenti e di spessori murari, le anomalie esistenti o presunte tali [De Feo 2023, 19].

Le caratteristiche intrinseche ed estrinseche dell'oggetto di studio hanno suggerito l'adozione di diverse tecniche di rilevamento digitale da integrarsi necessariamente: il laser scanning, la fotogrammetria e il rilievo topografico con stazione totale e ricevitore GPS. La combinazione di queste tecnologie si è rivelata fondamentale al fine di trarre il massimo risultato dalle loro potenzialità e al contempo sopperire ai limiti presentati da ciascuna di esse.

Il progetto di rilievo, pertanto, ha richiesto una sistematica definizione delle procedure che hanno guidato l'intera campagna di rilevamento. La maggiore difficoltà riscontrata nella





5: Facciata della Cattedrale dell'Assunta, metà del XX secolo. Foto inedita, Fondazione Ezio De Felice, fa. 177.

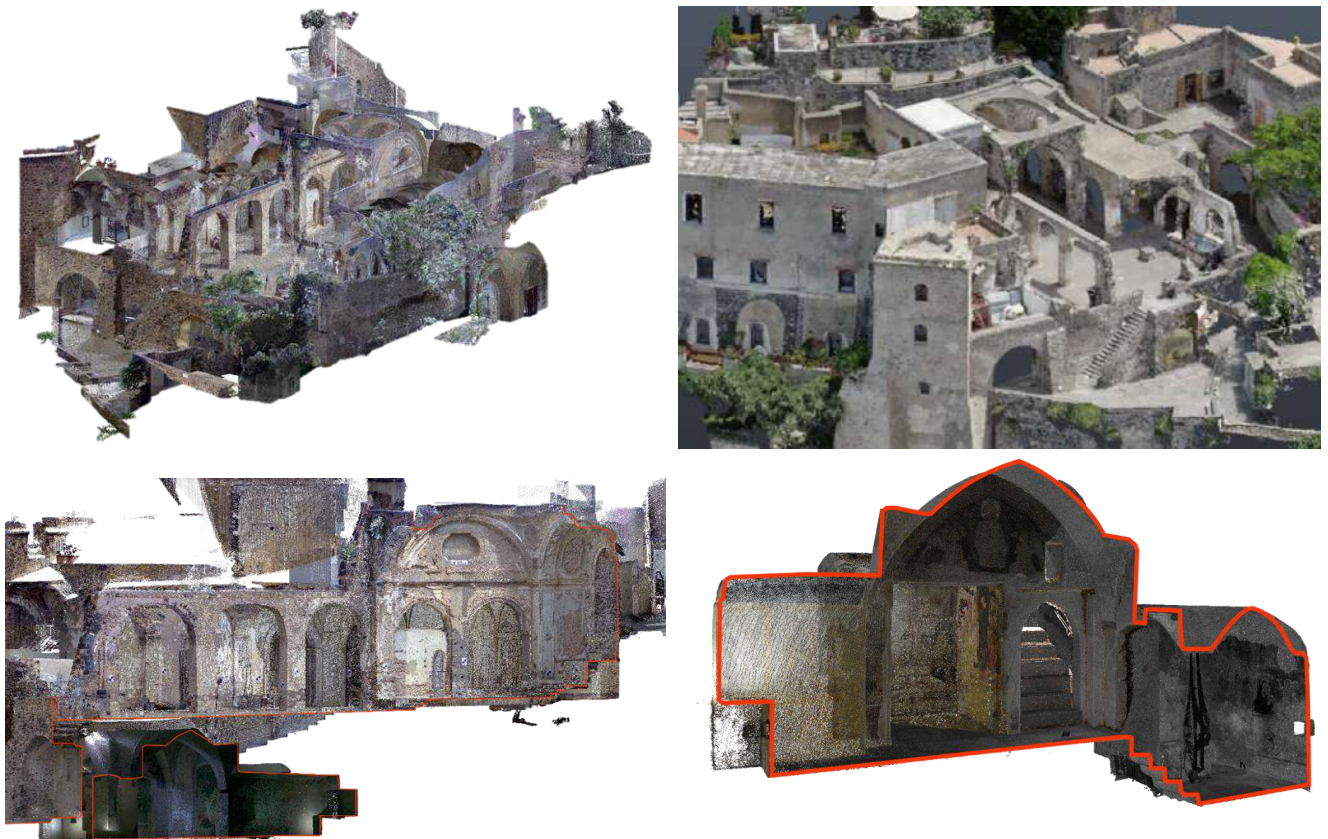
gestione delle nuvole di punti è stata la generazione di un unico modello 3D comprendente anche buona parte dell'ambiente circostante. Solo a partire da un siffatto output infografico è stato possibile eseguire analisi simultanee su diversi aspetti, primi tra tutti le relazioni spaziali intercorrenti tra le singole parti che compongono il complesso organismo architettonico, oltre che indagini di carattere volumetrico, dimensionale e geometrico (fig. 6). Il modello complessivo ha anche consentito la redazione dei canonici grafici bidimensionali di rilievo.

### 3. Ipotesi ricostruttive

L'attuale conformazione dell'impianto ipogeo è quella con la quale si presentava agli occhi dei fedeli nel XIV secolo: gli affreschi presenti sulle pareti e sui soffitti delle cappelle sono databili a quel periodo, a dimostrazione del fatto che l'impianto architettonico originario non ha subito mutazione fino ai giorni d'oggi. È probabile, inoltre, che i vari ambienti della cripta non siano stati realizzati tutti nello stesso periodo e che la loro composizione sia il frutto di interventi di ampliamento e fusione avvenuti in epoche differenti.

La scoperta della cappella Calosirto negli anni Ottanta del Novecento ha portato alla luce

SAVERIO D'AURIA



6: Modelli digitali a nuvola di punti dell'organismo cripta-cattedrale ricavati da procedure image e range-based.

nuovi indizi riguardo all'evoluzione storica dell'intera cripta. L'analisi del ciclo pittorico più antico presente sulle sue pareti è databile agli ultimi anni del XIII secolo [Pilato 2021]. Inoltre, la sua collocazione a una quota inferiore rispetto al restante ambiente ipogeo e la presenza di dipinti a carattere religioso e dell'altare riconducibile all'ultimo decennio del Duecento farebbero pensare che nell'ambiente si svolgessero funzioni sacre in maniera autonoma già prima del XIV secolo (fig. 6b).

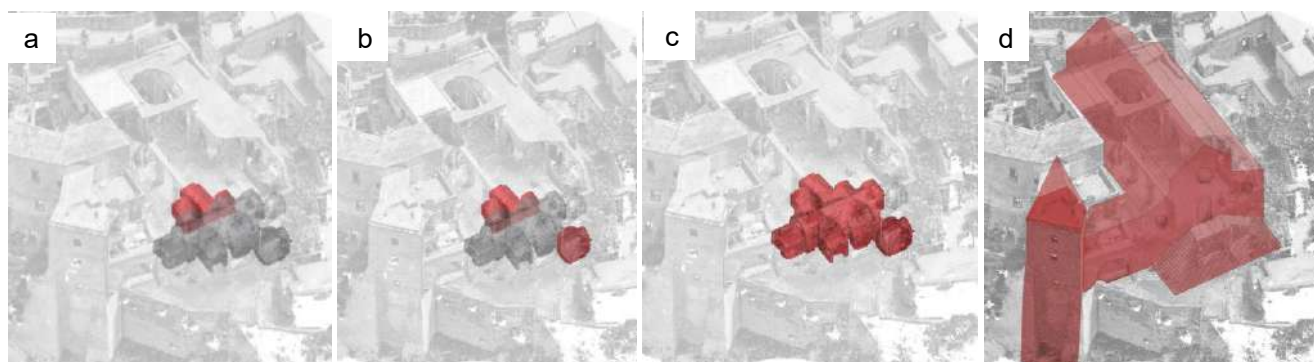
L'edificazione della nuova cattedrale nel luogo in cui già esistevano ambienti sacri ci fa ipotizzare che fu realizzata, a partire dal 1301, la navata centrale dell'attuale cripta al fine di allungare verso valle l'intero ingombro della chiesa superiore (fig. 6c).

Quest'ultima, per magnificenza e secondo i canoni gotici partenopei dell'epoca, doveva essere coperta con un tetto a falde in corrispondenza della navata centrale e con spioventi in corrispondenza delle navate laterali. La facciata principale, alla quale era addossata la torre campanaria, era probabilmente caratterizzata da un ampio rosone centrale e da una scalinata monumentale (fig. 6d), così come rappresentata dal Tortelli nel suo rilievo dell'isola. Questa configurazione rimase probabilmente intatta fino al XVII secolo quando i vescovi dell'epoca iniziarono a trasformarla secondo le fattezze barocche, di cui oggi sopravvivono alcune testimonianze.

## Conclusioni

Lo studio dei documenti storici e delle fonti bibliografiche unito all'interpretazione critica dei risultati dei rilievi digitali hanno rappresentato un solido approccio metodologico per condurre attendibili analisi storico-costruttive relative all'organismo cripta-cattedrale.





6: Fasi evolutive della cripta e della cattedrale dal XIII al XVIII secolo.

Lo stato di rudere che mostra oggi la cattedrale dell'Assunta evoca immagini e suggestioni di un passato magnifico ma anche di vicende dolorose e racconta di una storia lunga secoli, molto difficile da ricostruire quando, come in questo caso, sono scarse le fonti e risulta fortemente compromessa la materia di cui si compone.

Le ricerche in corso sono mirate anche alla ricostruzione virtuale della cattedrale nei secoli successivi al XVI e alla creazione di un database volto alla condivisione dei modelli digitali di rilievo e dell'apparato iconografico e documentario raccolto durante gli studi.

L'interpretazione critica dei dati raccolti e prodotti, la disseminazione culturale e il confronto interdisciplinare possono fornire avanzamenti della conoscenza in ambiti complessi dal punto di vista storico e costruttivo, come questo di cui ci si sta occupando.

### Bibliografia

- BUCHNER, G., RITTMANN, A. (1948). *Origine e Passato dell'isola d'Ischia*, Napoli, Gaetano Macchiaroli Editore.
- BUONOCORE, O. (1924). *La storia d'uno scoglio (Il Castello d'Ischia)*, Napoli, Tipografia napoletana F. Ricciardi.
- CAPANO, F. (2009). *Ischia da mito a stazione turistica di massa*, in *I centri storici della provincia di Napoli: struttura, forma, identità urbana*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- CAPANO, F. (2023). *Il castello di Ischia e l'insula minor. Architettura militare, città e paesaggio (XV-XIX)*, in *Fortmed. Defensive architecture of the mediterranean*, vol. XIII, Pisa, Pisa University Press, pp. 85-92.
- D'ASCIA, G. (1867). *Storia dell'isola d'Ischia*, Napoli, Stabilimento tipografico di Gabriele Argenio.
- DE FEO, E. (2023). *Medioevo restaurato. La chiesa di Sant'Eligio Maggiore a Napoli*, Napoli, fedOApres.
- DE LAURENTIIS, R. (2016). *Storia di Ischia nei suoi periodi di massimo splendore dalla civiltà greca alla grandezza della corte rinascimentale*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.
- DELIZIA, I. (1987). *Ischia: Identità negata*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DI LUSTRO, A. (2010). *Ecclesia maior insulana. La cattedrale d'Ischia dalle origini ai nostri giorni*, Forio.
- MARIOTTI, S.E. (2007). *Il Castello d'Ischia*, Ischia, Imagaenaria (ed. or. 1915).
- MAZZELLA, E. (2013). *L'Anonimo Vincenzo Onorato e il Ragguaglio dell'Isola di Ischia*, Salerno, Guttemberg Edizioni.
- PILATO, S. (2015). *La cappella dei Calosirto. Il ritrovamento di un oratorio gentilizio nascosto*, Napoli, Castello Aragonese d'Ischia.
- PILATO, S. (2021). *Cappella D'Angiò e Cappella Caracciolo: nuove scoperte sugli affreschi del Castello Aragonese d'Ischia*, Napoli, lemme edizioni.

### Fonti d'archivio

Fondazione Ezio De Felice, fa. 177.



## ***Il Castello di Ischia nell'Ottocento: tra decadenza e abbandono***

### *The Castle of Ischia in the nineteenth century: between decadence and abandonment*

**FRANCESCA CAPANO**

Università di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*Il castello di Ischia è un simbolo per la sua comunità nonostante la sua storia sia ancora abbastanza lacunosa. Anche le origini del castello sono poco chiare, le prime evidenze architettoniche risalgono agli angioini, anche se il luogo fu frequentato dall'antichità. Il noto castello aragonese nel Cinquecento divenne un presidio militare e l'isolotto fu sempre meno frequentato. Infine fu abbandonato anche dalle religiose e dai religiosi durante il Decennio francese; quando l'antica cattedrale angioina fu bombardata dalle truppe inglesi alleate dei Borbone. Esclusivo presidio militare anche con la Restaurazione l'isolotto e il castello vennero convertiti in carcere (1823). Il paper analizza lo spopolamento dell'isolotto, la trasformazione ottocentesca di tutti gli edifici in carcere e dopo la chiusura del luogo di pena l'abbandono del sito, i cui terreni venivano ancora sfruttati come campi agricoli.*

*The castle of Ischia is a symbol for its community, although its history is still rather sketchy. Even the origins of the castle are unclear; the earliest architectural evidence dates back to the Angevins, although the place was frequented from ancient times. In the 16th century, the famous Aragonese castle became a military garrison and less and less frequented. Finally it was also abandoned by religious men and women during the French Decade; when the ancient Angevin cathedral was bombed by English troops allied with the Bourbons. An exclusive military garrison even with the Restoration, the islet and castle were converted into a prison (1823). The paper analyses the depopulation of the islet, the 19th-century transformation of all the buildings into a prison and, after the closure of the place of punishment, the abandonment of the site, the land of which was still exploited as agricultural fields.*

#### **Keywords**

Storia dell'architettura e della città di Ischia, architettura militare, valorizzazione del patrimonio architettonico e paesaggistico.

History of architecture and the city of Ischia, military architecture, enhancement of the architectural and landscape heritage.

#### **Introduzione**

Il castello di Ischia e l'isolotto su cui sorge sono un simbolo per la comunità ischitana nonostante la sua storia sia ancora abbastanza lacunosa. I tristi eventi del 2022 lo hanno dimostrato ancora una volta. Infatti, all'indomani della frana di Casamicciola, tutta l'isola veniva pubblicizzata e rappresentata dall'isolotto e dal suo castello, nonostante il luogo del disastro fosse sul versante nord; questo accadeva dopo che la rivista *Travel&Leisure* aveva stilato la classifica *The World's Best Awards 2022*, dove Ischia era posizionata al primo



posto, inseguita da Ibiza e dalle Maldive. Anche in questo caso tutta l'isola era rappresentata da una foto dell'isolotto del castello.

Nonostante ciò le vicende storiche del suo castello sono ancora poco chiare. Nei pressi dell'antico centro di cultura 'ellenistico-romana' Aenaria sorgeva l'isolotto, che era all'epoca un promontorio; tale sito dovette avere un ruolo centrale per il sistema difensivo. In seguito a uno sciame di fenomeni vulcanici alla metà del II secolo, Aenaria si inabissò e il promontorio assunse la morfologia che oggi conosciamo di isola.

Non abbiamo evidenze archeologiche di presidi difensivi, che probabilmente si trovavano sull'isolotto, fino alla fine del XIII, quando fu costruito un fortilizio angioino. Lo sviluppo urbanistico dell'isolotto avvenne dopo la disastrosa eruzione dell'Arso del 1301. I villaggi sull'*insula major* furono distrutti, mentre l'*insula minor* fu risparmiata, quindi fu scelta come *civita* e fu ivi costruita una nuova cattedrale. Con Alfonso I d'Aragona, la fortuna di questi luoghi continuò, poiché durante la conquista del regno ebbero un ruolo strategico da piazzaforte. Il sovrano potenziò, l'*insula minor* promuovendo la costruzione di un castello alla moderna, che sorse adiacente alla preesistenza angioina. Il castello, dalla doppia funzione militare e di residenza reale, fu tra i luoghi di soggiorno preferito dal sovrano e della sua amante Lucrezia d'Alagno, come riportano le fonti coeve.

Dal castello, posto alla quota più alta, si dominavano la cattedrale, il vescovado, gli altri edifici religiosi, i palazzi nobiliari e i campi coltivati, che si adagiavano sui territori scoscesi, componendo un suggestivo paesaggio mediterraneo. Con il Cinquecento il castello divenne corte dei d'Avalos, nominati alla fine del secolo precedente governatori dell'isola. Il casato mantenne questo ruolo fino all'estinzione della famiglia (1729).

Alla fine del XVI secolo risale il progetto di ristrutturazione delle mura dell'isolotto, di alcuni imprecisati lavori al castello e della realizzazione della piazza d'armi affidati all'architetto-ingegnere Benvenuto Tortelli [Delizia 1988, Capano 2000]. Con il Seicento inizia lo spontaneo abbandono dell'isolotto troppo scomodo affievolita la memoria delle incursioni corsare e dei disastri sismici. L'abolizione dei diritti feudali, durante il Viceregno austriaco, contribuì ad alimentare questo fenomeno. La precaria situazione dell'abitato sull'isolotto viene documentata dalla memoria compilata nel 1721 da Giuseppe Donati e dedicata all'ultimo governatore, il marchese Cesare Michelangelo d'Avalos: *Riflessioni per S.A. Ser.ma di Pescara e Vasto, qual Castellano e Governatore perpetuo del real Castello, Città, e di tutta l'isola d'Ischia*<sup>1</sup>. Le chiese che anticamente erano sette, come riportato dalle fonti, si erano ridotte a quattro. L'isolotto continuò a spopolarsi, gli abitanti abbandonavano «li patrij tetti, calandosene nel borgo di Celza, ed altri nel Casal di Casamicciola» e conseguentemente lo stato conservativo di molti edifici peggiorava [Delizia 2004, 143].

### **1. Una cittadella militare tra Decennio francese e Restaurazione**

La prima riconversione poco compatibile del castello si ebbe con la Rivoluzione partenopea, alla quale partecipò anche Ischia con personaggi appartenenti a illustri famiglie. Francesco Buonocore, nipote del famoso e omonimo medico di corte, che fu comandante dell'artiglieria del castello, rientrato il governo borbonico fu giustiziato. Il castello, appena riconquistato dalle truppe sanfediste, fu utilizzato come carcere per detenuti politici [D'Ascia 1867, 123-132].

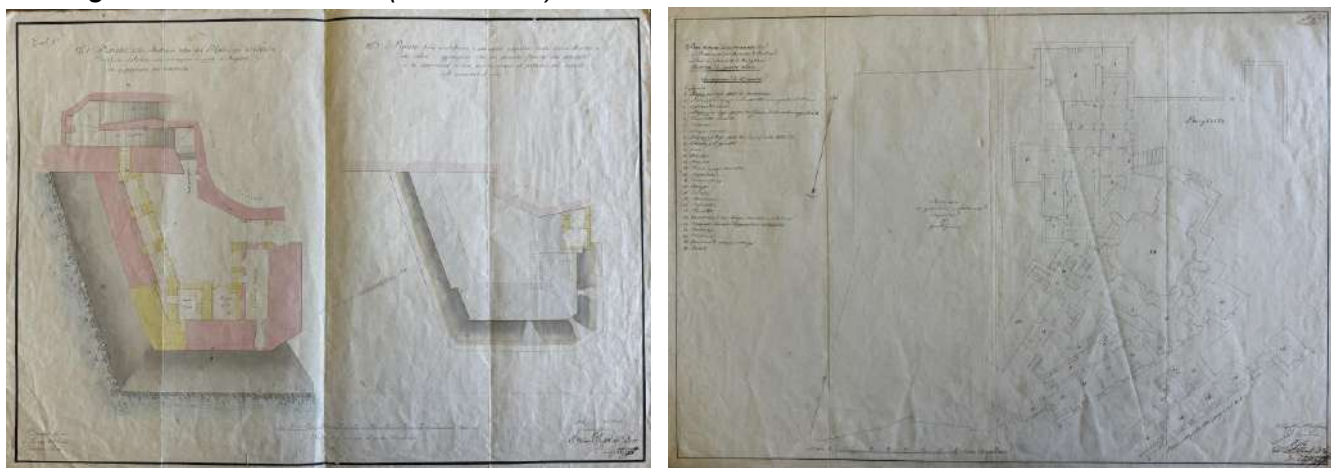
---

<sup>1</sup> Giuseppe Donati, *Riflessioni per S.A. Ser.ma di Pescara e Vasto, qual Castellano e Governatore perpetuo del real Castello, Città, e di tutta l'isola d'Ischia*, 1721, Biblioteca Nazionale di Napoli (d'ora in poi BNN), Sezione Manoscritti e rari, ms. XV, f. lo 14, f. 4 [Delizia 2004, 145].

Il Decennio confermò per il sito una funzione prevalentemente militare; il castello continuò ad ospitare caserme e carceri militari. Incoronato re di Napoli Giuseppe Bonaparte (1806) mentre Ischia seguì le sorti politiche di Napoli, Capri, Ponza e Ventotene erano nelle mani inglesi a sostegno dei Borbone. In tale quadro l'isola assunse un ruolo politico e militare molto importante e antitetico a Capri, che invece era occupata dalle truppe inglesi del colonnello Houdson Lowe, poi cacciato da Gioacchino Murat. Nel tentativo di sostenere Ferdinando IV, gli inglesi e le truppe borboniche rappresentate dal principe Leopoldo figlio del re, riconquistarono Ischia per un breve periodo da giugno 1809 a dicembre; quando il principe – con i militari inglesi – fu costretto a lasciare Ischia e ritornare a Palermo dal padre [D'Arbitrio, Ziviello 2004, 43 segg.].

I danni causati all'isolotto del castello aggravarono il già avviato fenomeno di spopolamento; ad esempio il seminario vescovile, accanto alla distrutta cattedrale, non era più abitato dai seminaristi poiché inadatto a accogliere il crescente numero di ospiti [Delizia 2022, 365].

A questo periodo risale un piano strategico di riconversione di alcune strutture ancora in piedi al fine di militarizzare l'isolotto. Furono proposti una serie di progetti per migliorare le prestazioni delle strutture già esistenti [Costanzo 2017, 101]. Si voleva costruire una nuova piazza d'armi sul ponte d'accesso all'isolotto: *Progetto per la costruzione di una Piazza d'Armi sul Ponte che conduce nel castello d'Ischia*, sottoscritto «Il Capit.º del Genio in Capo Langerot»<sup>2</sup> [Architetture d'Ischia 1985, 28; Delizia 2022, 365]. Di Logerot è conservato presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria il manoscritto, *Memorie storiche del Regno delle Due Sicilie (1734-1815)*<sup>3</sup>.



1: Salvatore Colucci, Tav.a 2<sup>o</sup>: n.1 Pianta della Batteria detta del Molo a pie' del Castello dell'Isola d'Ischia colla indicazione in giallo dei Progetti che si propongono per rimetterla, n. 2: Pianta della piattaforma e parapetto superiore della stessa Batteria che indica l'aggiunzione che si propone fare al suo parapetto e la costruzione di una piccola riserva di polvere pel servizio dell'ornamento di essa, s.d. ma 1815-1820 ca. Biblioteca Nazionale di Napoli.

2: Anonimo, N.o 1<sup>25</sup>. Pian Terreno del ex Convento di San Francesco nel Castello D'Ischia in dove si è stabilito il Padiglione Militare di questo nome, s.d. ma 1815-1820 ca. Biblioteca Nazionale di Napoli.

<sup>2</sup> BNN, Sezione Manoscritti e rari, Carte della Biblioteca Provinciale, Ba. 25<sup>A</sup>(86, [Architetture di Ischia 1985, 28; Delizia 2022, 365-368].

<sup>3</sup> Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXVI C 6.

Un progetto organico per rifunzionalizzare tutte le fabbriche ancora utilizzabili fu redatto da Vito Piscicelli, colonnello del Supremo consiglio di guerra nel 1814. Per il castello, che dai documenti risultava all'epoca utilizzato da 200 militari, si proponeva una ristrutturazione per aumentare la capienza ricettiva a 280 uomini. Per il seminario, anch'esso già utilizzato come residenza per 96 soldati – suddivisi in 56 al piano terra e 40 al primo piano –, erano previsti interventi per alloggiare 200 uomini; la guarnigione di San Francesco, all'origine il convento delle clarisse, si potenziava per accogliere 430 uomini<sup>4</sup>.

L'anno successivo, appena cacciati i napoleonidi si studiò una più ampia riorganizzazione per migliorare le difese del regno. A settembre del 1815 il Supremo Consiglio di guerra redigeva un piano territoriale che coinvolgeva le tre isole del golfo di Napoli. Ischia si riteneva capace di ospitare 3000 militari, rifunzionalizzando anche le altre chiese in disuso: la cinquecentesca chiesetta di San Pietro a Pantaniello e la chiesa medioevale di Santa Maria della Libera<sup>5</sup>. Ma un piano così invasivo avrebbe avuto bisogno di fondi cospicui, di difficile reperibilità, e del supporto della comunità, che invece temeva una così invasiva militarizzazione. Infine si optò per un'idea di minima, in continuità con i progetti dei napoleonidi, che riguardò la ristrutturazione degli edifici già occupati, l'utilizzo della chiesetta di San Pietro a Pantaniello da destinare a cappella dei militari, nonostante le ridotte dimensioni, e la trasformazione della chiesa di Santa Maria della Libera in 'ospedaletto' militare [Delizia 2022, 375].

A questa fase della prima Restaurazione risalgono una serie di progetti che prevedevano la ristrutturazione di tre punti nodali per uno sfruttamento militare migliore dell'isolotto: la ristrutturazione della batteria del molo<sup>6</sup>, del padiglione militare di San Francesco<sup>7</sup> e la riconversione dell'ex-vescovado<sup>8</sup> (figg. 1, 2). Cui si aggiungono altri manoscritti di rilievo: N.°

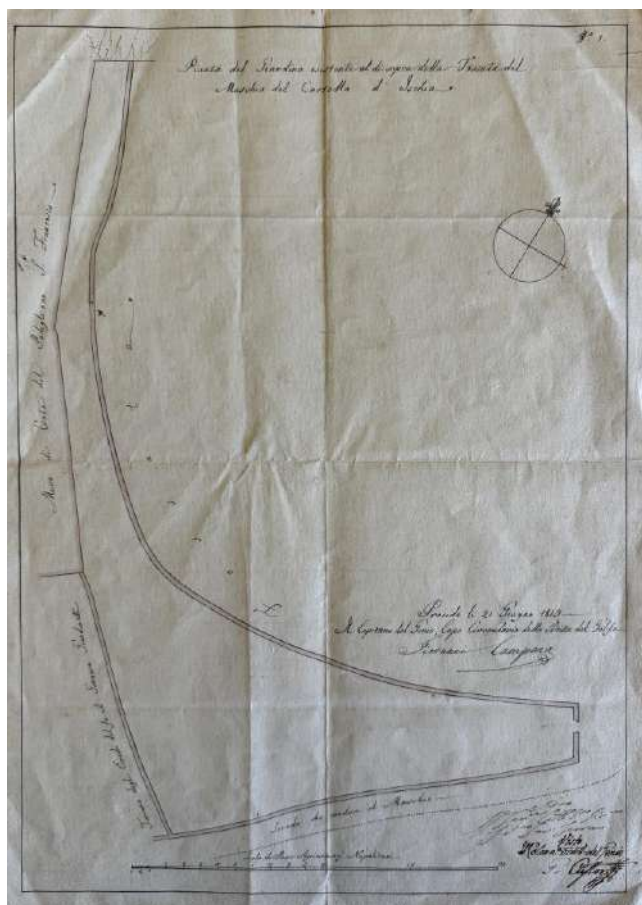
<sup>4</sup> Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), Sezione Militare, *Segreteria di Guerra e Marina*, vol. 831/9; *Excepta*, vol. 324; ne dà notizia Francesco Delizia [2023, 366, 375].

<sup>5</sup> ASNa, Sezione Militare, *Segreteria di Guerra e Marina*, vol. 831/9. Ne dà notizia Francesco Delizia [2023, 366, 375].

<sup>6</sup> *Tav. a 1a: Pianta della Batteria detta del Molo a pie' del Castello dell'isola d'Ischia come attualmente esiste. Il nero indica le demolizioni, che si propongono per eseguire il progetto della sua restaurazione; Tav. a 2°: n. 1 Pianta della Batteria detta del Molo a pie' del Castello dell'Isola d'Ischia colla indicazione in giallo dei Progetti che si propongono per rimetterla, n. 2: Pianta della piattaforma e parapetto superiore della stessa Batteria che indica l'aggiunzione che si propone fare al suo parapetto e la costruzione di una piccola riserva di polvere pel servizio dell'ornamento di essa; Tav. a 3°: Profili delle nuove opere che si propongono per restaurare e rimettere la Batteria del Molo a pie' del Castello d'Ischia come vengono indicate nelle piante n. 1 e 2 della Tav. 2; su tutti i disegni «Disegnato da me I. Tenente del Genio Salvatore Colucci», «il Cap. in i° del Genio Gennaro Russo. Visto Il Colonn.° Distrett. Del Genio [firma non identificabile]», i disegni non sono datati. In BNN, Sezione Manoscritti e rari, *Carte della Biblioteca Provinciale*, Ba. 25<sup>A</sup>(82, Ba. 25<sup>A</sup>(81, Ba. 25<sup>A</sup>(93 [Architetture di Ischia 1985, 28; Costanzo 2017, 101; Delizia 2023, 366-368].*

<sup>7</sup> N.° 1<sup>25</sup>. *Pian Terreno del ex Convento di San Francesco nel Castello D'Ischia in dove si è stabilito il Padiglione Militare di questo nome, N.° 2. Primo piano Superiore al pian terreno del ec convento di S. Francesco nel Castello d'Ischia in dove vi è stabilito il padiglione Militare dello stesso nome, N.° 3. Primo piano del Padiglione Militare di S. Francesco nel Castello d'Ischia stabilito nel ex Convento di questo nome, N.° 4. Secondo Piano del Padiglione Militare di S. Francesco nel Castello d'Ischia stabilito nel ex Convento di questo nome, N.° 5. Terzo Piano del Padiglione Militare di S. Francesco nel Castello d'Ischia stabilito nell' ex Convento di questo nome; su tutti i disegni «il Cap. in i° del Genio Gennaro Russo. Visto Il Colonn.° Distrett. Del Genio [firma non identificabile]», i disegni non sono datati. In BNN, Sezione Manoscritti e rari, *Carte della Biblioteca Provinciale*, Ba. 25<sup>A</sup>(43, Ba. 27<sup>A</sup>(84, Ba. 25<sup>A</sup>(64, Ba. 27<sup>A</sup>(85, Ba. 25<sup>A</sup>(78 [Architetture di Ischia 1985, 44; Delizia 2023, 371-373].*

<sup>8</sup> *Piani dell'Edificio Episcopale col recinto della vecchia già rovinata Chiesa del Vescovato sito nel Castello dell'Isola d'Ischia*; sul disegno «il Cap. in i° del Genio Gennaro Russo. Visto Il Colonn.° Distrett. Del Genio



3: Giovanni Campana, N.º 1. Pianta del Giardino esistente al di sopra della Fossata del Maschio del Castello d'Ischia, 1819, Biblioteca Nazionale di Napoli.

1. Pianta del Giardino esistente al di sopra della Fossata del Maschio del Castello d'Ischia (fig. 3)<sup>1</sup>, N.º 2. Pianta del Giardino situato sotto il Maschio del castello di Ischia<sup>2</sup> [Delizia 2004, 138]. Il giardino rilevato nel secondo disegno, un giardino formale, fu piantato nello sperone cinquecentesco, già documentato nella seconda metà del XVI secolo dai disegni di Tortelli, a cui si è accennato in precedenza.

Il monastero di monache francescane, detto padiglione di San Francesco, era all'origine intitolato a Santa Maria della Consolazione; fu fondato nel 1575 dalla nobildonna Beatrice della Quadra, vedova di Muzio d'Avalos, utilizzando un palazzo di famiglia. La realizzazione della nuova chiesa barocca a pianta centrale, intitolata a San Francesco, iniziò nel 1737, ed è attribuita a Niccolò Tagliacozzi Canale. La costruzione del sontuoso edificio con l'alta cupola, che definì un nuovo landmark per l'isolotto, compromise gravemente la situazione economica delle religiose [Di Lustro 2016]; tale scelta avvenne quando era già in atto il fenomeno di spopolamento dell'isolotto. Il già citato attacco inglese, interruppe bruscamente e irrimediabilmente la vita monastica delle clarisse, che lasciarono definitivamente il monastero<sup>3</sup>.

Tutta l'isola nel piano di difesa territoriale fu aggregata al Distretto di Pozzuoli e alla Provincia di Napoli. Nonostante i su descritti progetti – prima francesi e poi in continuità borbonici – poco si fece; la situazione, infatti rimaneva alquanto precaria, tanto che nel 1818 il sottointendente del Distretto di Pozzuoli, duca di Cutrofiano, chiedeva al sindaco di Ischia, per motivi di sicurezza, di abbattere gli edifici pericolanti nei pressi delle strade, che percorrevano i militari. L'architetto Benedetto Iovine fu incaricato dal sindaco di individuare tutti i proprietari; la relazione di Iovine fu consegnata il 2 giugno 1818. Le demolizioni dovevano essere eseguite dai proprietari, in caso di inosservanza, affidate all'architetto. Iovine precisava al sindaco «Si devono demolire tutte le fabbriche cadenti, che non si conoscono li padroni e che

<sup>1</sup> Sul disegno «Procida, lì, 21 giugno 1819. Il Capitano del Genio, Capo Circondario della Dritta del Golfo. Giovanni Campana», «Visto Il Colonn.o Distrett. Del Genio [firma non identificabile]». In BNN, Sezione Manoscritti e rari, Carte della Biblioteca Provinciale, Ba. 25<sup>a</sup>(63).

<sup>2</sup> Procida, lì, 21 giugno 1819. Il Capitano del Genio, Capo Circondario della Dritta del Golfo. Giovanni Campana», «Visto Il Colonn.o Distrett. Del Genio [firma non identificabile]». In BNN, Sezione Manoscritti e rari, Carte della Biblioteca Provinciale, Ba. 25<sup>a</sup>(60).

<sup>3</sup> ASNa, Sezione Militare, Ministero Guerra, fa. 2296.

vi sono alcune porzioni all'impiedi e che sono di gran pericolo e sono tutte quelle, che sono da sotto al cortile del Vescovado fino alla sarracina» [Castagna 2017, 13].

La sovrana risoluzione che sancì in modo definitivo e irreparabile la sorte del castello e poi conseguentemente di tutto l'isolotto fu emanata il 31 gennaio 1823 dal Ministero e Segreteria di Stato degli Affari Interni, si stabiliva «di ridurre a luogo di pena il locale ov'era situata l'Antica città d'Ischia», inoltre onde evitare una pericolosa promiscuità si stabiliva che la Regia Corte avrebbe acquistato terreni agricoli, giardini e edifici privati anche in cattivo stato di conservazione<sup>12</sup>. Il 15 marzo Michelangelo del Gaizo fu incaricato dal segretario di Stato per gli affari di Guerra e Marina, marchese Amati, di documentare tutte le proprietà che insistevano sull'isolotto per predisporre un piano di esproprio e ottenere la totale proprietà del sito [Delizia 2004, 135]. È probabile che del Gaizo poté attingere, ma incrementare e perfezionare il lavoro di Iovine. Inoltre del Gaizo eseguì anche la planimetria dell'isolotto<sup>13</sup> (fig. 4) che, nonostante sia schematica poiché redatta per motivi esclusivamente 'catastali', è di grande interesse per capire quanto ci fosse all'epoca. Grazie anche alla dettagliata legenda, che riporta i proprietari, la natura del bene – edificio o terreno –, la superficie, il tipo di terreno è possibile una dettagliata ricostruzione. Per portare a termine velocemente l'incarico del Gaizo fu supportato dal direttore del Genio, Francesco Saverio Ferrara, e da altre figure sempre del Genio – il capitano di dettaglio e l'aiutante della piazza – e del sindaco di Ischia.

Alla pianta è allegata la dettagliata relazione, anch'essa di grande valore documentario; fornisce, oltre alle indicazioni della legenda, lo stato di conservazione degli edifici, arrivando a elencare le colture e l'imponibile catastale, per poter stabilire il valore dell'immobile [Delizia 2004, 137], utilizzando probabilmente i dati recenti del cosiddetto Catasto francese. Sappiamo così il nome dei proprietari: aristocratici di nobiltà autoctona e di origine napoletana, prelati dell'episcopio, la mensa vescovile, rari i casi di proprietari appartenenti alle classi meno abbienti. Gli edifici, anche se in cattivo stato, erano quasi tutti di pregio. È interessante citare i nomi dei proprietari più noti, don Sipione d'Oro, Chiara de Laurentiis, don Giovanni Calosirti, don Nicola Linfreschi. Calosirti, trasposizione di Calosirto, era la nobile famiglia proprietaria dal XIV secolo della cappella gentilizia rupestre, trasformata in ossario forse nella seconda metà del XV secolo, dimenticata e riscoperta alla fine del secolo scorso [Pilato 2015]; Giovanni Calosirti era il proprietario della chiesa di Santa Maria della Libera. Inoltre emerge che pochi tra civili e religiosi abitavano ancora l'isolotto; i terreni erano coltivati sia da mezzadri sia da coloni. Il disegno dimostra con evidenza che appartenevano già al demanio oltre il castello, i terreni circostanti. Il rilievo di del Gaizo lascia fuori dalla rappresentazione tutto il versante settentrionale, dove sorgeva il forte, posto alla quota più alta, e sul terreno più accidentato (fig. 5).

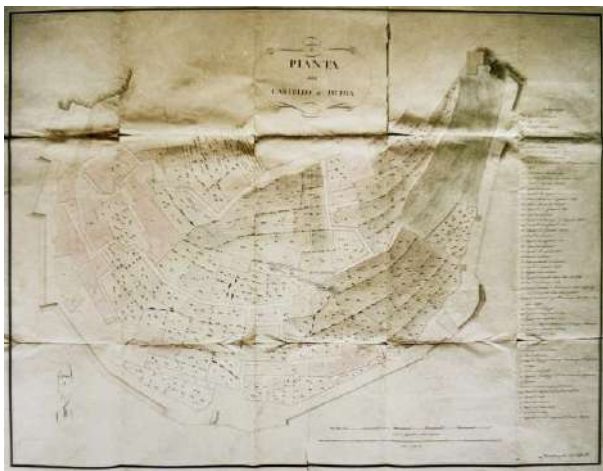
Stabilito l'indennizzo i proprietari non furono soddisfatti come dimostra la richiesta di Scipione d'Oro, che possedeva il maggior numero di edifici e fondi agricoli, che a dimostrazione dell'inadeguatezza del risarcimento presentò un contratto di fitto stipulato solo l'anno precedente della durata di sette anni. Ilia Delizia suppone che la stima fu probabilmente sotto dimensionata, poiché l'architetto cercò di attenersi alle previsioni di spesa, che sicuramente conosceva, per la riconversione in carcere di tutto il sito [2004, 140].

---

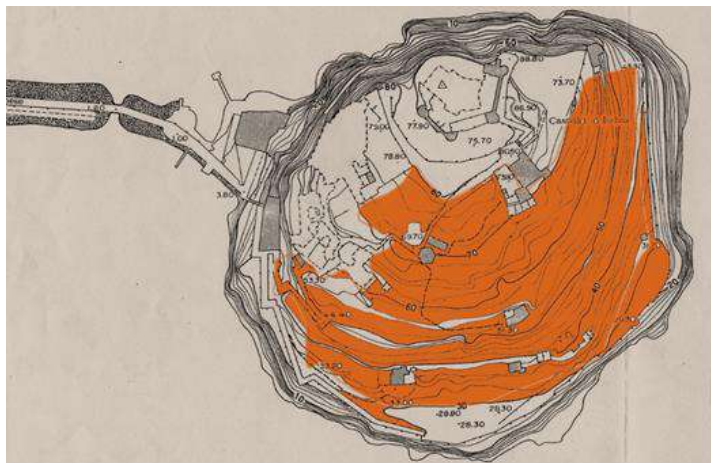
<sup>12</sup> ASNa, Ministero dell'Interno, I inventario, fa. 478; la notizia archivistica è di Ilia Delizia [2004, 134, 145].

<sup>13</sup> ASNa, Ministero dell'Interno, I inventario, fa. 478 [Delizia 2004, tavola non numerata]. Una copia è conservata all'Archivio del Comune di Ischia, fogli non numerati [Iorio 2021, 130].





4: Michelangelo del Gaizo, *Pianta del Castello di Ischia*, 1823. Archivio di Stato di Napoli [D'Arbitrio, Ziviello 2004, tavola non numerata].



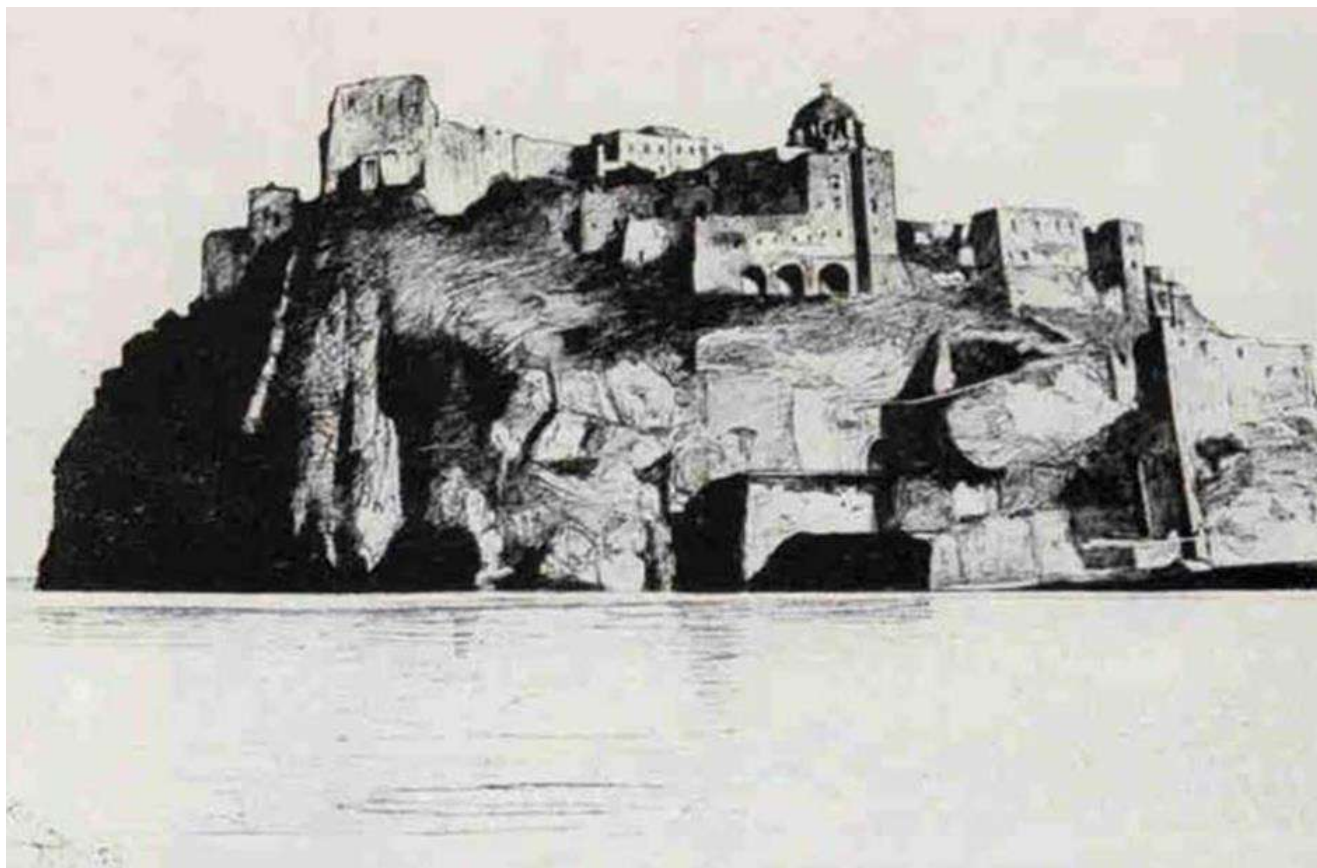
5: Roberta Iorio, *Elaborazione grafica delle proprietà immobiliari acquisite nel 1823 sulla planimetria attuale* [Iorio 2021.]

Il carcere ospitò detenuti comuni prima, e poi anche detenuti politici. Nel 1851 furono deportati: Carlo Poerio, Nicola Nisco, Michele Pironti, Silvio Spaventa, Filippo Agresti, oppositori di Ferdinando II. Le parole di Nisco ci descrivono la promiscuità dei detenuti, le scarsissime condizioni igieniche e la trasformazione di tutto l'isolotto riconvertito praticamente in un carcere 'diffuso'. Dalla memoria di Nisco si comprende che anche alcuni ambienti dell'ex-episcopio erano stati trasformati in carcere [Nisco 1884, 302-303].

Il re, cotale consiglio accettando, ordinava di mandarci nel bagno d'Ischia, stabilito nelle sepolture e nei sotterranei di una distrutta cattedrale, che stava a piè del castello, edificato al tempo della guerra dei Baroni, a cavaliere di una gran massa di trachite adiacente alla città, da cui l'isola prende il nome. Questo bagno era detto di gastigo; che v'erano rinchiusi i più famosi camorristi di tutte le galere ed i galeotti più lordi di nefandi vizii. Fu questo il luogo da re Ferdinando prescelto a nostra dimora. Non le carceri, le condanne, i ferri chiodati sulle nostre persone ci offesero: eravamo stati vinti, avvegnaché battaglieri di santa causa, né attendevamo generosità e giustizia da colui che manometteva ogni legge; ma il cacciarci fra tanta corrotta gente fu l'oltraggio che ogni uomo onesto di qualsiasi partito non può non valutare. All'alba adunque, del 1° Marzo 1851 Poerio, Pironti, Braico, Dono, Errichiello ed io fummo dal bagno di Nisida trasportati in quello d'Ischia. All'entrare nell'orrida ed oscura caverna, sormontata da una scolta munita di bombe a mano, per lanciare fra condannati in caso di tumulto, il comandante, certo Del Giudice, ci disse «Da qui escono due o tre morti alla settimana, guardatevi le pance dalle coltellate». Le previsioni di Ferdinando II, dei suoi ministri e del comandante del bagno non si verificarono. In tutto quell'anno, che noi sei vi restammo, dormendo sui giacigli distesi sul nudo basalto a lato di labri, assassini, incendiarii, non vi fu una rissa, non un disordine. Quegli sciagurati sentivano per noi, più che rispetto, venerazione. Quanti eran costoro, rappresentanti dell'ultima degradazione dell'umanità. Migliori di quelli che si arrogavano il diritto di governare!

## 2. Dall'Unità d'Italia alla privatizzazione

Con l'Unità d'Italia i prigionieri politici furono liberati mentre i detenuti per reati comuni rimasero per un breve periodo nel carcere ischitano: «nel 1861, furono internati nel Castello i prigionieri di Gaeta e, quando questi furono liberati, il castello fu del tutto abbandonato alla custodia dei pochi abitanti ivi rimasti» [Mariotti 2007, 54].



6: Christian Wilhelm Allers, *L'isolotto del castello di Ischia*, 1895 [*Architetture di Ischia* 1985, 43].

Con l'Unità d'Italia i prigionieri politici furono liberati mentre i detenuti per reati comuni rimasero per un breve periodo nel carcere ischitano: «nel 1861, furono internati nel Castello i prigionieri di Gaeta e, quando questi furono liberati, il castello fu del tutto abbandonato alla custodia dei pochi abitanti ivi rimasti» [Mariotti 2007, 54]. Questa situazione di abbandono viene registrata dallo storico isolano Giuseppe d'Ascia nel 1867 «il bagno di pena fu abolito, la guarnigione ritirata, ed oggi non rappresenta questo Castello più nulla. È uno scoglio abbandonato, in potere del regio demanio che un giorno o l'altro l'esporrà in vendita» [354]. Anche se oramai depauperato e in parte disabitato i terreni continuavano ad essere affittati, come dimostra il documento *Comando militare dell'isola d'Ischia. Processo verbale indicante la consegna e possesso preso da Antuono Agnese di nove pezzi di terreno siti nel Forte d'Ischia*, sottoscritto il 1° novembre 1862 tra il capitano Pasquale Wenzel «Comandante Militare della Piazza ed Isola [...] Reggente la Commissione di Guerra», Agnese indicato nell'intitolazione del contratto e Pietro Migliaccio «consocio». Dal documento emerge la frammentazione degli appezzamenti di terreno tipici di un territorio accidentato come quello dell'isolotto. Inoltre è possibile risalire alle coltivazioni poiché il contratto fu stipulato con la perizia di «un perito di agricoltura, ed essendosi numerate tutte le piante ne' precisati pezzi di terreno» [Castagna 2017, 13]. Le essenze erano viti, fichi, pesche, limoni, olive, coltivazioni tipiche isolane.

Questo tipo di sfruttamento dei territori dell'isolotto continuò per tutto il secolo fino a quando nel 1912 si decise di alienare tutte le fabbriche dell'isolotto vendendole in un unico blocco a un'asta pubblica. Purtroppo all'epoca il castello e chiaramente le altre architetture – chiese,

conventi, residenze nobiliari – che gravavano in un cattivo stato di conservazione, non erano vincolate dalla legge su *Le antichità e le belle arti* del 1908 n. 364, che permetteva di salvaguardare «le cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paleontologico o artistico», quindi quasi tutte le fabbriche ancora in piedi.

Nicola Ernesto Mattera, noto avvocato ischitano, si aggiudicò la vendita. L'anno seguente tutti i terreni furono venduti direttamente a Mattera. Le architetture furono pagate 25.000 lire, e i terreni 18.000 lire [Barbieri 1981].

Appena venduto tutto l'isolotto tra gli ischitani nacque spontaneamente un movimento di protesta per l'incauta vendita e la conseguente perdita soprattutto del castello quattrocentesco e della cattedrale, che anche se allo stato di rudere, aveva ospitato il matrimonio tra Ferrante d'Avalos e Vittoria Colonna nel 1509.

Per promuovere la salvaguardia del sito fu commissionato a Stanislao Erasmo Mariotti, funzionario dell'Ufficio regionale per i Monumenti dell'Italia Meridionale, uno studio sul castello e sugli altri monumenti; *Il Castello d'Ischia* fu pubblicato nel 1915 dallo Stabilimento tipografico Ernesto Della Torre. La prefazione fu affidata a Adolfo Avena, all'epoca direttore dell'Ufficio regionale. Le ovvie ma tardive conclusioni di Mariotti furono «il Castello di Ischia tutto intero è ben degno di essere dichiarato Monumento Nazionale e posto, sotto l'egida della legge, al riparo di ulteriori deterioramenti o di inopportune trasformazioni, contrastanti con la natura e con la storia dell'imponente edificio» [2007, 58].

## Conclusioni

La proprietà fu suddivisa tra i figli di Mattera e purtroppo proprio il castello fu venduto alla società Castello d'Ischia nel 1969. Questa volta, però, nonostante il monumento fosse vincolato ai sensi della legge 1089/38 lo stato non esercitò il diritto di prelazione [Barbieri 1981, 41]. La Castello d'Ischia era presieduta da Ezio Bruno de Felice, architetto esperto in restauro, in architettura museale e professore di Museografia presso la Facoltà di Architettura dell'ateneo napoletano. La società con il progetto di restauro – forse si dovrebbe dire di consolidamento e rifunzionalizzazione – di de Felice avrebbe trasformato la monumentale preesistenza in un ibrido contenitore che, in modo promiscuo, accorpava spazi destinati a eventi culturali e museali con case di vacanze [Pane, Palombi, 1985]. I lavori furono bloccati e ancora oggi il castello versa in una condizione di estremo degrado, nonostante il passaggio di proprietà a un'altra società e il nuovo progetto di *Valorizzazione, restauro e riuso dei locali del maschio* di Michele Barone Lumaga e Maria Rosaria Spanò. Questo progetto ha ottenuto il parere favorevole con riserve dalla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana di Napoli nel 2004<sup>14</sup>.

A causa delle trasformazioni settecentesche e ottocentesche, poco resta delle sale rinascimentali, dei giardini murati, ma speriamo che anche il castello possa essere valorizzato e collegato al contenitore culturale a scala paesistica *Castello Aragonese d'Ischia*, che riunisce attraverso una *promenade* museale, passando tra ambienti chiusi e spazi aperti gli altri monumenti dell'isolotto, tra i quali cito: la cattedrale e la cripta, il vescovado, la chiesa dell'Assunta e il convento delle clarisse, la chiesa di San Pietro a Pantaniello, la cosiddetta casa del sole, le carceri, il Giardino degli ulivi<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Napoli, Archivio della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana di Napoli, *Ischia. Castello Aragonese*, fa. 4/209.

<sup>15</sup> <https://castelloaragonese.ischia.com/>.

FRANCESCA CAPANO

## Bibliografia

- Architetture di Ischia* (1985). A cura di F. Sardella, Ischia, Edizioni Castello Aragonese.
- BARBIERI, G. (1981). *Requiem per un castello*, Pozzuoli, Tipografia D'Oriano.
- CAPANO, F. (2020). *L'isolotto del castello di Ischia*, in *Leonardo e il Rinascimento nei Codici Napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, catalogo della mostra Napoli, 2019 - 2020, a cura di A. Buccaro, M. Rascaglia, Poggio a Caiano PO / Napoli: CB Edizioni / Federico II University Press – fedOAPress, pp. 619- 622.
- CASTAGNA, R. (2017). *Il Castello Aragonese di Ischia nei secoli della decadenza*, in «La Rassegna di Ischia», n. 6, pp. 11-22.
- COSTANZO, S. (2017). *Città fortificate. Porti, piazze d'Armi e forti tra settecento borbonico e regno delle Due Sicilie*, Napoli, Giannini Editore.
- D'ARBITRIO, N., ZIVIELLO L. (2004). *Leopoldo di Borbone a Ischia*, Casamicciola Terme, Valentino Editore.
- D'ASCIA, G. (1867). *Storia dell'isola d'Ischia*, Napoli, Stabilimento tipografico di Gabriele Argenio.
- DELIZIA, F. (2022). *Progetti di recupero per il Castello d'Ischia nei primi decenni dell'Ottocento, dal Fondo Rari della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Confronti», numero monografico: *Il restauro nell'Ottocento*, nn. 13-16, dicembre 2018-giugno 2020, ma 2022.
- DELIZIA, I. (1988). *L'isolotto del castello di Ischia*, in DI MAURO, L., *Domus Farnesia amplificata est atque exornata*, in «Palladio», 1, pp. 40-44.
- DELIZIA, I. (2004). *La pianta del Castello di Ischia di Michelangelo del Gaizo: topografia del sito e situazione patrimoniale*, in *Architetture e territorio nell'Italia Meridionale tra XVI e XX secolo. Scritti in onore di Giancarlo Alisio*, a cura di M.R. Pessolano, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 134-146.
- DI LUSTRO, A. (2016). *Il Monastero di S. Maria della Consolazione*, in «La Rassegna d'Ischia», 6, 2016, pp. 40-47.
- IORIO, R. (2021). *L'isolotto del Castello di Ischia storia, architettura e paesaggio*, tesi di laurea magistrale in Architettura, anno accademico 2019-2020, tutor F. Capano, co-tutor A. Buccaro.
- PANE, R. PALOMBI, I. (1985). *Il Castello di Ischia. Un grave danno al patrimonio ambientale e le alterne vicende di un processo*, in «Napoli nobilissima», volume XXIV, fascicolo V-VI, pp. xx-xx.
- PILATO, S. (2015). *La cappella dei Calosirto. Il ritrovamento di un oratorio gentilizio nascosto*, Napoli, Castello Aragonese d'Ischia.

## Fonti archivistiche

- Archivio del Comune di Ischia, fogli non numerati.
- Napoli, Archivio della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana di Napoli, *Ischia. Castello Aragonese*, fa. 4/209.
- Archivio di Stato di Napoli, Sezione Militare, *Segreteria di Guerra e Merina*, vol. 831/9; *Excepta*, vol. 324; Ministero Guerra, fa. 2296; Ministero dell'Interno, I inventario, fa. 478.
- Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Manoscritti e rari, ms. XV; *Carte della Biblioteca Provinciale*, Ba. 25<sup>A</sup>(86, Ba. 25<sup>A</sup>(82, Ba. 25<sup>A</sup>(81, Ba. 25<sup>A</sup>(93, Ba. 25<sup>a</sup>(43, Ba. 27<sup>a</sup>(84, Ba. 25<sup>a</sup>(64, Ba. 27<sup>a</sup>(85, Ba. 25<sup>a</sup>(78, , Ba. 25<sup>a</sup>(46, Ba. 25<sup>a</sup>(63, , Ba. 25<sup>a</sup>(60.
- Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXVI C 6.

## Sitografia

<https://castelloaragonese.ischia.com/>.







## ***Teatri di guerra: La mise-en-scène cinematografica dello spazio urbano come fronte di guerra***

*Theatres of War: The cinematic mise-en-scène of urban space as a war front*

**TANJA MICHALSKY, CARLO UGOLOTTI**

*Durante il secondo conflitto mondiale il tessuto urbano europeo, a seguito degli spostamenti forzati di popolazione, dai bombardamenti e dalla guerriglia, perde le sue ordinarie funzioni d'uso e ogni precedente organizzazione razionale dello spazio viene sconvolta dall'eccezionalità del tempo di guerra. La città, prima regolata secondo rigide gerarchizzazioni e pianificazioni sociali ed urbanistiche, si trova coinvolta in un processo di ripensamento emergenziale delle sue funzionalità, anche a seguito dell'abbattimento materiale delle sue barriere e infrastrutture a causa dei bombardamenti. Nei centri in rovina del periodo 1939-1945, lo spazio urbano devastato e orizzontalizzato si può quindi interpretare come un grande palco in cui le popolazioni vivono all'aria aperta il dramma collettivo della guerra in cui si innestano anfratti claustrofobici quali bunker, nascondigli e gli spazi dell'intrattenimento come i teatri o i cinema (spesso convertiti in rifugi antiaerei).*

*La narrazione cinematografica ha saputo sfruttare e cogliere le eccezionalità di questi sconvolgimenti che presentano possibilità drammaturgiche uniche. Le cinematic cities diventano così spazi privati di barriere architettoniche che rendono ogni atto una performance rituale caricata di simbolismo: si pensi a Roma città aperta dove gli spazi aperti e collettivi dell'esecuzione di Pina o di don Pietro convivono con gli spazi segregati della sede della Gestapo e della stamperia clandestina o ancora alla Napoli, 'palco', in cui vaga il protagonista dell'episodio partenopeo di Paisà.*

*La sessione propone di analizzare come, nella rappresentazione cinematografica, lo spazio urbano devastato dal secondo conflitto mondiale sia stato rappresentato concentrandosi sui concetti di teatralità e spazio performativo, intesi sia dal punto di vista del profilmico sia come meccanismi narrativi per una rappresentazione stilizzata e metaforica degli orrori della devastazione bellica. Lo spazio delle rovine diventa un palco della storia: per raccontarlo, registi e scenografi hanno pertanto sfruttato proprio l'analogia teatrale.*

*Questa prospettiva di analisi permette di affrontare sia le rappresentazioni della città in guerra (siano esse le immagini in presa diretta del neorealismo oppure ricostruzioni in studio) ma anche di approfondire una precisa modalità drammaturgica, il metateatro (da Davanti a lui tremava tutta Roma a Le dernier metro, per citare alcuni esempi), tenendo conto della forza non solo iconografica del cinema ma anche delle sue potenzialità narrative.*

*Gli aspetti attorno a cui si intende articolare la sessione sono:*

- la città rasa al suolo come palco per una rappresentazione en plein air del dramma delle popolazioni coinvolte;*
- l'uso e le modalità di rappresentazione degli spazi teatrali veri e propri nei film a tema bellico;*
- l'adozione di strutture narrative meta-teatrali come dispositivo di racconto universale.*

*During the Second World War the European urban fabric, disrupted by forced population movements, bombings and guerrilla warfare, lost its ordinary functions. Any previous rational organisation of urban space was torn apart by the exceptionality of wartime. Cities, previously regulated according to rigid hierarchies and social and urban planning, found itself involved in*

*a process of emergency rethinking its function, also as a result of the material demolition of its barriers and infrastructures. In the ruined centres of the 1939-1945 period, the devastated urban space can thus be interpreted as a large stage where the populations experience the collective drama of war in the open air, upon which claustrophobic recesses such as bunkers, hiding places and entertainment spaces such as theatres or cinemas (often converted into air-raid shelters) are grafted.*

*Cinematic narratives have been able to exploit and capture the exceptionality of these upheavals that present unique dramaturgical possibilities. Cinematic cities thus become spaces deprived of architectural barriers that make each act a ritual performance charged with symbolism: i.e. Roma città aperta, where the open and collective spaces of Pina's or Don Pietro's execution coexist with the segregated spaces such as the Gestapo headquarters and the clandestine typography, or Naples, the stage onto which the protagonist of the Neapolitan episode of Paisà wanders.*

*This panel will analyse how films depicted European urban spaces that were devastated by the Second World War. Cinematic cities will be examined via concepts of theatricality and performative space, both from a profilmic perspective and as narrative mechanisms that offer stylised and metaphorical representations of the horrors of war. Arguably, the space of the city becomes a stage for History on which film directors and set designers exploited theatrical analogies in order to narrate the landscape in ruins. The panel seeks to analyse both the iconography of urban space as a warfront through the lens of theatricality as well as the meta-theatrical narratives adopted in films.*

*This perspective of analysis makes it possible to address both the representations of the city at war but also to explore a precise dramaturgical modality, the metatheatre (from Davanti a lui tremava tutta Roma to Le dernier metro, to cite a few examples), taking into account not only the iconographic power of cinema but also its narrative potential.*

*The panel will investigate the following topics:*

- the razed city as a stage for an en plain air representation of the drama of the populations involved;*
- the use and mode of representation of theatre spaces in war-themed films;*
- the adoption of meta-theatre narrative structures as a storytelling device.*

*Interno teatro. Il simulacrum teatrale come alternativa alla realtà in To be or not to be di Ernst Lubitsch*

*Inside theater. The theatrical simulacrum as an alternative to reality in Ernst Lubitsch's To be or not to be*

**FRANCESCA DI FAZIO**

Université Paul-Valéry Montpellier III

### **Abstract**

*Attraverso l'analisi di alcune delle sequenze più spiccatamente meta-teatrali di To be or not to be (Vogliamo vivere!) di Ernst Lubitsch, il saggio intende mostrare come, scardinando la mimesi della realtà sullo schermo cinematografico, il film faccia perno sul simulacrum reso possibile dal gioco teatrale, su quell'apparenza, cioè, che non rinvia ad alcuna realtà sottostante, ma attraverso cui il film costruisce, dentro al teatro stesso, un'alternativa possibile che diventa effettiva nella realtà della Storia.*

*By analysing some of the most distinctly meta-theatrical sequences of Ernst Lubitsch's To be or not to be, the essay intends to show how, by unhinging the mimesis of reality on the cinema screen, the film pivots on the theatrical game. Through the simulacrum, i.e. that appearance that does not refer to any underlying reality, the film constructs, within the theatre itself, a possible alternative that becomes effective in the reality of History.*

### **Keywords**

Lubitsch, metateatro, simulacrum.

Lubitsch, metatheatre, simulacrum.

### **Introduzione**

«Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas.

Le simulacre est vrai»

Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*

Nel 1942, mentre la guerra devasta il mondo e l'Europa, Lubitsch firma una delle sue pellicole più note, la commedia satirica *To be or not to be (Vogliamo vivere!)*, ricostruendo l'invasione della Polonia del 1939. Il film, dal marcato impianto meta-teatrale, costruisce fittiziamente alcune azioni vittoriose della resistenza polacca, coadiuvata da una troupe di (mediocri) attori teatrali. Se la scelta di porre al centro della vicenda una compagnia di comici dal carattere vanesio e dalla battuta facile aveva valso a Lubitsch non poche critiche [Crowther 1942], è nell'utilizzo dell'ambientazione teatrale e, soprattutto, dei procedimenti del metateatro, che risiedono la genialità e la delicatezza con cui Lubitsch tratta la drammatica vicenda dell'occupazione. Lubitsch costruisce, grazie al doppio gioco degli attori teatrali che ingannano di continuo gli ufficiali tedeschi attraverso camuffamenti e improvvisazioni, una trama complessa in cui la guerra si combatte a colpi di finzione. Di conseguenza, il piano dell'azione non si gioca in spazi aperti, come ci si potrebbe attendere da un film di guerra, bensì in una

FRANCESCA DI FAZIO

serie articolata di interni, di cui il teatro costituisce l'ambientazione principale. Mentre fuori la città è distrutta, il teatro crea e dona salvezza, facendosi così roccaforte non solo della resistenza, ma di quell'umanità che, seppur piccola e a tratti frivola, costituisce il centro della comunità. Osservando la triangolazione tra le rare riprese in esterna della città, le altrettanto poche sequenze di azioni belliche e le numerose scene in interni, questo saggio intende mostrare come tutto il gioco strategico del conflitto si ripieghi nello spazio di una stanza, come la scenografia della città, poiché distrutta, sparisca a favore di mura interne che, anche quando non sono quelle del teatro, offrono spazio d'azione agli attori della compagnia.

Alla realtà che fallisce e si sgretola, il film sostituisce la finzione dell'arte teatrale, che permette uno spazio di resistenza e arriva a modificare il corso degli eventi. Come si vedrà, infatti, ogni inganno ordito dalla compagnia del Teatro Polski prevede che non solo gli attori, ma anche i luoghi diventino dei *simulacra*, ovvero «un'immagine decaduta, l'immagine di un'immagine» [Melehy 2001-2002, 36], dietro cui non si cela più alcun originale. L'accavallarsi dei livelli di finzione arriva a creare un labirinto di specchi in cui le vittime delle macchinazioni, i nazisti, non saranno più in grado di discernere il vero dal falso, l'essere dal non essere, e verranno sconfitti dalla copia sbiadita del loro stesso apparato estetico. In tal modo Lubitsch utilizza sapientemente, nel linguaggio cinematografico, una semantica espressamente teatrale che permette di allontanarsi dalla riproduzione fedele della realtà, usare un segno per indicare qualcosa che non è, e arrivare a far credere che sia.

Dopo i titoli di testa, le primissime inquadrature del film articolano già diversi livelli di finzione, a specchio di quello che avverrà nell'intero corso del film: una serie di insegne di botteghe e negozi recanti cognomi ebrei, i quali vengono pronunciati da una voce fuori campo, fanno intuire che ci troviamo in Polonia. Subito dopo, la cinepresa mostra una piazza centrale di Varsavia: si tratta in realtà di un'immagine fittizia, di un'evidente ricostruzione in studio, un palcoscenico con un quadro di sfondo. Ma anche qui la voce narrante insiste: «Siamo a



1: Fotogramma da *To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942.



Varsavia, la capitale della Polonia. È l'agosto del 1939. L'Europa è ancora in pace». Questa Polonia hollywoodiana, sottolineata dal tono insistente del narratore, diviene sfondo di un'apparizione che si rivelerà essere altrettanto fittizia: Hitler si aggira tranquillamente per le strade di Varsavia tra gli occhi sgranati dei passanti, si ferma di fronte a una vetrina, si lascia osservare. Ma anche questo Hitler, tanto quanto il marciapiede su cui cammina, «non può non essere falso» [Fink 2007, 89]: una bambina riconosce in lui un noto attore del Teatro Polski e gli chiede un autografo. Si tratta dunque, nell'economia generale del film, di un attore cinematografico che interpreta un attore di teatro che interpreterebbe il cancelliere nazista. Tutto, insomma, sembra essere vero, ma non lo è. Tale è la cifra di questa commedia sul nazismo, che gioca con gli stilemi della rappresentazione – sia essa cinematografica (il piano del film), teatrale (il piano della compagnia di attori), o politica (il piano dei nazisti) – a costruire molteplici piani di finzione che andranno infine, come vedremo, a modificare la realtà stessa della narrazione prevalendo così su di essa.

### 1. Il ripiegamento all'interno

Dopo soli venti minuti di pellicola, le stesse immagini che all'inizio raffiguravano una ridente Varsavia sono riproposte sotto un segno opposto: tutto è stato distrutto dai bombardamenti, le insegne sono crollate dalle facciate dei negozi e sono mischiate alle macerie. La voce fuori campo non legge più quei cognomi. I bombardamenti aerei sono avvenuti mentre la compagnia dei coniugi Joseph e Maria Tura, primattore e primattrice della compagnia del Polski, stava recitando l'*Amleto*, come fa ogni sera dopo che la censura ha vietato la riproduzione del loro ultimo spettacolo *Gestapo*, una parodia del nazismo. Lo spettacolo viene interrotto dai bombardamenti, il pubblico svuota la sala e si riversa nelle strade, mentre gli attori vanno a rifugiarsi negli scantinati del teatro, facendo gruppo insieme attendendo la fine delle bombe



2: Fotogramma da *To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942.

FRANCESCA DI FAZIO

nel piccolo rifugio sotterraneo. Questa prima (e breve) immagine degli attori riuniti nello «spazio protettivo e “protetto” del teatro» [Salotti 1997, 135] mentre fuori imperversa la guerra anticipa il meccanismo di tutto il film, in cui la compagnia farà del teatro la propria roccaforte, usandone gli spazi e le armi (tutte fittizie: le battute tratte dall'*Amleto*, i costumi cuciti per la satira nazista mai andata in scena, le barbe finte, il trucco) non solo per proteggersi e salvarsi la vita, ma soprattutto per ingannare i tedeschi e salvare in questo modo diversi membri della resistenza polacca. Per essere un film ambientato (e girato) durante la guerra, *To be or not to be* è quasi privo di scene di combattimenti: solo in due brevi momenti si vedono dei bombardamenti o degli aerei che volano minacciosi in cielo. In generale, è un film dalle rare scene in esterna. L'azione si svolge principalmente all'interno degli spazi del teatro, che divengono scena di tutte le macchinazioni, dei piani, dei continui inganni e smascheramenti che costituiscono il nucleo satirico dell'intreccio. È così fin dalla seconda scena del film: la voce narrante ci introduce nel «quartier generale della Gestapo a Berlino», dove gli ufficiali nazisti dialogano tra loro e si apprestano a ricevere Hitler in persona, salutandolo col classico «Heil Hitler». Ma all'ingresso di Hitler che pronuncia un alquanto comico «Heil myself», l'illusione si spezza: attraverso un controcampo Lubitsch rivela allo spettatore che non ci troviamo a Berlino ma sul palco del teatro di Varsavia, e ad entrare non è stato Hitler ma l'attore che lo interpreta in *Gestapo*, lo spettacolo che di lì a poco verrà censurato. Questa voluta confusione dello spazio del teatro con il quartier generale della Gestapo si ripeterà in una scena successiva del film. Se in questa scena iniziale è lo spettatore del film ad essere ironicamente ingannato, più avanti sarà ai danni del professor Siletsky, una spia vendutasi ai tedeschi, che la compagnia di attori dovrà ordire un'astuta macchinazione, che avrà al centro l'edificio teatrale nel suo insieme. Esso viene infatti camuffato sia all'esterno che all'interno: i cartelli vengono cambiati in modo che il Teatro Polski diventi il quartier generale della Gestapo e negli uffici attori e figuranti accoglieranno Siletsky vestiti da ufficiali delle SS.



3: Fotogramma da *To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942.

## 2. La trappola per topi

Se la compagnia di attori sembra, da un punto di vista artistico, alquanto mediocre – artefice di un teatro mortale, sostiene Fink citando a sua volta Peter Brook [Fink 2007, 90], ovvero di un teatro pedissequo e omologato, vittima di convenzioni scadute e vuote, al limite del patetico – essa si rivelerà capace non soltanto di usare con astuzia gli strumenti del proprio mestiere, ma di avere una ben più spiccata coscienza della finzione rispetto ai nazisti che, chiusi nel loro ruolo, non si rendono conto di essere più volte raggirati. In tal modo Lubitsch suggerisce un'astuta critica all'apparato nazista, reso ridicolo di fronte a una troupe di attori che, pure, sono lontani dall'essere un esempio di eroicità: «l'artificialità della recitazione di cattivi attori costringe lo spettatore a riflettere sulla possibile intercambiabilità tra i comici che si ritrovano a recitare un ruolo decisivo nella tragedia della politica e i tedeschi invasori» [Pellanda 2013, 37]. L'uso che Lubitsch fa del teatro nella sua pellicola evidenzia il legame tra essa e l'opera teatrale a cui il titolo si riferisce, *Amleto*, in cui com'è noto il principe utilizza una messa in scena teatrale per «catturare la coscienza del re» [Atto III, sc. 2]. Nonostante le messe in scena ordite dalla compagnia dei Tura spesso si rivelino fallaci o manchevoli (più volte, ad esempio, Joseph Tura si tradisce, vittima del proprio stesso ego artistico), è in una vera e propria trappola per topi che il professor Siletsky finirà vittima dei resistenti sul palco del Teatro Polski. Al di là della ridicolaggine dei commedianti, il palcoscenico «ritrova la sua efficacia nel momento in cui si riversa nella vita reale» [Pietrini 2007, 43]. Come apparirà chiaro dall'analisi, la scena dell'eliminazione della spia riunisce e fonde magistralmente i tre diversi piani di finzione: quello cinematografico, quello teatrale e quello relativo alla 'realtà della narrazione'.

Il professor Siletsky è stato ricevuto in teatro (dissimulato in quartier generale della Gestapo) da Joseph Tura, che indossa abiti da SS e baffi per assomigliare al Colonnello Ehrhardt. Durante il dialogo, Tura va avanti e indietro da una porta attraverso la quale entra segretamente in platea, dove si confronta con i compagni. Quando Siletsky gli racconta che



4: Fotogramma da *To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942.

FRANCESCA DI FAZIO

Maria Tura ha probabilmente una relazione con il giovane Tenente Stanislav Sobinsky, Joseph Tura ingelosito perde il controllo e fa per aprire una porta sbagliata, che rimane chiusa tradendo la credibilità della situazione. Siletsky va allora a controllare cosa c'è dietro la porta da cui Tura entrava e usciva e si ritrova nella platea del teatro. Qui inizia l'inseguimento di Siletsky da parte dei commedianti vestiti da SS: Siletsky cerca di nascondersi tra le poltrone, viene illuminato da un faro mentre corre sul palco e si nasconde infine dietro al sipario, mentre gli attori si sparpagliano per cercarlo. La macchina da presa segue tutti i movimenti con inquadrature a campo medio fino a che si sente il rumore di uno sparo e delle grida: qui, l'inquadratura muta repentinamente in una semisoggettiva in cui gli attori divengono spettatori della morte di Siletsky sul palco del teatro, e quindi, ad un tempo, spettatori del film che noi stessi, veri spettatori, stiamo guardando.

Mettendo lo spettatore del film nella stessa prospettiva degli attori del teatro, Lubitsch opera, benché per pochi istanti, una strategia autoriflessiva in cui non solo il palcoscenico è raddoppiato sullo schermo, ma lo schermo cinematografico è a sua volta raddoppiato [Melehy 2001-2002, 20].

Notiamo a margine che nel finale di *Inglorious Basterds* (2009), Tarantino compirà una simile operazione. Anche qui viene *attuata* l'uccisione di nazisti per mezzo di un inganno ordito in un teatro, o meglio in un cinema. Qui, dunque, ad essere raddoppiato sarà solo lo schermo cinematografico, che noi spettatori guardiamo dalla stessa prospettiva dei nazisti. In *Inglorious Basterds*, tuttavia, non si dubita mai un momento della verità del piano ordito da Shosanna – quello appunto di vendicarsi dei nazisti bruciandoli dentro il suo cinema – né della sua credibilità in quanto personaggio – Shosanna non è un'attrice, come i protagonisti di *To be or not to be*, ma un'ebrea sopravvissuta: nonostante l'azione si giochi dentro una sala cinematografica, che è come il teatro uno spazio del raddoppiamento finzionale della realtà, *Inglorious Basterds* non presenta dunque la stessa complessità di piani di finzione che abbiamo osservato in *To be or not to be*. Quando la messa in scena giostrata da Tura e compagnia ai danni di Siletsky smette di essere soltanto una messa in scena ed entra nel piano di realtà, il senso stesso del riferimento al piano teatrale smette di essere una farsa e diventa un tragico e tangibile episodio che agisce sulla realtà narrativa e cambia il corso degli



5: Fotogramma da *Inglorious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009.



eventi. Il repentino cambio di inquadratura che abbiamo appena analizzato sottolinea questo cambiamento irreversibile.

### 3. Il teatro fuori dalla sala

Luogo per eccellenza di *mise en abyme*, il teatro viene mostrato da Lubitsch in ogni suo angolo nel corso del film: il palcoscenico, l'orchestra, i camerini, il dietro le quinte, i corridoi, l'ingresso, i sotterranei...sono tutti luoghi di intrighi, rivelazioni e ribaltamenti di situazione. Dopo la sequenza iniziale in cui lo spettatore viene deliberatamente ingannato (le prove di *Gestapo*), il teatro ha uno status particolare: sebbene il palcoscenico sia per definizione il luogo della rappresentazione, sono poche le reali rappresentazioni che vi si svolgono: gran parte di esse e dei siparietti avvengono fuori dal palcoscenico (nel camerino di Maria Tura, nella sede della Gestapo, nell'appartamento di Siletsky...). Tuttavia, come abbiamo visto, è sul palcoscenico che avviene l'evento più reale, ma anche più teatrale: la morte di Siletsky, che cade sul palco sotto i riflettori a sipario alzato, come un attore tragico da manuale.

Finzione teatrale e realtà arrivano a fondersi in maniera ancora più completa in una delle scene finali di *To be or not to be*, in particolare nell'unica scena in cui la recitazione teatrale non incaglia in errori o faglie [Fink (2007), 94-95]. Protagonista della scena è Greenberg, un attore di second'ordine da sempre relegato a portare l'alabarda, ma che sogna da tempo di poter interpretare il monologo di Shylock e il suo appello accorato per la dignità del popolo ebraico. Dato il corso degli eventi, Greenberg si vede finalmente investito di tale ruolo: dovrà recitare il monologo per distrarre le guardie di Hitler, venuto a teatro per assistere a una delle tante repliche di *Amleto*. L'intera scena si svolge al di fuori della sala teatrale ma in una zona immediatamente attigua ad essa, il corridoio tra la loggia dove è seduto il Führer e i bagni del teatro. Anche qui Lubitsch gioca con i codici della rappresentazione teatrale e con le sue componenti (palcoscenico, attori, spettatori), che vengono tuttavia spostati di segno: i corridoi



6: Fotogramma da *To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942.



FRANCESCA DI FAZIO

del teatro diventano il palcoscenico principale, i bagni diventano il dietro le quinte, gli spettatori non sono seduti nelle poltrone ma stanno di guardia (si tratta dei soldati al seguito di Hitler). Paradossalmente, Lubitsch è totalmente disinteressato al vero spettacolo che si sta contemporaneamente svolgendo nella sala teatrale, nonché all'attore principale della serata: Hitler, quello vero, che è rapidamente mostrato di spalle mentre saluta il pubblico in sala. Come in altri passaggi del film, la camera compie dei movimenti che svelano allo spettatore il dietro le quinte dell'azione, rendendolo complice dei commedianti. Dalla porta della toilette, antistante quella della loggia dove le guardie sono schierate, esce Greenberg che si dirige minacciosamente verso di essa. Mentre le guardie si gettano su di lui per fermarlo, la camera mostra come alle loro spalle compaiano di nascosto Bronski truccato da Hitler e Joseph Tura nelle vesti di Ehrhardt. Di fronte a un Bronski silenziosamente emozionato e a un Tura che finalmente non esagera nella sua interpretazione, Greenberg interpreta il ruolo della sua vita in maniera magistrale (grazie alla recitazione di Felix Bressart) e riesce contemporaneamente a portare a compimento la delicatissima missione che gli era stata affidata: distrarre le truppe tedesche per ingannarle un'ultima volta, permettendo la fuga di tutta la compagnia dal teatro e garantendo così la salvezza a tutti i compagni. Tutto riesce: la recitazione del monologo – piano della finzione – e la fuga sotto gli occhi ignari dei tedeschi – piano della realtà – si combinano perfettamente, ed è precisamente questa compenetrazione, questa coincidenza di *récit* teatrale e di necessità vitale a racchiudere il senso profondo dell'uso del metateatro in *To be or not to be*.

## Conclusioni

Una finta Varsavia costruita in studio, dei finti baffi dietro cui si cela un finto Hitler, una finta sede della Gestapo dietro cui si cela un teatro, un finto incontro tra un finto Hitler e un ebreo... ogni messa in scena di *To be or not to be* presuppone al suo interno un vuoto di realtà, un simulacro, un'immagine che non nasconde alcuna verità, ma che col suo segno ne crea un'altra che appare come vera. Nel complesso gioco di rimandi tra verità e finzione di *To be or not to be*, il simulacro finisce effettivamente per essere «vero» proprio perché veri ed effettivi sono i suoi effetti sulla realtà: come abbiamo appena visto, un monologo shakespeariano recitato da un attore teatrale di fronte a un finto Hitler, interpretato anch'esso da un attore teatrale, permette infine l'effettiva salvezza degli attori stessi. Operando un fine incontro tra il mezzo di rappresentazione teatrale e quello cinematografico, Lubitsch sembra manovrare con dimestichezza i personaggi e le scenografie di cartone [Pietrini 2007, 42] della sua Varsavia hollywoodiana, così come già nella *Bambola di carne* (*Die Puppe*, 1919) si divertiva a creare uno sfasamento percettivo tra essere vivente ed essere artificiale, a mescolare alla recitazione degli attori scenografie fantasiose e posticce (un sole di carta, una luna sorridente, un cuore che cade...). Qui, nello spazio di un ripiegamento tutto interno al teatro, i mezzi artificiali della rappresentazione teatrale si sovrappongono alla potenza mimetica del mezzo cinematografico, permettendo, pur attraverso vuoti simulacri, di costruire un'alternativa possibile che vince sulla Storia.

## Bibliografia

- BROOK, P. (1999). *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni.  
FINK, G. (2007). *Ernst Lubitsch*, Milano, Il Castoro cinema.  
MELEHY, H. (2001-2002). *Lubitsch's "To Be or Not to Be": The Question of Simulation in Cinema*, in «Film Criticism», Allegheny College, Winter, Vol. 26, No. 2, pp. 19-40.  
SALOTTI, M. (1997). *Ernst Lubitsch*, Genova, Le Mani.  
PELLANDA, M. (2013). *Cinema e teatro. Influssi e contaminazioni tra ribalta e pellicola*, Roma, Carocci editore.  
PIETRINI, S. (2007). *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni.

## Sitografia

<https://www.nytimes.com/1942/03/07/archives/the-screen.html> (febbraio 2023).

## *Napoli, un palco in guerra: dispositivo teatrale e spazio urbano nella messa in scena di Roberto Rossellini*

### *Naples, a stage at war: theatrical device and urban space in Roberto Rossellini's staging*

**CARLO UGOLOTTI**

Istituto Storico della Resistenza e dell'Età contemporanea di Parma

#### **Abstract**

*Il saggio analizza due segmenti di Roberto Rossellini in cui il regista mette in scena lo spazio urbano partenopeo durante la seconda guerra mondiale, l'episodio Napoli in Paisà (1946) e Napoli '43 in Amori di mezzo secolo (1954). Nonostante le differenze, si vuole sottolineare come in entrambe le opere, l'utilizzo del dispositivo teatrale come strumento di ricomposizione cinematografica del reale sia uno strumento privilegiato dal regista per la rappresentazione, e quindi per la comprensione, dell'ambiente napoletano.*

*The essay analyses two short films by Roberto Rossellini in which the director stages the Neapolitan urban space during the Second World War, the episode Napoli in Paisà (1946) and Napoli '43 in Amori di mezzo secolo (1954). Despite the differences, I will emphasise that in both works, the use of the theatrical device as an instrument of cinematographic reconstruction of the reality is a pivotal tool chosen by the director for the representation, and thus for the understanding, of the Neapolitan environment.*

#### **Keywords**

Rossellini, spazio urbano, Napoli.

Rossellini, cinematic space, Napoli.

#### **Introduzione**

Il saggio si propone di analizzare come Roberto Rossellini abbia rappresentato lo spazio urbano napoletano in due segmenti, tratti da diversi film a episodi: *Paisà* (1946), di cui il regista cura la direzione dell'intera opera, e *Napoli '43*, contenuto in *Amori di mezzo secolo* (1954), firmato invece da diversi autori.

La scelta di prendere in considerazione questi due testi risiede nella loro specularità, pur caratterizzata da numerose divergenze e dall'adozione di opposte scelte stilistiche che verranno illustrate nel corso del saggio: entrambi i cortometraggi scelgono di ritrarre l'interazione tra l'umanità in guerra all'interno della medesima cornice spaziale, la Napoli del secondo conflitto mondiale. I brevi film condividono lo stesso scenario con la sostanziale differenza che l'episodio di *Paisà* è ambientato durante l'occupazione della città da parte delle truppe angloamericane (il '44) mentre il segmento successivo retrodata l'ambientazione ai giorni dei bombardamenti alleati (il '43). Nonostante questa sfasatura temporale, entrambi i film seguono una stessa traiettoria di spostamento all'interno della geografia narrativa: seguendo un *pattern* che spinge i personaggi dalla sinistra dell'inquadratura verso la sua estremità destra, detto spostamento viene configurato attraverso il movimento degli attori sulla scena e dalla direzione delle panoramiche laterali che li inquadrano. Questa dinamica si riflette

CARLO UGOLOTTI

in entrambi gli impianti narrativi che vedono i protagonisti delle opere prese in considerazione venire traghettati dalle circostanze dal centro città alle grotte-rifugio di Mergellina. Il medesimo percorso spaziale e l'identità di ambientazioni potrebbe far presumere che Rossellini operi un calco di sé stesso riproponendo le stesse situazioni, mettendole in scena in maniera identica, ma il regista, figura imprevedibile e multiforme per eccellenza del cinema italiano, invece sceglie modalità di regia e di narrazione opposte che verranno analizzate in dettaglio. Si vorrà dimostrare come un tratto comune nella disparità, oltre all'ambientazione, sia rappresentato da come il dispositivo teatrale e l'inquadramento dello spazio urbano come *stage* rimanga centrale per il *metteur-en-scene* quando sceglie di ritrarre la Napoli del periodo bellico. Gli interscambi tra teatralità, architettura e antropologia nella cornice partenopea sono attestati da una corposa letteratura [De Matteis 1991, 23-29] e fanno capolino ripetutamente in opere cinematografiche legate a questo spazio urbano: giusto per citarne due esempi celeberrimi e cronologicamente prossimi ai casi studio, *Carosello napoletano* (E. Giannini, 1954) dove il rapporto tra vita, cinema e teatro raggiunge la vertigine, e *Napoli Milionaria!* (E. De Filippo, 1950) dove la truffa del finto morto si configura come una *performance* attoriale all'interno dell'opera stessa, rappresentazione all'interno di una rappresentazione.

Il riferimento al modello di costruzione dello spazio dell'area napoletano-campana attraverso l'analogia con lo scenario teatrale viene esplicitato da Rossellini nell'incipit della commedia fantastica, *La macchina ammazzacattivi* (1952): la mano di un demiurgo-regista entra nell'inquadratura e costruisce una scenografia di cartapesta, iniziando con l'ambiente naturale a cui vengono aggiunte le architetture ed infine le sagome dei personaggi umani. La voce fuori campo parla in rima a sottolinearne l'artificiosità ed esplicita che stiamo per assistere a una commedia di cui sta preparando la scena. Il Demiurgo ha una natura metafisica tanto da non essere mai presentato in volto e la porzione di corpo che appare nel quadro presenta caratteri ermafroditi al confine con la mostruosità: se il braccio ha caratteristiche maschili, la mano presenta unghie lunghe e laccate, indice di femminilità e interpretabili anche come gli artigli del demone che comparirà alla fine del film. La mano, dopo aver costruito la scena, copre l'obiettivo e dal set in cartapesta passiamo alla realtà catturata dalla cinepresa; è utile ricordare che in questo caso stiamo per assistere non a una vicenda di stampo realistico-naturalistico ma a una commedia fantastica con tanto di strumenti e creature fiabesche. Il regista passa dall'artificio scenico alla realtà per costruire una vicenda che di realistico non ha nulla.

Rossellini sembra identificare la scenografia teatrale come mezzo privilegiato per la rappresentazione dello spazio urbano napoletano-campano, per le sue caratteristiche antropologiche e architettoniche: un palco in cui il demiurgo-regista filma e dirige la sua umanità intenta a svolgere atti performativi. Tenendo fermo questo assunto di partenza, *Paisà* e *Napoli '43* riescono a dare una rappresentazione dei medesimi spazi declinando in maniera opposta il dispositivo della quinta teatrale, grazie allo spostamento dell'istanza ottica. Proprio con questo (ri)posizionamento, Rossellini diversifica la messa in scena della città in guerra, nel caso del primo film sbalottando progressivamente lo spettatore da un lato all'altro della *performance* fino a trasformarlo nell'oggetto dello sguardo (dello schermo), nel caso di *Napoli '43* scegliendo una messa in scena tradizionale che utilizza il dispositivo scenico per mostrare le varie interrelazioni umane. Questa comparazione tra le due modalità di messa in scena permetterà di problematizzare un tratto caratteristico della poetica rosselliniana: la centralità della mediazione teatrale per la rappresentazione e la comprensione della realtà. Senza volersi addentrare nel vastissimo tema di cosa costituisca l'essenza del neorealismo [Noto, Pitassio 2010], ci si vuole qui concentrare su come il concetto di immediatezza, già negato come parte

costitutiva di questa cinematografia [Di Giammatteo 1990, 12], sia annullato da Rossellini negli episodi napoletani proprio dalla preminenza assunta dal dispositivo del palco e del gesto performativo.

### 1. *Paisà*: dal palco frontale alla rivoluzione dello sguardo

L'episodio *Napoli di Paisà* si articola attraverso una struttura organizzabile per blocchi narrativi [De Franceschi 2005, 60-62]: 1) uno scugnizzo di strada, Pascà, incontra un soldato afroamericano, Joe, e lo porta con sé attraverso le rovine della città; 2) i due entrano in un teatro dove si svolge una rappresentazione di pupi siciliani, salgono sul palco, fuggono dall'ingresso degli artisti e si fermano sui ruderi di un edificio; 3) qualche tempo dopo, Joe ferma Pascà e lo riaccompagna alla sua abitazione, un rifugio all'interno delle cave di Mergellina. Alla vista della miseria che domina la baraccopoli, l'americano decide di scappare. Come si vedrà, ognuna di queste sezioni comporta una rivoluzione della triangolazione tra personaggi, paesaggio e spettatore. Dopo un prologo di contestualizzazione ambientale, la scena si sposta a Porta Capuana dove un gruppo di saltimbanchi eseguono numeri acrobatici sul ciglio della strada. La messinscena è frontale e costruita su piani americani, esattamente come sarà in *Napoli '43*; il pubblico è spettatore distaccato di un'ambiente urbano in cui *performance* e realtà narrativa si fondono. Un gruppo di scugnizzi, che a loro volta compiono numeri acrobatici, irretisce soldati americani per privarli delle loro risorse: tra questi vi è Joe, ubriaco ai limiti dell'incoscienza. Pascà lo conduce nei vicoli della città. In questa prima parte Pascà si costituisce come il soggetto agente e Joe come l'agito, trascinato dal ragazzo-motore dell'azione [De Franceschi 2005, 60-62]. Per tutta questa sezione, la camera rimane distaccata e lontana, alternando piani americani e campi lunghi che iscrivono i personaggi nel contesto della scenografia della città in rovina.



1: Fotogramma da *Paisà*, Roberto Rossellini, 1946.

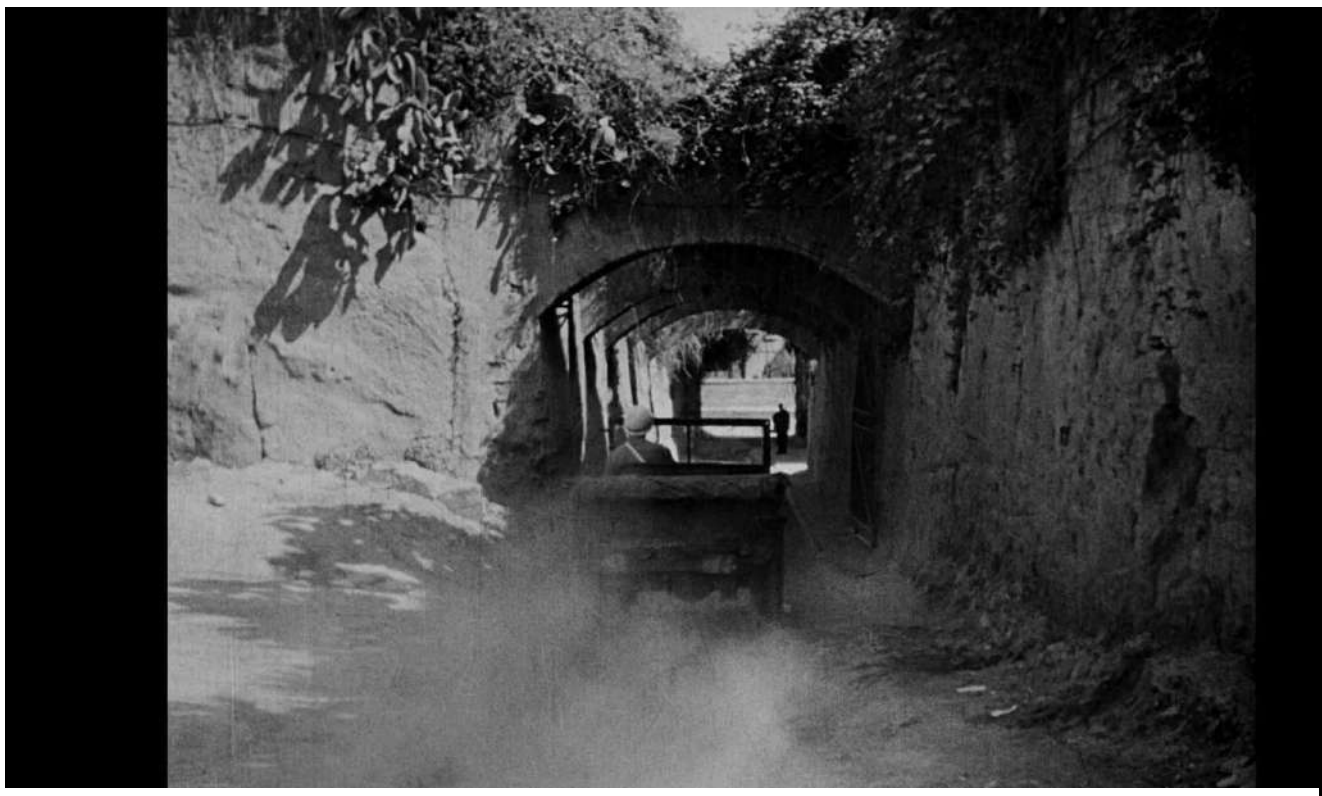
CARLO UGOLOTTI



2, 3: Fotogrammi da *Paisà*, Roberto Rossellini, 1946.



porta da sinistra a destra come quello che marca successivamente l'ingresso nelle cave. Qui la separazione netta tra palco e platea si comincia a sfaldare sia dal punto di vista narrativo che da quello formale. La rappresentazione dei pupi mostra il paladino Orlando in lotta con i mori; Joe si fa subito carico della corrispondenza tra la sua condizione di marginalità nella società americana e quella del razzializzato Saladino. Pertanto sale sul palco, deciso a combattere la marionetta del condottiero. L'intero episodio napoletano è costituito da una doppia scena del reale, tra teatro e storia [De Franceschi 2005] e la rappresentazione dei pupi marca l'inizio del processo di fusione e di indistinzione tra queste due dimensioni, anticipazione dello spazio delle cave [De Franceschi 2005, 70]. Se nel primo blocco abbiamo visto come lo spettatore sia distanziato dalla scena, ora comincia un graduale riposizionamento dello sguardo con una serie di semi-soggettive di Joe che mostrano lo spettacolo. La cinepresa torna poi ad essere esterna mettendoci nei panni degli spettatori della platea che assistono allo scontro sul palco tra Joe e i burattinai, un grottesco show di boxe. Il militare e Pascà scappano attraversando le quinte e, ancora una volta, si ha un attraversamento da sinistra a destra che ci porta in una nuova sequenza: i due protagonisti raggiungono un edificio in rovina. Isolati dalle quinte di un palazzo distrutto, i due non riescono a instaurare un dialogo per l'insormontabile barriera linguistica. Sulle macerie, il ragazzo e il soldato si esibiscono in una serie di veri e propri *performance act*: prima canori poi Joe comincia a immaginare la scena del suo ritorno da eroe in patria, assumendo il ruolo del cantastorie e ricorrendo all'imitazione di suoni ambientali e all'immedesimazione attoriale per rendere più coinvolgente il suo racconto. Pascà non può comprendere i dettagli dello *story-telling* ma si limita ad osservare in ammirazione il suo amico. La già citata triangolazione tra ambiente/personaggi/spettatori porta



4: Fotogramma da Paisà, Roberto Rossellini, 1946.

CARLO UGOLOTTI

i due protagonisti a essere una coppia performativa su un palco in cui il pubblico insieme al ragazzino, scisso nella posizione di *co-performer/audience*, assiste ad un vero e proprio *show*. La terza sequenza si apre con una serie di semisoggettive del soldato che vede Pascà derubare un camion; oramai il distanziamento è crollato, il punto di vista è posto negli occhi del personaggio ma la sequenza delle grotte porterà a un ulteriore ribaltamento del posizionamento spettatoriale. L'ingresso di Joe nelle cave è così costruito da Rossellini: una panoramica in piano americano da sinistra a destra segue i protagonisti attraverso un corridoio, inframezzata da un curioso inserto che mostra gli abitanti dei rifugi, vero e proprio coro della vicenda [Mida 1961, 36]. L'inserto presenta incongruenze stilistiche e contenutistiche che ne fanno un momento centrale nella questione del riposizionamento spettatoriale in questo segmento di Rossellini. Iniziando da un'analisi dell'immagine, l'inquadratura è dotata di una notevole profondità e presenta diverse baracche e abitanti, perciò non potrebbe trovarsi nello stretto corridoio [Bernardi 2003, 144]. Pur postulando che si tratti di un'insenatura, Joe non ha nessuna reazione alla vista dei disperati (semplicemente una fugace occhiata dopo averli già superati), quindi nella logica di *shot/reaction shot* sembra che il soldato non incontri con lo sguardo quell'umanità che lo devasterà alla fine. Se Joe non vede i baraccati, questi ultimi allora non stanno guardando Joe ma lo spettatore. Al di là di queste incongruenze, anche ammettendo che il protagonista abbia un veloce raccordo di sguardi con la gente delle cave, la questione del riposizionamento rimane centrale visto che le donne e i bambini sorridono alla cinepresa. Rossellini con questa inquadratura inverte il rapporto tra palco/pubblico, tra guardante/guardato: gli abitanti della baraccopoli reagiscono alla vista di Joe/spettatore, la loro condizione rispecchia quella del pubblico (del 1946) che viene scrutato dai rappresentati di quella miseria mentre li osserva a sua volta. Questa (con) fusione tra i campi dello sguardo è confermata dall'inquadratura finale: l'americano non regge alla vista della povertà della baraccopoli e fugge. L'ultima immagine è costituita dalla jeep del soldato che si allontana dall'obbiettivo. Ma chi rappresenta il punto di vista della cinepresa? Pascà non insegue Joe, quindi non è una sua soggettiva; l'afroamericano si sta allontanando dal pubblico. Le cave dell'episodio napoletano sono uno spazio arcaico, artificiale e naturale allo stesso tempo [Steimatsky 2008, 42], accesso a un mondo oltremondano [Bernardi 2003, 100-102] in cui si opera l'inversione totale del punto di vista. L'inserto, privato di un controcampo, diventa punto di sutura, concetto applicato alle fotografie sulla Shoah, [Guerra 2020, 36] tra (s)oggetti dello sguardo che dichiara la centralità dell'istanza ottica. In un cortocircuito di posizionamenti, durante la visione di *Paisà*, opera incentrata appunto sulla dinamica relazionale tra il soggetto e la geografia della percezione [Parigi 2005, 16-17] e manifesto di un nuovo posizionamento percettivo [Muscio 2004, 36], lo spettatore è simultaneamente *audience*, personaggio (immedesimato negli occhi di Joe) ma anche protagonista in prima persona del dramma della guerra, scrutato a sua volta dalle presenze sullo schermo [Bernardi 2003, 105; Casetti, Malavasi 2003, 185]. Questo gioco di rispecchiamenti tornerà con rinnovata centralità in *Viaggio in Italia* (1954), successiva esplorazione dello spazio filmico napoletano, stavolta non in un contesto bellico, da parte di Rossellini [Giordana, 2002].

## 2. Napoli '43: la frontalità della messa in scena

Come già ricordato in apertura, il segmento è contenuto in *Amori di mezzo secolo*, film a episodi del 1954 che attraversa i primi cinquant'anni del Novecento italiano presentando storie d'amore in diversi contesti storici, dal capodanno del 1900 alla Napoli dei bombardamenti alleati. L'uso del dispositivo scenografico teatrale attraversa tutti gli episodi di questa opera collettiva: dai richiami alla sensibilità melodrammatico-operistica che informa l'intera

produzione all'ambientazione in set cinematografici (*Dopoguerra 1920*) o all'esplicito riferimento del primo episodio che inizia e termina con l'apertura e la chiusura di un sipario (*L'amore romantico*). Il tono anti-realistico è inoltre accentuato dai colori fiammeggianti del Ferraniacolor.

Il cortometraggio di Rossellini si apre con una panoramica turistica del golfo di Napoli che dall'entroterra si sposta da sinistra a destra inquadrando il paesaggio fino al mare. La cartolina viene interrotta dall'intrusione sonora di un allarme antiaereo. Seguono una serie di quadri statici che ci mostrano la popolazione correre ai ripari. Il montaggio parte da una veduta semi-aerea per portarci sempre più in mezzo al caos del momento, senza però mai sovrapporre lo sguardo dello spettatore a quello dei protagonisti. La fermezza statica dell'inquadratura configura il punto di vista dello spettatore come contemplativo e non partecipativo. Dopo questo prologo, entrano in scena i protagonisti e prende il via il dramma. Riassumiamo qua la trama: un giovane aviere, Renato, in fuga dai bombardamenti incrocia una compagnia di attori del Teatro San Carlo che cerca riparo. Il protagonista ritrova tra i teatranti, una ragazza di cui è innamorato da tempo, Carla. Insieme si riparano nelle grotte-rifugio di Mergellina, dove si



5 Fotogramma da Napoli '43, Roberto Rossellini, episodio del film *Amori di mezzo secolo*, 1954.

CARLO UGOLOTTI

promettono amore eterno. Un secondo bombardamento improvviso li coglie allo scoperto e lui troverà la morte sotto le bombe.

Come già ricordato, il movimento dell'intera narrazione è costruito sull'asse da sinistra a destra e su questo asse si configura l'ingresso del mondo fantastico del teatro, gli attori vestiti con costumi fiabesco-medioevali, nella città in rovina. In *Paisà* era il mondo esterno entrare nel teatro. L'antirealismo del racconto è amplificato dall'aspetto bello e pulito dei suoi protagonisti, interpretati da Franco Pastorino e Antonella Lualdi. L'interscambio tra mondo teatrale e realtà, che vede una netta predominanza del primo sul secondo, porta a una totale fusione di questi elementi, rafforzato dalla tradizionalità della struttura drammaturgica dell'episodio e dagli intermezzi comici offerti dai personaggi di contorno, su tutti i venditori del mercato nero. I rifugi sono ricostruiti in studio, perdendo ogni aderenza con l'immagine documentaristica. Le cave sono uno sfondo scenografico, vere e proprie quinte della scena, in cui un'umanità in difficoltà si rifugia e si aiuta a vicenda; al loro interno troviamo baracche, negozi con la merce in esposizione e perfino uno studio medico. Interessante vedere come Rossellini non includa un'inquadratura di raccordo tra l'interno e l'esterno ma dal fuori uno stacco di montaggio netto ci catapulti dentro le cave; come si è visto, l'ingresso del protagonista in *Paisà* invece è costruito attraverso un percorso spaziale ben più articolato e problematico. Gli attori in veste medioevale portano i loro colori e le atmosfere fiabesche nel ricovero scavato nella pietra e sono assistiti dagli abitanti delle cave: la scena del palco diventa la scena della vita. Nella baraccopoli, l'aviatore si prende cura di una bambina abbandonata e allo stesso tempo riesce a consolidare il suo rapporto amoroso con Carla. Rossellini ci mostra un dramma dell'interconnessione umana dove la solidarietà e l'amore trionfano sulle difficoltà: la morte del protagonista nella sua tragicità marca in realtà un trionfo melodrammatico del suo amore eterno per la co-protagonista, il suo corpo morto per terra ricalca gli amanti pompeiani di *Viaggio in Italia* [Calabrese 1995, 128].

La messa in scena dell'intero episodio è sempre frontale, costruita per lo più su piani americani; il punto di vista spettatoriale è quindi sempre quello distaccato dello spettatore di una scena che si sta svolgendo davanti a lui, senza mai permettere l'ingresso dello sguardo all'interno della scena. Le cave si qualificano come un teatro in cui il pubblico è costretto alla sua posizione contemplativa. Gli attori spesso si rivolgono verso lo spettatore, esattamente come da un palco, senza però che alla cinepresa sia data la possibilità di un attraversamento dello spazio. Rossellini, come un regista teatrale, condensa diverse scene all'interno di una stessa inquadratura mantenendo sempre un punto di vista distaccato e frontale, senza ricorrere a risorse linguistiche di tipo cinematografico, visive o sonore, che permetterebbero di dare centralità all'azione in secondo piano. In una sequenza l'aviere si apparta con Carla sullo sfondo delle quinte mentre in primo piano i venditori discutono tra loro, al pubblico è permesso di vedere in secondo piano la scena ma non di sentire quello che i due si dicono poiché l'audio è coperto dall'azione più in prossimità. Esattamente come se lo spettatore fosse nella platea di un teatro, senza la possibilità di scavalcare, possibilità garantita dal linguaggio cinematografico con il superamento della frontalità o, in modo ancor più estremo, con l'uso della soggettiva, quest'ultima mai utilizzata nel corso dell'episodio. Rossellini non chiede mai una partecipazione attiva ed immersiva al pubblico di *Napoli '43*. Le cave sono un guscio che racchiude l'azione conservando la barriera escludente che demarca la scena dalla platea. L'analisi della messa in scena di questo episodio permette di evidenziare come Rossellini presenti due traiettorie autoriali parallele che lo portano nel 1954 a creare due opere vicinissime e lontanissime tra loro come *Viaggio in Italia* e *Napoli '43*: la prima traiettoria è legata alla modernità intesa come riflessione autocosciente sulle potenzialità dello sguardo

cinematografico che trova uno dei suoi primi esempi nell'episodio napoletano di *Paisà* e si spinge appunto fino a *Viaggio in Italia*; la seconda legata alla narrazione tradizionale che, riproponendo le istanze del melodramma classico, da *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) e *Paisà* (soprattutto l'episodio romano) porta a *Napoli '43*.

## Conclusioni

Il saggio, attraverso un'analisi comparativa tra due opere dello stesso autore, ha voluto evidenziare come Rossellini ritenga fondamentale, per rappresentare gli spazi e l'umanità della Napoli in guerra, il dispositivo della cornice scenica e dell'atto come gesto performativo. La tensione dialettica del cinema postbellico tra i suoi due poli attrattivi, i personaggi e il paesaggio [Giordana, Marmo 2022, 16], trova una mediazione grazie alla costruzione di uno spazio scenografico e al posizionamento delle istanze ottiche. Gli episodi giungono a conclusioni opposte (*Paisà* mostra la desolazione e l'impossibilità di comunicare degli emarginati, *Napoli '43* la solidarietà tra diseredati e la forza dell'amore) attraverso diverse soluzioni registiche (il primo film attraverso un progressivo liquefarsi della distanza tra spettatore / personaggio / ambiente fino a un totale rispecchiamento di uno nell'altro, il secondo mantenendo saldo il distanziamento tra palco e platea) ma adoperando in entrambi il dispositivo teatrale come strumento privilegiato di rappresentazione e comprensione del reale. Questi due *case studies* ci mostrano come il regista scelga di ricostruire il suo mondo di riferimento proprio attraverso la (ri)mediazione teatrale, intesa come processo di ricomposizione della realtà fenomenica inquadrando lo spazio urbano come palco e l'interazione umana come *performance* strutturata sulla relazione tra attore e spettatore, tra oggetto e soggetto del guardare.

## Bibliografia

- BERNARDI, S. (2003). *I paesaggi nella trilogia della guerra: realtà e metafora* in *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, a cura di C. Cosulich, Venezia-Roma, Marsilio, pp. 97-108.
- CALABRESI, K. (1995). *Viaggio e attesa nella città dei contrasti*, in *Napoli una città nel cinema*, a cura di M.C. De Crescenzo, A. Lucaamo, C. Masiello, A. Muti, Napoli, Biblioteca Universitaria, pp. 127-128.
- CASETTI, F., MALAVASI, L. (2003). *La retorica del neorealismo*, in *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, a cura di C. Cosulich, Venezia-Roma, Marsilio, pp. 176-192.
- DE FRANCESCHI, L. (2005). *Fra teatro e storia, la doppia scena del reale*, in *Paisà: analisi del film*, a cura di S. Parigi, Venezia, Marsilio, pp. 57-71.
- DE MATTEIS, S. (1991), *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino.
- DI GIAMMATTEO, F. (1990), *Roberto Rossellini*, Scandicci, La nuova Italia.
- GIORDANA, M. (2022). *Strategie dello sguardo fra mobilità e appartenenza: Viaggio in Italia di Roberto Rossellini*, in *Geografie della migrazione nel cinema italiano: luoghi e immaginari del transito*, a cura di A. Bremenkamp, M. Giordana, L. Marmo, T. Michalsky, Roma, Campisano, pp. 69-86.
- GIORDANA, M., MARMO, L. (2022), *Linguaggio filmico e performance del confine italiano Geografie della migrazione nel cinema italiano: luoghi e immaginari del transito*, a cura di A. Bremenkamp, M. Giordana, L. Marmo, T. Michalsky, Roma, Campisano, pp. 11-46.
- GUERRA, M. (2020), *Il limite dello sguardo: oltre i confini delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- MIDA, M. (1961), *Roberto Rossellini*, Parma, Guanda.
- MUSCIO, G. (2004), *Paisà/Paisan*, in *The cinema of Italy*, a cura di G. Bertellini, London, Wallflower Press, pp. 31-42.
- NOTO, P., PITASSIO, F. (2010), *Il cinema neorealista*, Bologna, Archetipi Libri.
- PARIGI, S. (2005), *In viaggio con Paisà*, in *Paisà: analisi del film*, a cura di S. Parigi, Venezia, Marsilio, pp. 13-39.
- ROSSELLINI, R. (1972), *La trilogia della guerra: Roma città aperta, Paisà, Germania anno zero*, Bologna, Cappelli.



CARLO UGOLOTTI

STEIMATSKY, N. (2008), *Italian Location: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

«*Ci sarà soltanto il paesaggio*». *I Sassi di Matera come teatro del dopoguerra ne La lupa di Alberto Lattuada*

«*Ci sarà soltanto il paesaggio*». *The Sassi of Matera as postwar theater in Alberto Lattuada's La lupa*

**MALVINA GIORDANA**

Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte

### **Abstract**

*Durante il processo di ricostruzione del secondo dopoguerra, Matera diventa uno dei luoghi strategici per il nuovo paesaggio-immagine dell'Italia. Il saggio affronta tale contesto attraverso il film La lupa (1953) di Alberto Lattuada, osservando come i Sassi, allora vergogna nazionale e luogo laboratorio, vengano esplorati dalla specificità del medium cinematografico che, per la prima volta, interviene narrativamente in quel paesaggio.*

*During the post-war reconstruction, Matera becomes a strategic location for the new Italian landscape-image. This essay dwells upon this context through Alberto Lattuada's The She-wolf (La lupa, 1953), exploring how the cinematic medium intervened on the landscape of the Sassi, regarded simultaneously as a national shame and a urban experiment, for the first time.*

### **Keywords**

Alberto Lattuada, paesaggio, Sassi di Matera, censura.

Alberto Lattuada, Landscape, Matera's Sassi, Censorship.

### **Introduzione**

*La lupa* (1953) di Alberto Lattuada è un film che, nonostante il restauro del 2015 voluto da Bertrand Tavernier e compiuto dalla Cineteca Nazionale in collaborazione con Lucana Film Commission, resta tra le opere meno esplorate del regista. Si tratta del primo film di finzione ambientato tra i Sassi di Matera, set naturale giudicato da molti frettolosamente come strumento meramente funzionale alla resa atmosferica del grande Sud contadino, omogeneo, passivo e socialmente arretrato.

*La lupa*, infatti, è la trasposizione cinematografica dell'omonima novella di Verga (1880), ambientata in Sicilia sul finire del secolo precedente. Lattuada, non solo posticipa temporalmente la vicenda in epoca contemporanea ma ne cambia anche la geografia, sebbene la città lucana non venga mai enunciata nel film. L'immagine di Matera e dei Sassi, però, è vivida e, per lo spettatore che non la avesse riconosciuta, la città viene indicata nell'incipit dei titoli di coda, in dissolvenza con la parola «FINE», come unica location per gli esterni del film.

Questa analisi intende riflettere sul portato storico-culturale di un tale inedito intervento sul paesaggio lucano. La prospettiva da cui partiamo è, dunque, quella secondo cui il cinema narrativo non sfrutta le location *solo* come strumenti al servizio della storia [Lefebvre 2011]; esso non trasforma *solo* il paesaggio in set, nascondendo per così dire il ruolo che esso svolge nella vita di chi lo abita, come ambiente e come rappresentazione. Il valore espressivo del

MALVINA GIORDANA

paesaggio attraverso le immagini in movimento può essere piuttosto interpretato come il prodotto di una più ampia rete discorsiva, di cui può essere colto il portato significativo.

Guarderemo *La lupa* come uno di quei casi in cui, per le condizioni storiche in cui viene prodotto e per l'accuratezza visiva della sua immagine temporalizzata dalla narrazione, il paesaggio si esprime come teatro [Turri 1998], configurato come immagine e spazio sociale che presenta e rappresenta un luogo al suo spettatore. Guardare questo film oggi significa anche sapere che quel teatro, allora ancora popolato dai suoi attori, sarebbe stato di lì a poco trasformato in palcoscenico vuoto, per dare forza al processo di ricostruzione di un'identità regionale e italiana omogenea e socialmente controllata. Proprio mentre il film veniva lavorato (la vicenda produttiva inizia nel novembre del 1952 e il film esce in sala a Roma il 25 settembre 1953), i Sassi iniziavano quel processo di sfollamento voluto dalla Legge Speciale (17 maggio 1952, n.619) che impose a due terzi degli abitanti di abbandonare le proprie case.

Se la montagna, come ricorda Claude Raffestin, da un punto di vista simbolico «richiama un carattere sacro, spesso mescolato con la paura e il piacere», tanto da rendere i Sassi un'ambientazione perfetta per un racconto che si basa proprio su questo principio duale, dobbiamo tenere al contempo presente che in quanto paesaggio – concetto di natura culturalmente codificato – e rappresentazione, essa cambia in virtù delle categorie o dei mediatori con cui la si osserva [Raffestin 2005, 17]. I Sassi come emblema della relazione tra città e paesaggio, come rappresentazione urbana della natura, del resto, sono mutati negli ultimi settant'anni, laddove dagli anni Cinquanta ad oggi si è riconfigurata più volte la loro immagine tanto come forma dell'abitare quanto forma della natura.

Il saggio intende, dunque, affrontare *La lupa* come testo che proprio attraverso la resa cinematografica del paesaggio e delle architetture dei Sassi, riflette consapevolmente su tali modalità culturali ed estetiche e, più in generale, sul processo di costruzione di un paesaggio-immagine italiano nel secondo dopoguerra [Steimastky 2008]. Discorso ancor più evidente se consideriamo il *côté* produttivo del film e la sua vicenda censoria come riflesso di un contesto politico la cui funzione repressiva e abilitante si esprimeva proprio nei confronti di ciò che poteva o non doveva essere visibile. La lettura secondo cui la censura italiana sia un dispositivo di organizzazione discorsiva piuttosto che solo un dogmatico limite alla libertà autoriale [Forgacs 2005] ci induce a trattare il paesaggio come uno di quegli elementi in grado di negoziare con una delle principali ossessioni della censura, ossia la reputazione nazionale e il vilipendio dell'ideale patrio.

## **1. Matera e i Sassi: spazio semantico e fotogenico del dopoguerra**

Matera viene spesso descritta da architetti e urbanisti come un luogo narrativo che esiste in quanto scrittura dello spazio. Sono numerosi i progetti, infatti, che nel tempo hanno eletto Matera a città laboratorio [Minnini 2017].

Il principio degli anni Cinquanta è, infatti, un momento storico nevralgico in cui i Sassi diventano uno dei simboli più radicali del problema Mezzogiorno ma anche di contesa e sperimentazione postbellica. Matera come 'vergogna senza nome' [Aponte 1930] appare sulle cronache dei giornali ancor prima che il celebre appellativo fosse fissato nell'immaginario nazionale dal titolo della Gazzetta del Mezzogiorno del 9 aprile del 1951, in seguito alla visita di Alcide De Gasperi. Le immagini di questi luoghi iniziano a diventare celebri, fanno il giro del mondo soprattutto attraverso la fotografia sociale europea e statunitense, animando le riviste e i quotidiani dell'epoca, nel quadro complesso di una denuncia sociale e politica che diventa anche modello di sperimentazione e di intervento pubblico e privato [Harris 2019].

Quando Alberto Lattuada e Federico Patellani – suo aiuto per il film e fotografo con cui il regista studiò le location sin dalla fase preliminare – sostituiscono Matera al paese siciliano di ambientazione della novella, dunque, devono fare necessariamente i conti con due fattori: una cultura visuale principalmente legata al medium fotografico, che i due continuano appunto a utilizzare in fase di sopralluogo (Patellani trascorrerà due mesi a Matera prima delle riprese, collezionando alcune tra le immagini più significative nel suo lavoro di fotoreporter) [Lattuada/Patellani 2017] e, per così dire, le didascalie a queste immagini che hanno già prodotto una narrazione decisiva per la storia della ricostruzione della città italiana e della capitale contadina nella storia del Mezzogiorno.

Matera è dunque il prodotto di quel carattere di modernità che la questione dei Sassi assume fin dagli anni Quaranta, nel momento in cui la lotta per la Riforma Agraria si trasferisce sul piano urbano [Giura Longo 1992]. Potremmo dire che i Sassi sono già un territorio dalla forte carica semantica e insieme di grande fotogenia: il simbolo di un'emergenza edilizia prospettata in assenza di un progetto di trasformazione del territorio che Lattuada e Patellani mettono in azione davanti alla macchina da presa, come paesaggio e insieme luogo ancora abitato.

Lattuada è del resto architetto di formazione e usa da sempre la fotografia come strumento preparatorio alla sua attività registica. Federico Patellani, al tempo uno dei più grandi fotoreporter italiani, esplora Matera e il suo paesaggio. «Matera "vive", si racconta nelle foto di Patellani» scriverà Lattuada [2002] a proposito del lavoro di studio del luogo e di ricerca delle location. Matera e i Sassi sono dunque anche un luogo dello sguardo, che nel film viene messo in scena come evento legato a un quadro percettivo in trasformazione.

## 2. Matera e i Sassi ne *La lupa*

«Da bordo di un elicottero si inquadra la visione di un paese meridionale, aggrappato alle rocce»<sup>1</sup>. Con queste parole inizia il soggetto del film, o almeno la copia sottoposta dai produttori Ponti e De Laurentiis alla Direzione Generale dello Spettacolo per la revisione cinematografica preventiva nel novembre del 1952. Questa prima scena, denotativa di un arcaico e generico sud, apre effettivamente il film mostrando il paese arroccato sui dirupi della Gravina. Non vi è visione aerea però, al contrario è la macchina da presa ad essere 'aggrappata alle rocce', mostrando da queste un paesaggio altamente riconoscibile: attraverso un ampio movimento panoramico, lo sguardo esplora la grossa rupe calcarea che si erge nel mezzo del Sasso Caveoso. La posizione della macchina da presa è, dunque, nella parte alta dello sperone roccioso di Montirone, dove sorge la chiesa rupestre di Santa Maria dell'Iris e, nell'economia del racconto, la casa della lupa e della figlia Maricchia. Da quell'altezza privilegiata si ha una visione nitida sulla città, tanto da essere considerato oggi, nei siti turistici, uno dei luoghi suggeriti per godere di un panorama unico sulla vallata da cui emerge Matera. Con questa inquadratura in campo lunghissimo si anticipano i titoli di testa del film come a dichiarare che motivo essenziale del racconto sarà *anche* uno scenario naturale e insieme urbano, presentato ancor prima di essere rappresentato nel tessuto narrativo del film.

Ai titoli di testa segue la presentazione della protagonista, soprannominata la lupa, la quale emerge proprio dal bianco paesaggio della città come una figura scura che lentamente, seguita da movimenti panoramici e infine preceduta da un carrello, si fa sempre più grande fino a occupare lo schermo in primo piano. Emerge così Kerima, nome d'arte dell'attrice francese

---

<sup>1</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale Spettacolo, CF 16-5000, B. 48/ F.lo 1342.

MALVINA GIORDANA

Miriam Charrière che, come mostrano copertine e servizi esclusivi su riviste d'epoca come *Tempo*, è presentata al mondo in quegli anni come star algerina in una strategia di costruzione del divismo esotico [Tempo 1952].

Questa doppia presentazione, del luogo e della protagonista, salda immediatamente insieme elementi di concretezza realista con la qualità di attrazione che, come suggerisce Leonardo Quaresima, «consentono agli stessi di immergersi nella sfera dell'immaginario collettivo (l'universo dei desideri possibili) e in quella dei "racconti possibili" (l'universo del romanzesco)» [Quaresima 1988, 136].

Fin da subito, il paesaggio è mostrato tanto come distesa da osservare a una certa distanza, come sfondo, quanto come ambiente vissuto e propriamente abitato (dalla processione di Sant'Agata, dal tumulto delle donne della Manifattura di Tabacchi, dalla lupa, da Maricchia e da Nanni), (di)mostrando, come suggerisce Martin Lefebvre [2011] appoggiandosi alla geografia culturale, la qualità intrinseca del medium cinematografico di temporalizzare il paesaggio, intervenendo in modo immersivo nell'esplorazione della sua abitabile materialità.

Lo studio fatto da Sandro Bernardi sul paesaggio nel cinema italiano descrive in ultima analisi proprio il rapporto tra paesaggio e racconto inaugurato dal Neorealismo. Egli lo definisce come *tempo della riflessione*, un tempo cioè che esprime una nuova relazione tra spazio, ampliato e maturato, e sguardo, molteplice e dialettico, prodotto dalla condizione di grande trasformazione del dopoguerra e dai conflitti che ne scaturiscono. In questa prospettiva, «paesaggio significa non solo rapporto tra personaggio e spazio, fra uomo e mondo, ma anche rapporto tra diversi livelli di sguardo» [Bernardi 2002, 16], annunciando implicitamente una riflessione sull'atto di guardare come atto conoscitivo.

Questo riferimento all'atto di guardare, che coinvolge quindi l'osservatore come parte essenziale del paesaggio stesso è, a nostro avviso, implicita in questo film attraverso quell'eredità neorealista che tenta di proseguire una ricerca di natura epistemologica, muovendosi in un ordine teorico più complesso che si manifesta proprio nei conflitti tra finzione e documentario, azione e contemplazione, frammentazione e continuità.

Questo accade ad esempio nella macro sequenza che descrive la processione di Sant'Agata, personificata dalla figlia Maricchia, ragazza del paese selezionata durante un concorso di bellezza dalla sensibilità estetico-erotica tipicamente anni Cinquanta. Qui il racconto mescola due elementi: la processione religiosa di Sant'Agata, celebrazione della città di Catania, con la Festa della Bruna di Matera e il profano assalto al carro trionfale. Nel film, il luogo di arrivo della celebrazione è Piazza San Pietro, sul ciglio sud della Gravina, uno dei luoghi più iconici della città, subito sottostante l'apice da cui abbiamo osservato la totalità dell'ambiente diegetico nella prima inquadratura. Insieme alla festa religiosa viene presentato il paese come ecosistema, attraverso particolari e totali in campo lunghissimo in cui la folla è in costante movimento. Vivacità che cambia radicalmente di segno con il calare della notte. Rimarcando ancora una volta il contrasto tra il bianco e il nero, la piazza con la chiesa di San Pietro e Paolo viene mostrata nel buio, come puro scheletro luminoso, ricordando la notturna Coney Island di Edwin S. Porter (1905). La lupa e Maricchia la osservano ora dall'alto del Sasso Caveoso, come fosse una tela su cui, ai loro piedi, si proietta una già antica modernità. Matera è ancora una volta spazio sociale e pura immagine.

Del resto, uno dei motivi già presenti nella novella verista è proprio «l'originale rilievo che la dimensione della visione acquista al suo interno. È l'atto del guardare, è una drammaturgia dello sguardo e degli occhi, che occupa il centro, il primo posto nel sistema delle azioni predisposto dal racconto. [...] Il film, mezzo visivo per eccellenza, non poteva non tornare, con consapevolezza o meno dei suoi attori» [Quaresima 1988, 141-142]. Quaresima ricorda ancora



che lo spazio in questo film è fortemente marcato da processi di simbolizzazione attraverso cui si esprime il binomio chiuso/aperto, come opposizione tra spinte negative e positive: è al chiuso che avvengono gli illeciti, che si mostra la corruzione, che l'eros ha carattere di devianza. La casa, materialmente dentro al territorio, ha infatti questa funzione narrativa. All'esterno, in uno spazio che è contemporaneamente topologico e probabilistico, la regia di Lattuada, nutrita dallo sguardo fotogiornalistico di Patellani, mette in scena la raffinata dialettica tra figura e sfondo, tra paese e paesaggio, presentando e rappresentando Matera.

### 3. «Matera si vede»? Il problema della censura

«Il quadro di questo paesino dell'Italia meridionale, avulso da qualsiasi soffio di vita civica, è veramente desolato e la sua rappresentazione non può certamente giovare al prestigio del Mezzogiorno ed al grado di civiltà del nostro Paese. [...] Per i suesposti motivi, questo Ufficio ritiene di dover sconsigliare, nella maniera più netta, la presente iniziativa cinematografica». L'Ufficio in questione è quello centrale per la cinematografia, costituito presso la Presidenza del Consiglio, e addetto alla revisione cinematografica preventiva di primo grado. Questa, istituita nel primo dopo guerra (R.D. decreto n. 1953 del 9 ottobre 1919), autorizzava il Ministero dell'Interno «a sottoporre a revisione [tutti] i copioni o scenari dei soggetti destinati ad essere tradotti in pellicole cinematografiche per la rappresentazione al pubblico» (art. 2). Operativa fino alla fine del regime fascista, la censura preventiva non viene successivamente eliminata se non 'mitigata' sostituendo l'obbligo della revisione dei copioni con quello di revisione dei soggetti. Le aree d'intervento restano le medesime: il buon costume, la moralità, l'ordine pubblico, la messa in scena della violenza, i rapporti internazionali, e la reputazione nazionale.

In un articolo del 1953, firmato da Lattuada sulla rivista *Cinema Nuovo*, si legge un intervento piuttosto diretto in merito al problema della censura nei riguardi del film: «ci sarà soltanto il paesaggio cioè l'aspetto esteriore di questa bellezza [...]. Nulla di quanto ho visto a Matera, la resistenza della vita di ogni giorno, appare nel film *La lupa*. Le cose che ci interessa dire spaventano e insospettiscono sempre più la censura. I nostri slanci si spezzano contro innumerevoli ostacoli» [Lattuada1953].

Tornando al verbale censorio, infatti, si legge ancora: «dalle sambe e dai mambo che si dicono suonati nel ballo paesano, è lecito presumere che si tratti del tempo attuale. E allora ci sia consentito di chiederci quale è quel paesino meridionale».

A nostro avviso, la condizione che denuncia Lattuada, oltre a raccontare la realtà produttiva dell'epoca, va letta come paratesto attraverso cui desumere la costruzione di un discorso pubblico, piuttosto che come testimonianza da assumere acriticamente [Caldwell 2008]. Sottende a un tale articolo, probabilmente, l'intenzione di rimarcare il valore storico e documentale che lo stesso film, accompagnato dalla più vasta produzione visuale del fotografo, aggiunge al palinsesto visivo che su Matera circola nel primo quinquennio degli anni Cinquanta.

Quello che spesso viene considerato il rammarico del regista di fronte a questo film – «l'unico dispiacere, davanti a quelle immagini così belle, era di non adoperarle tutte nel film» – sembra piuttosto una strategia per affermare cosa in questo progetto fosse centrale: vale a dire, rendere Matera visibile. Il regista, infatti, non rinuncia al luogo, presentando un contesto di delicata trasformazione attraverso la citata operazione di tradurre la complessità del suo ambiente in paesaggio: «poi finalmente facemmo il film. Matera nel film si vede. Solo che è un

MALVINA GIORDANA

semplice sfondo della vicenda, un fondale davanti a cui si muovono la lupa, Nanni e Maricchia».

Non ci soffermeremo qui sulla pur importante vicenda censoria generale. Basti pensare che numerosi metri di pellicola furono tagliati, oltre agli interventi preventivi sulle intenzioni della messa in scena. La Cineteca Nazionale ha resto disponibile una scena inedita del film, conservata nei suoi archivi, che non risulta nei visti censura e che, quindi, fa pensare alla complessa stratificazione di questo documento audiovisivo.

Valga come esempio la dibattuta sequenza della rivolta delle lavoratrici nella Manifattura di Tabacchi. Essa descrive ancora una volta l'ossessione verso elementi significativi per l'identità produttiva regionale e nazionale. Nella lavorazione del tabacco si sono intrecciate storicamente vicende legate all'agricoltura e all'industria, alla conflittualità sociale, alla campagna e alla città, oltre a essere stato un orizzonte lavorativo misto (braccianti, operaie dei magazzini, sigaraie), sebbene a carattere preponderante femminile, simbolo della classe operaia organizzata.

### Conclusioni

Attraverso la nozione di *Paesaggio come teatro*, Eugenio Turri intende riconoscere l'importanza della rappresentazione di sé che l'uomo sa dare attraverso il paesaggio. Lo studioso osserva che, quando uno spazio di natura si trasforma, si carica di riferimenti, di simboli, di denominazioni che entrano nel linguaggio, questo si offre come palcoscenico alle due azioni teatrali dell'uomo: l'agire e il guardare. Potremmo dire che solo allora il paesaggio, travalicando la sua affermazione come genere artistico, si manifesta come *medium* che contemporaneamente presenta e rappresenta un luogo [Mitchell 1994], «come interfaccia tra il fare e il vedere quello che si fa, tra il guardare-rappresentare e l'agire, tra l'agire e il riguardare» [Turri 1998, 16].

La forza di una tale metafora sta nel coinvolgimento implicito della dimensione spettatoriale come risultato massimo di questo duplice movimento attoriale relativo al paesaggio e comprensibile solo volgendo l'attenzione ai processi di lunga e lunghissima durata.

Questa coscienza, infatti, si compie pienamente attraverso i paesaggi più celebrati, in cui l'essere umano, appunto, si attribuisce una funzione centrale nell'atto spettatoriale. Il caso dei Sassi e del Parco delle Chiese Rupestri, diventati sito patrimonio dell'UNESCO nel 1993.

### Bibliografia

- APONTE, S. (1930). *L'orrendo Sasso di Matera*, in «Corriere della Sera», 25 gennaio, p.3.
- BERNARDI, S. (2002), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editore.
- CALDWELL, J.T. (2008), *Production Culture Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press.
- FORGACS, D. (2005), *How Exceptional Were Culture-State Relations in Twentieth-Century Italy?*, in *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, a cura di G. Bonsaver, R. Gordon, New York-London: Routledge.
- GIURA LONGO, R. (1992), *La Basilicata moderna e contemporanea*, Napoli, Edizioni del Sole.
- HARRIS, L. (2019), *The Human Face of Big Business: American Documentary Photography in Matera (1948-1954)*, in «Rivista di studi di fotografia. Journal of Studies in Photography», vol. 5, n. 9, pp. 30-53.
- LATTUADA, A., PATELLANI, F. (2017), *Matera 1953*, Milano Humboldt Books.
- LATTUADA, A. (1953), *Ho lasciato Matera senza Matera*, in «Cinema Nuovo», n 5, pp.108-109.
- LEFEBVRE, M. (2011), *On Landscape in Narrative Cinema*, «Canadian Journal of Film Studies – Revue Canadienne D'Etudes Cinématographiques», vol. 20, n. 1, pp. 61-78
- MINNINI, M. (2017), *MateraLucania2017. Laboratorio città paesaggio*, Macerata, Quodlibet.
- MITCHELL, J.W.T. (1994), *Landscape and Power: Space, Place, and Landscape*, Chicago, University of Chicago Press.

- QUARESIMA, L. (1988), *La scure, il rogo (e il fucile): "La Lupa", da Verga a Lattuada*, in «Annali d'Italianistica», vol. 6, pp. 123-147
- RAFFESTIN, C. (2005), *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Firenze, Alinea editrice.
- STEIMATSKY, N. (2008), *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- «Tempo», XIV, n.36, 1952.

**Fonti d'archivio**

Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale Spettacolo, CF 16-5000, B. 48/ F.lo 1342.









*Cicatrici urbane. La memoria della guerra e il patrimonio costruito*  
*Urban scars. The memory of the war and the built heritage*

**JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO, BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, CARLA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ**

*La città è un luogo privilegiato della memoria. Riflette perfettamente le riflessioni che ciascuna comunità fa sul proprio passato e sui modi in cui è ed è stata rappresentata. Si tratta di luoghi attraverso i quali scorrono tensioni politiche e ideologiche, che determinano ciò che viene ricordato e ciò che viene dimenticato. È per questo che, nel caso della guerra, questi luoghi dove, in un modo o nell'altro, si perpetua la sua memoria, restano come cicatrici che ci hanno permesso fare del passato un documento vivo. Questa sessione propone che la città sia vista come un complesso insieme di relazioni in cui il patrimonio costruito, i monumenti commemorativi, i progetti urbanistici, gli spazi religiosi, le opere d'arte e immagini diverse servano per intravedere un passato sul quale imparare e riflettere. Saranno accettate proposte che si riferiscono ad eventi bellici successivi al 1860 in qualsiasi città del mondo.*

*The city has a privileged place in the memory. It perfectly reflects the thoughts that each community has on its past and on the way in which it is and was represented. These are places through which political and ideological tensions run, which determine what is remembered and what is forgotten. For this reason, in the case of armed conflicts, those places where, in one way or another, their memory is perpetuated, they remain as scars that allow us to make a living document of the past. This session proposes the city to be seen as a complex set of relationships in which the built heritage, the commemorative monuments, the urban projects, the religious spaces, the works of art and the images serve to glimpse a past to learn and think about it. Proposals studying war events after the year of 1860 in any city in the world will be accepted.*



## ***Il monumento ai caduti franco-pontifici nella campagna militare dell'Agro romano: un memoriale preunitario 'dimenticato' nel cimitero monumentale Campo Verano a Roma***

*The monument to the franco-pontifical fallen in the military campaign of the Agro romano: a 'forgotten' memorial pre-unitary in the Campo Verano monumental cemetery in Rome*

**ROBERTO RAGIONE**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*Il monumento ai caduti franco-pontifici nella campagna militare dell'Agro romano è un memoriale preunitario nel cimitero Campo Verano di Roma realizzato per ricordare i soldati morti in difesa dello Stato della Chiesa. Oggi il monumento versa in uno stato di abbandono, ignorato dai cittadini che non comprendono più i valori di cui è portatore. Il contributo intende indagare la vicenda evolutiva del monumento ponendo l'attenzione sulle dinamiche storico-sociali che l'hanno condizionato.*

*The monument to the franco-pontifical fallen in the military campaign of the Agro romano is a pre-unification memorial in the cemetery Campo Verano in Rome built to remember soldiers who died defending the Church State. Today the monument is in a state of neglect, ignored by citizens who no longer understand the values it carries. The contribution aims to investigate the evolutionary history of the monument by focusing on the socio-historical dynamics that have conditioned it.*

### **Keywords**

Roma, Campo Verano, monumento militare.

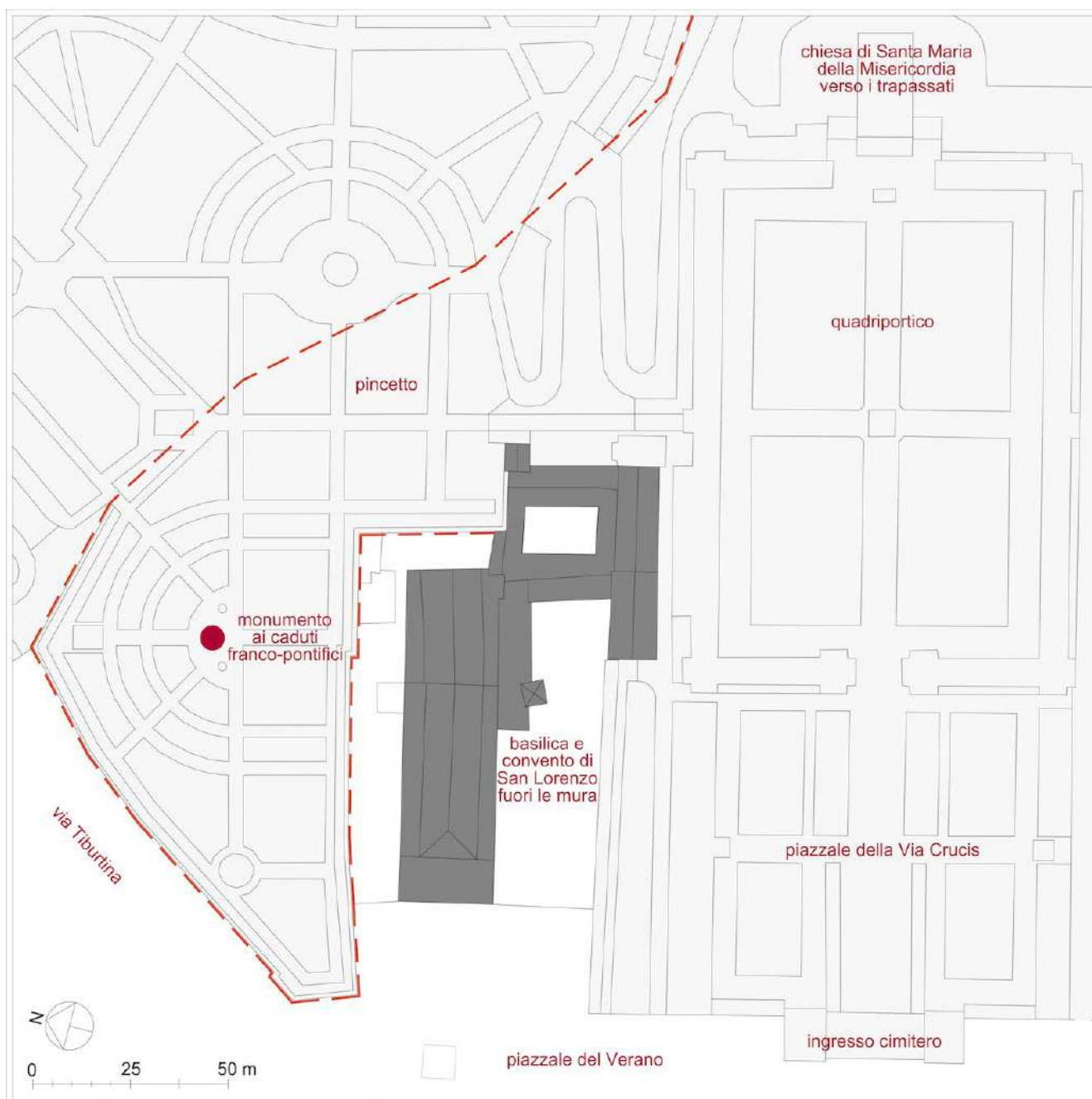
Rome, Campo Verano, military monument.

### **Introduzione**

Il 3 novembre 1867 nei pressi della cittadina di Mentana, a nord-est di Roma, si consumò l'epilogo di una campagna militare che vide fronteggiarsi i reparti dei volontari italiani, guidati da Giuseppe Garibaldi, contro l'esercito dello Stato della Chiesa affiancato da un battaglione di Zuavi pontifici. La volontà di Garibaldi era di conquistare l'Urbe per annetterla al Regno d'Italia ma l'evento bellico si concluse con la sconfitta del condottiero da parte dello schieramento pontificio. Il trionfo nella battaglia di Mentana assicurò a papa Pio IX altri tre anni di governo sulla città di Roma, fino alla nota Breccia di Porta Pia del settembre 1870.

Il pontefice, fiducioso di aver allontanato le mire sabaude sull'Urbe, volle celebrare la vittoria realizzando un monumento che onorasse tutti i soldati pontifici e francesi caduti durante gli scontri. Dapprima si concepì una memoria parietale da collocare nel transetto sinistro del duomo di Monterotondo; in seguito, si decise, invece, di realizzare il monumento direttamente a Roma nel cimitero Campo Verano che in quegli anni si andava costruendo a fianco della basilica di San Lorenzo fuori le mura sulla via Tiburtina.

ROBERTO RAGIONE



1: Roma. In grigio scuro il complesso laurenziano sulla via Tiburtina; in grigio chiaro il cimitero monumentale Campo Verano; in rosso il monumento ai caduti franco-pontifici sulla collina del Pincetto; in tratteggio l'estensione del cimitero nel periodo di realizzazione del monumento (elaborazione grafica dell'autore).

Il progetto venne affidato a Virginio Vespignani – direttore artistico del cimitero, principale architetto di Pio IX e figura di spicco nel panorama artistico romano della metà del XIX secolo – che concepì una struttura a volumi sovrapposti con un gruppo scultoreo sulla sommità, opera di Vincenzo Luccardi; l'apparato decorativo venne realizzato da Luca Carimini, Giuseppe Palombini e Teodoro Augusti; le iscrizioni furono dettate dal gesuita Francesco Tongiorgi. L'inaugurazione avvenne pochi mesi prima dell'ingresso a Roma delle truppe del Regno d'Italia.





2: Roma. Cimitero monumentale Campo Verano. Il monumento ai caduti franco-pontifici nella campagna militare dell'Agro romano (fotografia di Daniele Brundu, 2018 – [www.wikimedia.org](http://www.wikimedia.org)).

ROBERTO RAGIONE

Il memoriale, emblema dello spodestato potere pontificio, divenne elemento di tensioni politiche e ideologiche e, proprio nell'ultimo quarto del XIX secolo, fu spesso luogo di conflitti tra le autorità sabaude e i cittadini fedeli al pontefice soprattutto in occasione di eventi commemorativi rilevanti per il papato.

In questo contributo approfondiremo, sulla scorta di documentazione inedita, le vicende e le dinamiche storico-sociali che hanno condizionato il monumento a seguito dell'annessione di Roma al Regno d'Italia.

### **1. Il monumento ai caduti franco-pontifici: descrizione e realizzazione**

Il memoriale si eleva nel cimitero monumentale Campo Verano, al centro del settore Pincetto Vecchio, sull'altura – denominata Pincetto per analogia con la passeggiata del Pincio – che si estende tutt'intorno alla basilica laurenziana. Al momento della realizzazione del monumento la porzione di cimitero sulla collina si limitava a una piccola area caratterizzata da una forma pressoché triangolare, corrispondente al terreno appartenente ai religiosi del convento di San Lorenzo fm e che era stato acquistato circa vent'anni prima proprio per la costruzione del complesso funerario (tra la fine del XIX secolo e la prima metà del successivo, il cimitero si è ampliato ulteriormente con nuovi settori fino a occupare tutta l'altura: Pincetto Nuovo, Altopiano Pincetto, Bassopiano Pincetto, ecc.). Nelle intenzioni di Vespignani l'area era da destinare a sepolcri privilegiati all'interno di riquadri in parte rettangolari e in parte ricurvi in modo da assecondare l'andamento del muro di cinta [Ragione 2021, 168]. Il memoriale si colloca proprio al centro di quest'area sopraelevata costituendo il baricentro delle direttrici dei vialetti a raggiera e ad anello del settore [Barucci 2006, 116] (fig. 1).

Come anticipato, il monumento si sviluppa verticalmente con volumi sovrapposti e poggia su due alti gradini di marmo provenienti dai primi scavi che negli stessi anni si eseguivano all'Emporium. Il primo registro è costituito da un prisma a otto facce. Ogni fronte contiene iscrizioni commemorative: sulla principale si celebra il sacrificio compiuto da tutti coloro che persero la vita nel 1867 per difendere il territorio dello Stato Pontificio e il potere temporale della Chiesa. Negli altri sette specchi epigrafici sono riportati i nomi dei caduti seguiti dalla patria e dal grado di appartenenza, divisi per i luoghi di combattimento. Ogni fronte è chiusa superiormente da timpani, in alternanza curvi e triangolari, compresi tra antefisse. Il secondo registro è costituito da un piedistallo circolare che presenta una doppia alternanza di specchi epigrafici, con iscrizioni riprese dal primo libro dei Maccabei, e medaglioni con figure allegoriche, la 'fede' e la 'fortezza', opera di Luccardi. Chiude nel terzo registro, un grande gruppo scultorio, sempre del Luccardi, raffigurante san Pietro in posizione eretta e indicante il cielo mentre è intento a donare una spada a un soldato inginocchiato; il milite impugna un vessillo con lo stemma papale e la scritta *Orbis Catholicus*. Tutto il monumento è circondato da una recinzione circolare su alto gradino, costituita da pilastri e da ringhiere di ferro con al centro la 'Croce fidei et virtuti', detta di Mentana [Giampaoli 1874, 453-454; Bonetti 1891, 419-425; Dalla Torre 1968, 272-273; Barucci 2006, 116-117] (fig. 2).

La posa della prima pietra avvenne il primo giugno 1868 da parte di monsignor sacrista François Marinelli, alla presenza dei membri della Magistratura e di altri illustri personaggi<sup>1</sup>. La predilezione di Pio IX nei confronti del monumento si dimostrò più volte: sia finanziando direttamente la costruzione<sup>2</sup>, sia visitando ripetutamente il cantiere, il 3 febbraio e il 7 ottobre

---

<sup>1</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Titolario Preunitario, Titolo 61*, 1868, B. 11, f. lo 647, prot. 9417.

<sup>2</sup> Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, *Fondo particolare di Pio IX*, cassetta 23, I, 10. Ivi, *Archivio particolare di Pio IX*, Oggetti vari, n. 2080.

1869, e intrattenendosi con gli artisti impegnati nella realizzazione<sup>3</sup>, sia, infine, dedicando all'opera la medaglia pontificia annuale del 1869 [Modesti 2009]. Il 14 giugno 1870 il memoriale venne inaugurato con una cerimonia solenne alla presenza del pontefice<sup>4</sup>.

Il ruolo politico che doveva assumere il monumento si può ben intuire dalla versione, romanzata, della vittoria pontificia nella Campagna militare dell'Agro romano, pubblicata nel 1870 in tre volumi dal gesuita Giovanni Giuseppe Franco. Il racconto termina proprio nel cimitero con una descrizione della memoria funeraria: «si, fu pensiero di Pio IX, che nell'Agro Verano, sul suolo consacrato dalle catacombe dei martiri antichi, sorgesse la memoria dei Crociati del secolo XIX» [Franco 1870, 547-554].

## 2. Il monumento dopo l'annessione di Roma al Regno d'Italia

Con la Breccia di Porta Pia e l'annessione di Roma al Regno d'Italia anche nel cimitero del Verano si espressero materialmente le ostilità verso il decaduto governo: numerose furono, infatti, le manomissioni e le asportazioni inflitte ai monumenti di chiara iconografia pontificia. Basti pensare che, ancora nel 1875, le famiglie dei defunti richiedevano la riparazione delle tombe private danneggiate durante gli eventi del settembre 1870; come ad esempio quella dell'abate Giuseppe Piolanti, autore di saggi di natura politica a favore dello Stato Pontificio, che durante il passaggio delle truppe era stata divelta<sup>5</sup>.

Dal punto di vista sociale, il Verano acquisì proprio tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX secolo un ruolo sempre più considerevole. Al pari di ogni edificio pubblico anche il cimitero divenne uno dei simboli del nuovo Stato e «segno dell'investimento emotivo e politico della nuova classe dirigente laica e liberale, a cui si univano filantropi e anticlericali» [Mengozi 2000, 52].

Pure il monumento in esame, che più di tutti rappresentava il deposto potere del papato, non fu risparmiato: le cronache di propaganda pontificia riportano che «il S.P.Q.R. adunque fece primariamente ricoprire con gesso tanto i nomi de' militi, quanto la iscrizione, in guisa che saputo non si fosse più a chi e da chi erasi elevato quel monumento»<sup>6</sup>. Stessa sorte venne riservata ad altre memorie funerarie presenti nel cimitero; si rammenta, tra tutte, la sepoltura del pittore e soldato del battaglione degli Zuavi pontifici Achille de Bligny (1826-1862) con la bella scultura raffigurante il milite dormiente mentre stringe tra le mani la spada e il santo rosario; pur essendo deceduto anni prima della campagna militare dell'Agro romano anche la sua tomba venne ricoperta di stucco [Giampaoli 1874, 454; Del Bufalo 1992, 72].

D'altronde, ancora l'anno seguente alla "Presa di Roma" i sentimenti politici erano tutt'altro che placati; così un cronista francese descrive il cimitero nel novembre 1871: «Il giorno dei morti mi recai al Campo Verano, dove vidi con sdegno gli oltraggi commessi contro i monumenti dei soldati pontifici, e particolarmente degli zuavi, che vi sono sepolti. Nient'altro che busti mutilati, orecchie e nasi mozzati, croci abbattute, decorazioni di Mentana e iscrizioni coperte di fango» (traduzione dell'autore)<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, *Emeroteca, Il divin salvatore. Cronaca cattolica romana*, anno V, n. 20, 13 febbraio 1869. Ivi, *Emeroteca, Il divin salvatore. Cronaca cattolica romana*, anno VI, n. 3, 16 ottobre 1869.

<sup>4</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Biblioteca Romana ed Emeroteca, La civiltà cattolica*, anno 21, vol. XI, pp. 106-107.

<sup>5</sup> Ivi, *Titolario Postunitario, Titolo 61*, 1875, B. 4, F. lo 68, prot. 50004.

<sup>6</sup> Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, *Emeroteca, Il divin salvatore. Cronaca cattolica romana*, anno VIII, n. 19, 6 dicembre 1871.

<sup>7</sup> Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia, *Bibliothèque de Journaux, Annales religieuses et littéraires de la ville et du diocèse d'Orleans*, vol. XI, n. 33, 11 novembre 1871.



ROBERTO RAGIONE

Per il monumento al Pincetto, però, la nuova amministrazione capitolina decise «che i nomi e la iscrizione si scoprissero di nuovo, e che apposta vi fosse una lapide commemorativa»<sup>8</sup>. Infatti, nella seduta del Congresso della Giunta Municipale del 24 ottobre 1871 si stabilì che al monumento – eretto dal Governo pontificio con «epigrafe ingiuriosa ai propugnatori della Unità d'Italia» – venisse contrapposta una diversa lapide a celebrazione del mutamento politico. Dapprima si pensò a un'iscrizione dai toni forti e accesi: “QUESTO MONUMENTO / CHE / RIBADITE LE CATENE DI ROMA / IL GOVERNO TEOCRATICO ERGEVA / A MOSTRA DI POTENZA / PIÙ CHE A RICORDO / DI OSCURI MERCENARI STRANIERI / ROMA / REDENTA A LIBERTÀ / LASCIA AI POSTERI / TESTIMONIO PERENNE / DI DELIRJ E DI ECCIDJ / DA DIO E DALLA NAZIONE ITALICA / VENDICATI / S.P.Q.R. / II NOVEMBRE MDCCCLXXI”.

In seguito, tuttavia si scelse di attenuare l'espressione – forse per non esasperare ulteriormente una condizione tutt'altro che distesa e pacifica – optando per: “QUESTO MONUMENTO / CHE IL GOVERNO TEOCRATICO ERGEVA / A RICORDO DI MERCENARI STRANIERI / ROMA REDENTA / LASCIA AI POSTERI / TESTIMONIO PERENNE / DI TEMPI CALAMITOSI / S.P.Q.R. / 2 NOVEMBRE 1871”.

Anche sulla data da apporre vi furono dei ripensamenti: se inizialmente era prevista quella del 2 novembre, giorno della posa, – presumibilmente per enfatizzare l'evento in una giornata di massima affluenza di visitatori nel cimitero per la ricorrenza della Commemorazione di tutti i fedeli defunti –, sulla lapide invece ne venne incisa un'altra; infatti, nella documentazione d'archivio consultata, alla data del 2 novembre, sbarrata, è sovrapposta quella del 25 ottobre<sup>9</sup>. Lorenzo Giampaoli, nel suo scritto del 1874 in omaggio alla figura di Pio IX, riporta invece come data il 24 ottobre [Giampaoli 1874, 454]; su questa fonte, probabilmente, si deve essere basata tutta la successiva letteratura ottocentesca sul monumento. La data del 24 fa senza dubbio riferimento alla seduta municipale. Anche Ottorino Montenovesi, autore nel 1915 della prima monografia sul Verano, nel descrivere il monumento si sofferma sulla lapide riportando la data del 24 [Montenovesi 1915, 75]. Sempre nel 1915 Corrado Cianferoni, autore di una raccolta fotografica di tombe esistenti nel cimitero, pubblica un'immagine del monumento in cui s'intravede la lapide; nell'introduzione all'opera trascrive l'epigrafe riportando nuovamente la data del 24 [Cianferoni 1915, 5]. Invece, Luigi Huetter, prosecutore dell'opera di Vincenzo Forcella sulla trascrizione delle epigrafi esistenti a Roma, è l'unico a riportare il 25 ottobre; l'autore specifica che la data «corrisponde al prosindacato di Francesco Grispigni, succeduto il 3 ottobre di quell'anno al sindaco don Francesco Pallavicini» [Huetter 1926, 517]. Se dovessimo accettare come corretta l'indicazione data da Huetter, la scelta del 25 ottobre può esser messa in relazione o con la Battaglia di Monterotondo, svoltasi lo stesso giorno nel 1867, tra le truppe guidate da Giuseppe Garibaldi e le truppe pontificie di stanza nella cittadina a nord di Roma, unica battaglia della Campagna dell'Agro romano vinta dallo schieramento garibaldino, o ancor meglio con lo scontro del lanificio Ajani, svoltosi sempre nel 1867 in via della Lungaretta nel rione Trastevere, dove un gruppo di patrioti italiani intenti a organizzare una sommossa per far insorgere Roma contro il governo di Pio IX furono attaccati e uccisi da una pattuglia di zuavi pontifici.

Seppur un cimitero debba ispirare un senso di pace e di tranquillità, nel Verano la presenza del monumento in esame fu, sul finire dell'Ottocento, motivo di vari diverbi e tafferugli avvenuti proprio nell'impianto funerario.

Già dal 1871 le cronache filo-pontificie riportano notizie di numerose e spiacevoli risse consumate davanti al memoriale; come quando nel marzo 1872 alcuni forestieri «mentre

---

<sup>8</sup> Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, *Emeroteca, Il divin salvatore. Cronaca cattolica romana*, anno VIII, n. 19, 6 dicembre 1871.

<sup>9</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Titolario Postunitario, Titolo 6, B. 4, f.lo 2, prot. 44080.*

discorrevano tra loro della ridicola scelleratezza di un Grispigni nel rimuovere l'antica lapide per porvi in suo luogo quell'empia iscrizione che tutti conoscono» furono presi di mira da una guardia cimiteriale di diverso pensiero politico che iniziò energicamente a trascinarli fuori dal cimitero affermando: «svizzeracci del Pa....ccio tornate al Vaticano che presto vi cacceremo anche di là»<sup>10</sup>.

Le diatribe accrescevano laddove qualcuno fosse visto intento a prendersi cura del monumento o a raccogliersi in preghiera, come quando nel febbraio 1881, una comitiva, sostenitrice del pontefice, si recò al memoriale per pulirlo e «aveva intonato a voce alta il *De Profundis*». Nelle vicinanze però un'altra comitiva rendeva invece omaggio alla tomba di Maurizio Quadrio, noto patriota e anticlericale, e «a qualcuno della comitiva quel *De Profundis* urtò un poco i nervi; tanto che furono fatti segni un po' minacciosi e pronunciate parole insultanti». Chiamate le guardie cimiteriali per placare gli animi, queste allontanarono bruscamente la prima comitiva dal cimitero e «si portarono assai male insultando i cattolici»<sup>11</sup>.

Le ricorrenze annuali erano sempre tenute sotto sorveglianza dalle amministrazioni cittadine e bisognava chiedere il permesso alle autorità per recarsi al memoriale anche per un breve momento di raccoglimento. Ad esempio, nel novembre 1892, ricorrendo il 25° anniversario della Battaglia di Mentana, il questore di Roma aveva concesso la licenza per andare al monumento a «tre sole persone, a mezzogiorno, privatamente, senza pronunziare alcun discorso, neppure una parola, altrimenti sarebbero stati cacciati dal Verano a punta di baionetta». I rappresentanti dei Circoli cattolici di San Michele e del Risveglio «vollero onorare d'una corona i caduti pontificii», ma le corone con i nastri delle associazioni clericali furono prontamente «tolte via dal monumento»<sup>12</sup> [Vigo 1913, 211].

Nei primi anni di Roma capitale, a parte l'apposizione della lapide citata possiamo riscontrare nei confronti del monumento una velata indifferenza da parte della nuova amministrazione cittadina. Pur impedendo qualsiasi forma di celebrazione pubblica del monumento, di fatto, il Municipio romano ignorò la memoria funeraria immaginando probabilmente di destinarla a un lento e naturale oblio.

Vittorio Davoli afferma che «gli anni 70-75 costituiscono, almeno da parte delle autorità comunali, un periodo di stasi e di attesa», un clima di indolenza «che solo più tardi, verso il 1878, comincia a deteriorarsi». In merito all'epigrafe posta sul memoriale lo studioso coglie «l'impressione non di profondo astio, ma di una serena soddisfazione per il nuovo assetto politico e insieme, di una certa mestizia al ricordo» [Davoli 1971, 184-185].

L'atteggiamento di distacco nei confronti del memoriale giovò, in seguito, per l'immagine del Comune poiché l'aver risparmiato il monumento fu interpretato come atto di tolleranza e benemerenzia. A tal proposito nel 1879 Jessie White Mario, nota documentarista del Risorgimento italiano, lodò la scelta compiuta dall'amministrazione di preservare il monumento dalla distruzione affermando che «ogni popolo meno civile dell'italiano avrebbe spezzato quel monumento che insultava i vinti» [White Mario 1879, 257].

Nel 1888, mentre in Campidoglio si discuteva vivacemente sul monumento a Giordano Bruno in Campo de' Fiori, la cui realizzazione era fortemente ostacolata dai politici filoclericali, l'onorevole Alfredo Baccarini, intimo amico di Garibaldi, affermò che l'aver «rispettato il monumento eretto da Pio IX agli zuavi pontifici» al Verano aveva di fatto reso «molto onore

<sup>10</sup> Ivi, *Biblioteca Romana ed Emeroteca, La frusta: giornale politico morale*, anno III, n. 55, 8 marzo 1872.

<sup>11</sup> Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, *Emeroteca, Il divin salvatore. Cronaca cattolica romana*, anno XVII, n. 42, 23 febbraio 1881.

<sup>12</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Biblioteca Romana ed Emeroteca, La civiltà cattolica*, anno 43, vol. IV, p. 490.



ROBERTO RAGIONE

alla civiltà ed alla tolleranza della nuova Roma» («permettendo che sia conservato tale abominio»)<sup>13</sup>.

Ancora nel 1899 Luigi Tioli, nel suo scritto sui rapporti intercorsi tra la penisola italiana e la Francia a seguito della Rivoluzione francese, afferma che l'atteggiamento del governo del Regno d'Italia fu costantemente corretto nei confronti della «sorella latina» giacchè, ad esempio, «in Roma, a Campo Verano, è e fu sempre rispettato un monumento che ricorda gli Zuavi pontifici caduti a Mentana» [Tioli 1890, 128-129].

Giungendo alla storia recente del memoriale, durante la Seconda guerra mondiale, nella prima incursione aerea sulla capitale avvenuta il 19 luglio 1943 alcuni ordigni caddero in prossimità della struttura che fu investita dalle schegge su vari fronti. Ancor oggi sono visibili i danni sulle cornici e sui pannelli del primo registro, in particolare sul fronte ovest. Giuseppe Dalla Torre, nelle sue *Memorie*, afferma che durante un bombardamento venne «spezzato un braccio allo zuavo [...], che fu poi diligentemente rifatto» [Dalla Torre 1965, 183]. La lapide collocata nel 1871, visibile ancora in alcune fotografie degli anni Trenta, ora non vi è più; fu probabilmente rimossa nel Secondo dopoguerra, forse perché anch'essa rappresentativa dell'ormai destituito Regno d'Italia.

## Conclusioni

Le vicende storico-sociali di natura politica e ideologica che portarono a sancire l'annessione dell'Urbe al Regno d'Italia, seppur vicine cronologicamente – appena nel 2021 è ricorso il 150° anniversario della proclamazione di Roma a capitale del Regno – appaiono spesso invece appartenenti a un passato lontano di cui ci appare sbiadito il ricordo.

Oggi, purtroppo, il monumento versa in uno stato di abbandono e di degrado, trascurato dalle amministrazioni che a vario titolo sono chiamate a intervenire nel cimitero e che preferiscono convogliare altrove i propri interventi (la moltitudine di monumenti presenti nel cimitero monumentale del Verano e il loro stato di conservazione segnala di per sé l'esistenza di serie difficoltà che gravano nella conduzione del sito). Sfortunatamente è anche ignorato dai cittadini che, visitando l'impianto funerario, non comprendono appieno i valori di cui è portatore. Indubbiamente, preservare la memoria anche dei piccoli monumenti preunitari è un mezzo per legare passato, presente e futuro della nostra storia.

L'amministrazione cimiteriale, come operazione di valorizzazione, ha inserito il monumento all'interno del progetto culturale "Passeggiate tra i Ricordi" che consiste in undici itinerari tematici volti a promuovere la conoscenza del patrimonio del Verano. In particolare, il monumento in esame si colloca nel percorso "La memoria di chi ha fatto l'Italia" dove è possibile individuare i ricordi funerari dei protagonisti del Risorgimento italiano [Cardinali, De Ruggieri 2014, 60-61].

## Bibliografia

- BARUCCI, C. (2006). *Virginio Vespignani: architetto tra Stato Pontificio e Regno d'Italia*, Roma, Argos.
- BONETTI, A. (1891). *Da Bagnorea a Mentana ossia storia della guerra pontificio – garibaldina del 1867*, Trento, Tipografia Ed. Artigianelli.
- CARDINALI, M., DE RUGGIERI, M.B. (2014). *Una passeggiata tra i ricordi. Guida storico-culturale del Cimitero monumentale del Verano*, Roma, Palombi.
- CIANFERONI, C. (1915). *Cimitero del Verano in Roma: cappelle, tombe e lapidi*, Torino, C. Crudo & C.
- DALLA TORRE, G. (1965). *Memorie*, Milano, Mondadori.

---

<sup>13</sup> Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, *Periodici italiani digitalizzati*, *L'illustrazione italiana*, anno XV, n. 22, 20 maggio 1888.

- DALLA TORRE, G. (1968). *L'anno di Mentana. Contributo ad una storia dello Stato Pontificio nel 1867*, Milano, A. Martello Editore.
- DAVOLI, V. (1971). *Il Comune di Roma e la vita religiosa di Roma dalla breccia di Porta Pia al 1880*, in *La vita religiosa a Roma intorno al 1870. Ricerche di storia e sociologia*, a cura di P. Droulers, G. Martina, P. Tufari, Roma, Università Gregoriana Editrice, pp. 175-186.
- DEL BUFALO, A. (1992). *Il Verano. Un museo nel verde per Roma*, Roma, Edizioni Kappa.
- FRANCO, G.G. (1870). *I crociati di S. Pietro. Storia e scene storiche della guerra di Roma l'anno 1867*, vol. II, Roma, Tipografia della Civiltà Mantovana.
- GIAMPAOLI, L. (1874). *L'eroe del secolo XIX ossia cenni storici-apologetici del pontificato di nostro signore Pio Papa IX fino ai nostri giorni con appendice di documenti*, Napoli, Tipografia Largo Avellino.
- HUETTER, L. (1926). *Le epigrafi che il Forcella non poté copiare*, in «Roma. Rivista di studi e di vita romana», a. IV, n. 11, pp. 512-517.
- MENGOZZI, D. (2000). *La morte e l'immortale. La morte laica da Garibaldi a Costa*, Manduria, Laicata.
- MODESTI, A. (2009). *La medaglia "annuale" dei romani pontefici. Da Clemente XIV (1769-1774) fino al IV anno di Benedetto XVI (felicitemente regnante)*, Morlupo, Litografia Cristo Re.
- MONTENOVESI, O. (1915). *Il Campo Santo di Roma: storia e descrizione*, Roma, L'Universelle.
- RAGIONE, R. (2021). *Il cimitero comunale monumentale Campo Verano in Roma: genesi, sviluppo e lettura critica del patrimonio architettonico*, Tesi di Dottorato in Disegno, Storia e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma.
- TIOLI, L. (1890). *Bilancio storico italo-franco dal 1789 al 1889*, Alessandria, Tipo-litografia Chiari, Romano e Filippa.
- VIGO, P. (1913). *Annali d'Italia. Storia degli ultimi trent'anni del secolo XIX*, vol. VI, Milano, Fratelli Treves Editori.
- WHITE MARIO, J. (1879). *Il 6 febbraio 1853*, in «Rivista repubblicana», anno II, n. 5, pp. 257-267.

#### Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

- Città del Vaticano. Archivio Apostolico Vaticano. *Archivio particolare di Pio IX*. Oggetti vari, n. 2080
- Città del Vaticano. Archivio Apostolico Vaticano. *Fondo particolare di Pio IX*. cassetta 23, I, 10
- Parigi. Biblioteca Nazionale di Francia. *Bibliothèque de Journaux, Annales religieuses et littéraires de la ville et du diocèse d'Orleans*. vol. XI, n. 33, 11 novembre 1871
- Roma. Archivio Storico Capitolino. *Biblioteca Romana ed Emeroteca. La civiltà cattolica*. anno 21, vol. XI, p. 490
- Roma. Archivio Storico Capitolino. *Biblioteca Romana ed Emeroteca, La civiltà cattolica*. anno 43, vol. IV, p. 490
- Roma. Archivio Storico Capitolino. *Biblioteca Romana ed Emeroteca. La frusta: giornale politico morale*. anno III, n. 55, 8 marzo 1872
- Roma. Archivio Storico Capitolino. *Titolario Postunitario. Titolo 6. B. 4, f.lo 2*, prot. 44080
- Roma. Archivio Storico Capitolino. *Titolario Postunitario. Titolo 61. 1875, B. 4, f.lo 68*, prot. 50004
- Roma. Archivio Storico Capitolino. *Titolario Preunitario. Titolo 61. 1868, B. 11, f.lo 647*, prot. 9417
- Roma. Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte. *Periodici italiani digitalizzati. L'illustrazione italiana*. anno XV, n. 22, 20 maggio 1888
- Roma. Biblioteca Nazionale Centrale. *Emeroteca. Il divin salvatore. Cronaca cattolica romana*, a. V, n. 20, 13 febbraio 1869
- Roma. Biblioteca Nazionale Centrale. *Emeroteca. Il divin salvatore. Cronaca cattolica romana*, a. VI, n. 3, 16 ottobre 1869
- Roma. Biblioteca Nazionale Centrale. *Emeroteca, Il divin salvatore. Cronaca cattolica romana*, a. VIII, n. 19, 6 dicembre 1871
- Roma. Biblioteca Nazionale Centrale. *Emeroteca, Il divin salvatore. Cronaca cattolica romana*, a. XVII, n. 42, 23 febbraio 1881



*I monumenti ai caduti di Siracusa tra memorie della patria e passato coloniale*  
*The war memorials of Syracuse between memories of the homeland and the colonial past*

**MARIA STELLA DI TRAPANI**

Università degli Studi di Catania

**Abstract**

*L'intervento considera i memoriali di Siracusa dedicati ai caduti della Grande Guerra e ai caduti italiani in Africa. Presenta gli aspetti progettuali del Pantheon dei fratelli Rapisardi, a pianta centrale e dalla doppia funzione di tempio cristiano e ossario, e gli aspetti artistici dai messaggi controversi del monumento di Romanelli originariamente realizzato per l'Etiopia, interrogandosi sulla loro attuale percezione e su una possibile ri-semantizzazione che muova dalla conoscenza della storia.*

*The intervention considers the memorials of Syracuse dedicated to the fallen of the Great War and to the Italian dead in Africa. It presents the design aspects of the Pantheon by the Rapisardi brothers, with a central plan and the dual function of Christian temple and ossuary, and the artistic aspects of the controversial messages of Romanelli's monument originally built for Ethiopia, questioning their current perception and an eventual re-semanticization that moves from the knowledge of history.*

**Keywords**

Monumenti ai caduti, Siracusa, memoria coloniale.

War memorials, Syracuse, colonial memory.

**Introduzione**

All'indomani della Prima guerra mondiale, in Italia si moltiplicarono i monumenti commemorativi ai caduti, creati al fine di celebrarne il sacrificio, di «depositare e di monumentalizzare il ricordo, di edulcorare la morte» [Nicoloso 2012, 20] e il lutto collettivo della nazione.

Con l'affermazione del fascismo si assistette a una progressiva esaltazione in chiave eroica e nazionalistica del conflitto, attraverso il processo di sacralizzazione del Milite Ignoto – attuato nel 1921 collocandone le spoglie presso l'Altare della Patria al Vittoriano che, sebbene aspirasse a esprimere l'unità nazionale sin dalla sua creazione, riuscì nell'intento soltanto con tale operazione – e la diffusione di monumenti quali l'Arco ai Caduti di Genova, il Monumento alla Vittoria di Bolzano e gli ossari di Oslavia, Monte Grappa e Redipuglia. Il primo, progettato da Piacentini e Dazzi, richiamava la solennità della tradizione classica riconnettendosi al mito della romanità per la ripresa dell'arco di trionfo a tre fornici e demandava il valore memoriale alle sculture dei fregi continui raffiguranti le principali battaglie della Grande Guerra. Il secondo, progettato dal medesimo architetto su incarico del duce, esprimeva compiutamente gli ideali fascisti poiché l'arco, sormontato dalla possente *Vittoria Sagittaria* di Dazzi e caratterizzato da fasci littori di ordine gigante in luogo delle colonne, aveva sostituito il monumento ai *Kaiserjäger* austriaci e, malgrado i riferimenti al sacrificio dei caduti, imponeva «all'ambiente stesso il segno conquistatore e

MARIA STELLA DI TRAPANI

l'accento imperiale della romanità» [*Il monumento a Battisti* 1926, s.i.p.]. I tre ossari costituiscono la massima espressione della costruzione fascista dell'identità nazionale attraverso la memoria collettiva, e rievocano rispettivamente la tradizione del mausoleo romano a pianta circolare, una fortezza gradonata con loculi ad arco ossessivamente ripetuti e, nel caso di Redipuglia, il rito fascista dell'appello per la ripetizione della scritta 'Presente' che, insieme alla monumentale essenzialità dei 22 gradini di pietra e alle lastre bronzee riportanti quarantamila nomi, consente la totale sovrapposizione e identificazione tra caduti di guerra e martiri fascisti.

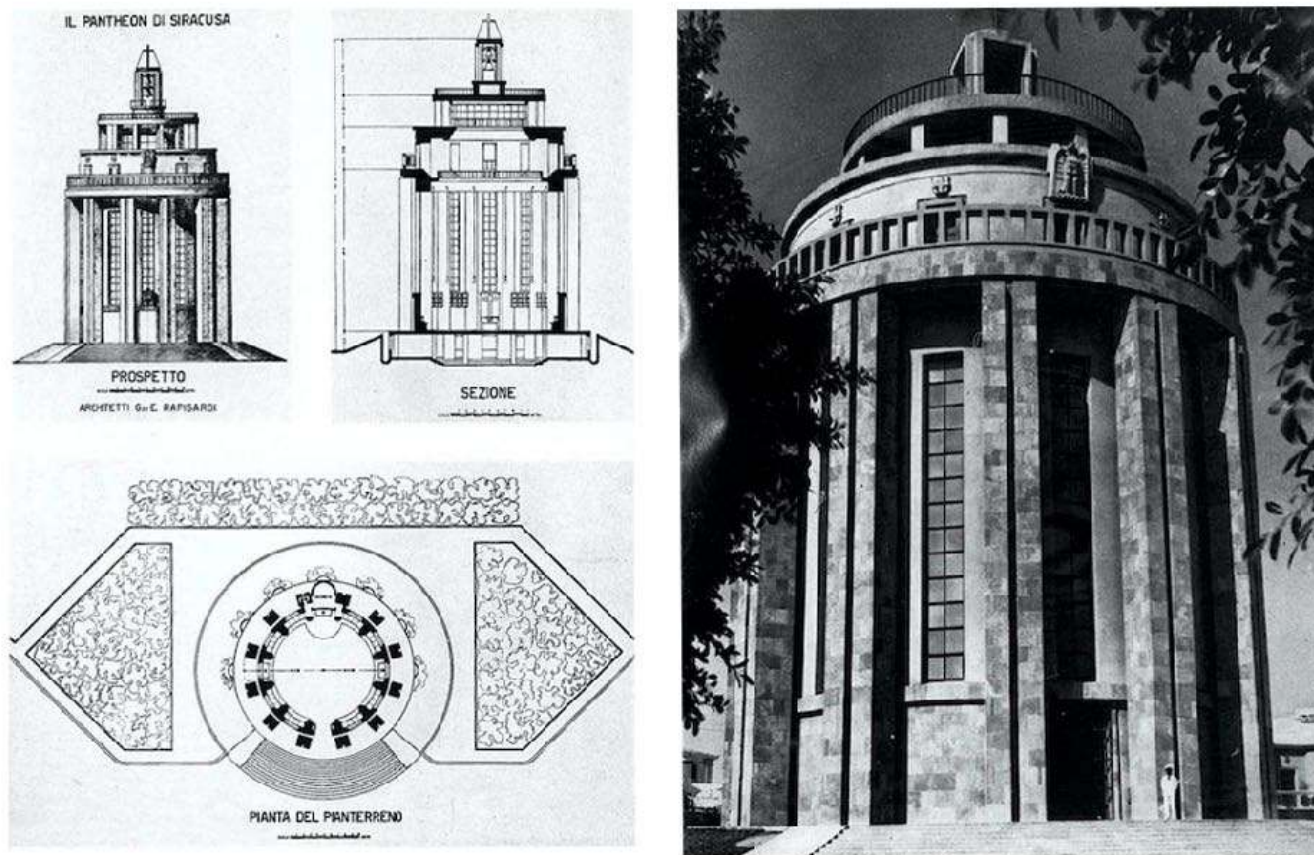
In Sicilia i monumenti ai caduti, generalmente più legati all'aspetto memoriale che alla ripresa della tradizione classica o all'espressione degli ideali fascisti, si diffusero specialmente dalla fine degli anni Venti, inserendosi entro dinamiche policentriche e rivendicazioni per un ruolo da protagonista dei nove capoluoghi di provincia, le cui vicende urbanistiche furono condizionate da differenti interessi politici e dai conseguenti stanziamenti per nuovi piani ed edifici rappresentativi delle istituzioni statali e degli organi del regime. Palermo, l'antica capitale, rivestì un ruolo secondario come Trapani, Agrigento e Caltanissetta; le opere realizzate a Catania, Enna e Messina ebbero «un carattere decisamente più strutturale» ma a Ragusa spettò un «ruolo assolutamente privilegiato [...] rispetto alle altre realtà urbane isolate» [Barbera 2002, 77]. A Siracusa il maggiore intervento consistette nell'apertura di via del Littorio nel cuore di Ortigia, un'operazione – volta a connettere «con un percorso rettilineo la piazza Archimede (frutto di uno sventramento ottocentesco) con la piazza Pancali (più recentemente sorta in luogo dei bastioni di Ortigia verso la terraferma)» e concepita principalmente per «dare una 'facciata' moderna agli edifici dell'INFPS, dell'INFAIL e di altri enti e associazioni» [Barbera 2002, 97] – che risultò del tutto superflua. Il primo progetto legato alla celebrazione dei caduti della Grande Guerra non vide mai la luce: si tratta dei Propilei della Vittoria, commissionati a Sebastiano Agati nel 1922 da un Comitato appositamente creato ed ancora menzionati nel 1930 per il supposto compito di «ricordare ai posteri le fulgide vittorie della grande guerra Italo-Austriaca, i mille eroici Morti siracusani ed il luogo dal quale i gloriosi fanti del 75° Fanteria si imbarcarono per raggiungere le frontiere minacciate» [*Porta Marina* 1930, 111].

### **1. Il Monumento ai caduti della Grande Guerra di Siracusa: il Pantheon**

Esito più felice ebbe l'intricata vicenda del Pantheon ai caduti siracusani, nella quale furono coinvolti Francesco Fichera, che nel 1919 aveva proposto un progetto di massima, i fratelli Gaetano ed Ernesto Rapisardi, che rivendicavano l'assegnazione della progettazione della chiesa da parte di Agati tra il 1917 e il 1919, ai tempi degli studi per un nuovo piano regolatore [Ippoliti 2020, 85], e Salvatore Caronia Roberti, chiamato nel 1929 dall'arcivescovo Carabelli per ampliare le possibilità di scelta.

La caratteristica doppia funzione del tempio-ossario era dovuta al bisogno di un nuovo luogo di culto nell'area della città prescelta per il recente aumento della popolazione, per cui era necessario «accordare la santità della religione a quella delle più elevate memorie della Patria» [1937, 563]. Il progetto di Caronia si distingueva dalle sue precedenti opere dall'impronta modernista di derivazione basiliana: composto da un nucleo centrale sormontato da cupola cassettonata e da due bracci laterali porticati concavi, si ispirava a un barocco classicista. I progetti degli altri architetti coinvolti, pur mantenendo l'impianto centrico, erano caratterizzati da un linguaggio più asciutto e moderno ed avevano molti elementi comuni dovuti alla loro collaborazione a fasi alterne, che emerge dagli scambi epistolari conservati presso l'archivio privato Rapisardi e parzialmente pubblicati da Elena Ippoliti [Ippoliti 2020, 85].



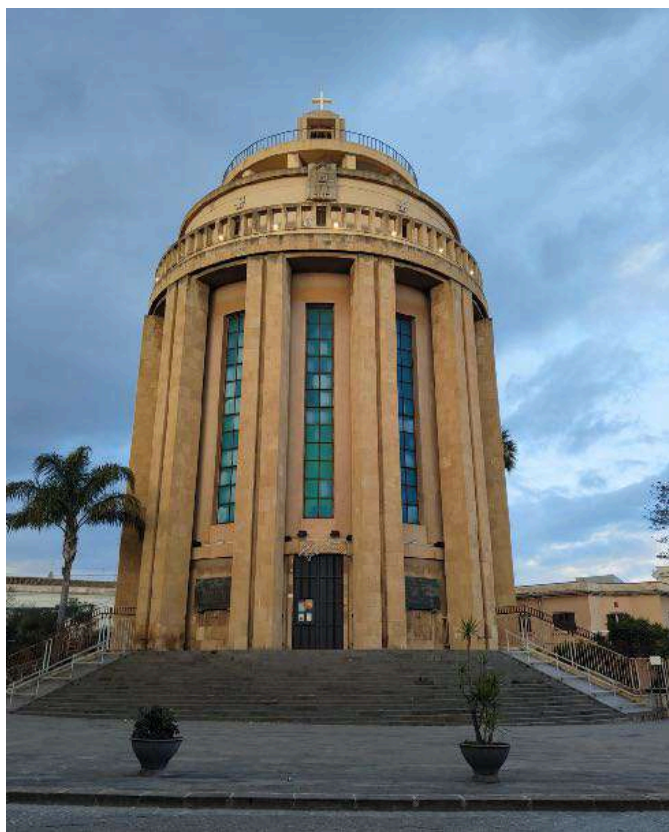


1: Gaetano ed Ernesto Rapisardi, Pantheon ai caduti siracusani («Architettura», XVI, ottobre 1937, pp. 564-565).

L'edificio fu completato soltanto nel 1936 poiché si susseguirono difficoltà economiche, proposte di cooperazione alternate a rifiuti dei Rapisardi ad assumere l'incarico per correttezza professionale, denunce da parte di Fichera e sentenze risolte con «una transazione di remissione di reciproche pretese e spese» [Ippoliti 2020, 106]. In seguito al bando che, limitando la partecipazione a tecnici comunali e ad «architetti ed ingegneri nati e residenti nella provincia di Siracusa e regolarmente iscritti al Partito Nazionale Fascista» [Sessa 2019, 278], di fatto escludeva gli altri protagonisti della vicenda, per evitare l'accusa di plagio i fratelli di origine siracusana redassero un nuovo progetto – quello definitivo – malgrado sostenessero la totale paternità del precedente.

La principale peculiarità dell'edificio chiesastico-memoriale consiste nella pianta centrale in quanto, a eccezione di esempi quali la torre-sacrario di Narni progettata da Pietro Lombardi o il Monumento di Ancona di Guido Cirilli, la tipologia del tempietto circolare non è molto diffusa tra i monumenti ai caduti italiani. Tale aspetto era evidenziato anche dall'articolo pubblicato nell'ottobre del 1937 sulla rivista «Architettura», che ne sottolineava il rinvio «alla grande tradizione degli edifici a schema circolare [...] dal Tempio di Vesta al Mausoleo di Augusto, prima di rinascere a nuove forme con i battisteri bizantini e romanici» [*Il Pantheon* 1937, 566]. Lo scritto, corredato da fotografie e disegni relativi a pianta, prospetto e sezione dell'edificio (probabilmente forniti dagli stessi progettisti, da anni collaboratori di Piacentini), elogiava la monumentalità della «felice realizzazione

MARIA STELLA DI TRAPANI



2-3. Gaetano ed Ernesto Rapisardi, Pantheon ai caduti siracusani, esterno e dettaglio dell'interno (foto dell'autrice).

architettonica» rispetto alle diffuse «espressioni di mediocrit  artistica» che, malgrado l'intento di «eternare la memoria dei Caduti in Guerra», non avevano «accresciuto il lustro di tante piazze italiane» [*Il Pantheon* 1937, 567].

Ulteriore elemento caratteristico   il dialogo presente tra esterno e interno, accentuato dalla ricorrenza dei pilastri e dalla preminenza della luce. I doppi pilastri esterni rivestiti in pietra arenaria giallo-ocra presentano una scanalatura centrale – caratteristica ricorrente nei progetti dei Rapisardi – e rievocano le colonne di un tempio circolare periptero, come gi  evidenziato dall'articolo; la scelta del materiale   riconducibile alla tradizione architettonica locale, mentre la scalinata curvilinea di accesso   in basalto dell'Etna. I pilastri all'interno, che corrispondono a quelli esterni, sono «fortemente rilevati dal muro di perimetro» e contengono «a circa m 3,50 dal pavimento [...] disposti in tre serie sovrapposte, i loculi dell'ossario», collocati in otto strutture a cassone e ricoperti da lastre di bronzo riportanti i nomi dei caduti «in combattimento o per ferite di guerra o dispersi» [*Il Pantheon* 1937, 567]. Ai lati dell'altare maggiore si trovano i nomi di altri caduti, disposti in cinque colonne entro due grandi lapidi in travertino con cornice, mentre sopra il portale   presente un'urna «riproducente l'emblema della Croce Rossa che ricorda la pluridecorata crocerossina siracusana Costanza Bruno» [Gissara 2004, 42]. Il ruolo dominante della luce  , invece, assicurato da ampie aperture verticali vetrate collocate nella parte sommitale degli intercolumnni e da finestre, singole e a nastro, poste sui due tamburi che sostengono la cupola.



ROMANO ROMANELLI: BASSORILIEVO PER IL MONUMENTO AL LEGIONARIO A ADDIS ABEBA

4: Romano Romanelli, dettaglio del bassorilievo del Monumento ai caduti d'Africa («Rassegna di Architettura», XVII, gennaio 1940, p. 1).

La sacralità del luogo memoriale e di culto è, dunque, demandata ai giochi di luce e all'evocazione dei caduti attraverso le lapidi, considerando l'assenza di decorazioni artistiche ad eccezione del *Crocifisso* (al quale era stata dedicata la chiesa, attualmente intitolata a San Tommaso) di Pasquale Sgandurra nell'altare maggiore e dei piccoli elementi a bassorilievo – un'aquila coronata che riprende lo stemma della città e delle croci rievocanti lo scudo sabauda stilizzato – posti all'esterno in corrispondenza delle aperture del primo tamburo, completato dalla balaustra a pilastri in dialogo con i pilastri binati e con quelli del secondo tamburo, concluso dalla torretta campanaria sormontata da una croce. La penuria di elementi decorativi rientra nel processo di semplificazione formale attuato dai progettisti, visibile analizzando i disegni conservati presso l'archivio privato Rapisardi e segnalato dallo stesso Gaetano Rapisardi in una lettera del 1936 inviata al direttore dei lavori, l'ingegnere Giuseppe Bonajuto, citata da Ippoliti: «la mia attenzione si è fermata su quella parte dell'edificio che va dal finale dei pilastri al finale del tamburo, la quale parte in un primo tempo s'era pensato di poterla risolvere applicando delle decorazioni sopra le finestre. Oggi, dopo diversi studi e prove sul modello, ho deciso di adottare una semplicissima balaustrata con zoccolo, nelle proporzioni che rileverà dai disegni. Ho soppresso pure gli angeli che in un primo tempo pensavo di porre in corrispondenza dei pilastri, ed ho eliminato anche la maggiore spesa» [Ippoliti 2020, 108]. All'esterno la funzione memoriale è perpetuata da tre lapidi apposte nei decenni successivi ai lati del portale d'ingresso e dedicate al Milite ignoto (riprendendo il testo della lapide, oggi perduta, posta sul muraglione della Marina), ai caduti della Grande Guerra e ai martiri della Resistenza.

## 2. Il Monumento ai caduti d'Africa

La città aretusea ospita un secondo monumento ai caduti dalle travagliate vicende storiche, sito in piazza Cappuccini e realizzato a fine anni Trenta da Romano Romanelli, oltre al *Syracuse War Cemetery*, composto da più di mille sepolture di caduti appartenenti al Commonwealth disposti in file di lapidi, secondo la tipologia dei cimiteri anglosassoni, che si segnala per completezza. L'artista fiorentino, accademico d'Italia molto apprezzato durante il

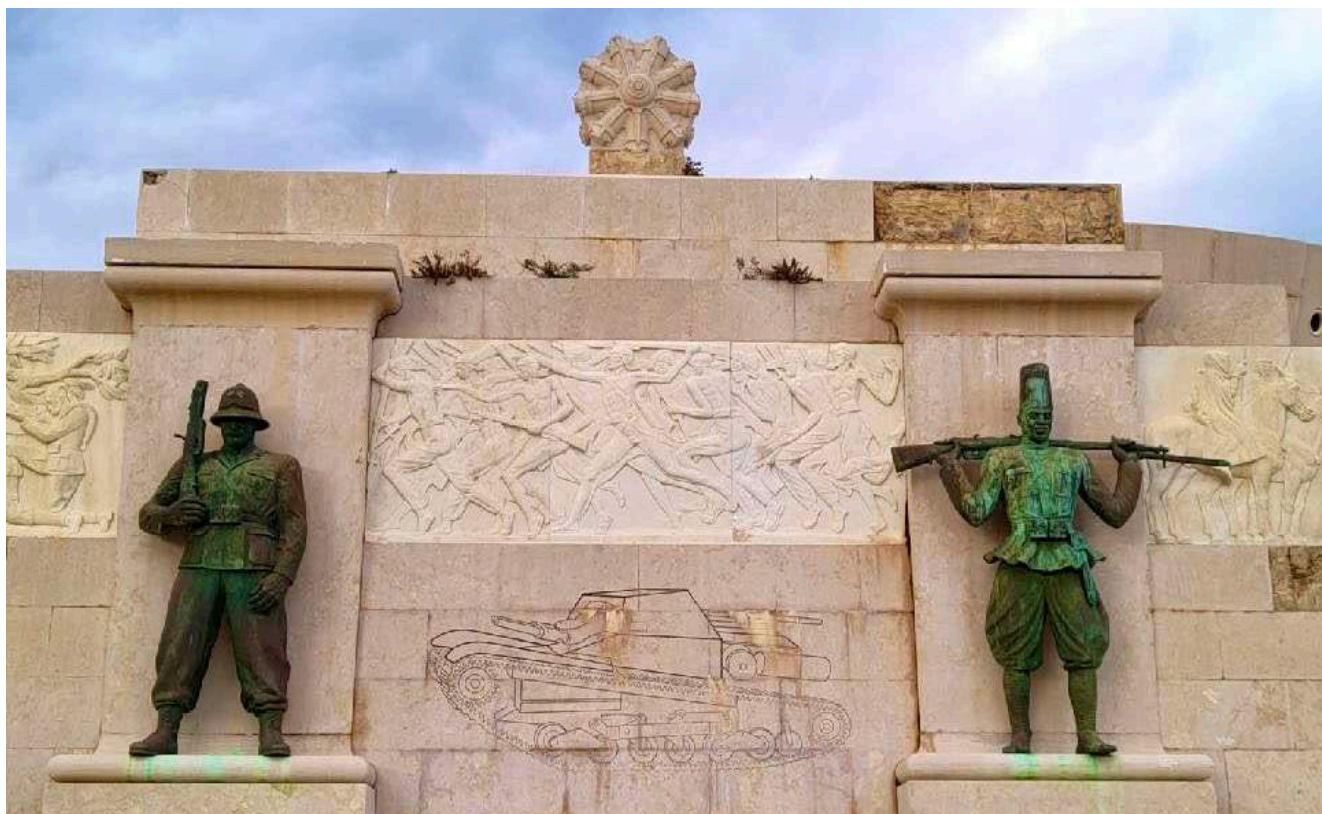




5. Romano Romanelli, Monumento ai caduti d'Africa (foto dell'autrice).

Ventennio, è stato a lungo ricordato come «uno scultore tutto celebrativo e retorico, secondo quel trapasso di sentenze negative, dagli episodi biografici di un personaggio alle opere sue» [Bellonzi 1975, 5]. Non a caso la mostra epocale del 1967 *Arte Moderna in Italia 1915-1935* ne celebrava soltanto un gruppo di opere «di più diretto impegno personale senza destinazione aulica», distinguibili dalle «rappresentazioni di forza fisica e di idealizzazione enfatica di dominatori» tipiche dell'«attività monumentale ritenuta eminente» [Ragghianti 1967, 141] e, benché in tempi più recenti la sua figura sia stata riscattata, anche la monografia curata da Rossella Campana che ne ricostruiva l'intera opera si soffermava principalmente sulla produzione privata.

Considerando la produzione monumentale di Romanelli, il tema della memoria dei caduti è riscontrabile in due opere realizzate per progetti di Piacentini – la *Pietà* del 1924 per la Casa Madre dei Mutilati a Roma e il *Cristo* del 1930 per il Monumento al Generale Cadorna a Pallanza – nonché in taluni studi a sanguigna presenti tra i disegni pubblicati nella monografia del 1991. Il volume illustra brevemente anche il monumento «destinato ad Addis Abeba, mai posto in loco e stornato poi, in seguito all'esito della guerra e alla perdita da parte dell'Italia dell'Impero in Africa orientale, a Siracusa (col titolo emblematico di *Monumento al*



6. Romano Romanelli, dettagli del Monumento ai caduti d'Africa (foto dell'autrice).

*Soldato e all'Operaio*)», definendolo un «marchingegno monumentale [...] espressione di uno sfarzo celebrativo senza precedenti» [Campana 1991, 75]. L'intento celebrativo e l'originale destinazione del monumento lo resero ben presto 'scomodo', malgrado l'iniziale apprezzamento testimoniato dalla pubblicazione di un suo dettaglio – un bassorilievo raffigurante la cavalleria ascara – nel gennaio 1940 sulla rivista «Rassegna di Architettura». L'immagine apriva un articolo dedicato alla questione, nodale nel decennio precedente, dei rapporti tra l'architettura e le arti figurative e, insieme all'altorilievo *La Giustizia di Traiano*, realizzato dall'artista per il Palazzo di Giustizia di Milano, era proposto quale significativo esempio del felice connubio tra le arti. Il suddetto dettaglio fa parte del fregio narrativo in marmo di Carrara posto sulla parte sommitale del monumento, ideato in chiave propagandistica in omaggio all'operato italiano nelle terre d'Oltremare ed illustrante scene di battaglia, lo studio topografico dei territori conquistati e la realizzazione di nuove infrastrutture. L'originaria dedicazione al Legionario fu modificata negli anni successivi, come dimostrano la denominazione «Monumento al Soldato e all'Operaio» all'interno dell'opuscolo autografo *Romano Romanelli. Catalogo opere e cenni biografici* [Campana 1991, 75] e in diversi documenti conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Siracusa, a partire dal 1949. Concomitanti al problema del titolo furono quelli della nuova collocazione e della ri-funzionalizzazione del monumento: una volta intitolato genericamente alla memoria di tutti i caduti italiani in Africa, la scelta del luogo ospitante ricadde su Siracusa poiché dal suo porto erano salpate gran parte delle truppe dirette in Oltremare, mentre il sito più consono ad accogliere il gruppo scultoreo fu scelto dall'artista e l'assemblaggio avvenne soltanto nel 1968, dopo un lungo deposito presso la dogana.



MARIA STELLA DI TRAPANI

Il complesso monumentale costituisce ancor oggi un esempio dell'accordo raggiunto da Romanelli tra aspetti architettonici e artistici, che si completano a vicenda. Malgrado l'esaltazione delle forze armate impiegate in quei territori (puntualmente citati insieme alle date relative alla conquista ed utili a ricostruire la geografia etiope), taluni elementi si riferiscono più genericamente all'operato degli italiani e alla loro convivenza con la popolazione locale, anch'essa raffigurata in assetto militare per via della destinazione. Il lavoro è simboleggiato da strumenti – la pala, la mazza e il piccone – presenti sulla porta bronzea di accesso alla cripta e dal bassorilievo relativo alle fasi di cantiere, dalla cavatura del materiale alla posa in opera. Tre bassorilievi raffigurano beduini armati a cavallo, combattenti indigeni seminudi dotati di turbanti e sandali [Gissara 2004, 49] e, nella scena già citata, ascari a cavallo in assetto da battaglia, mentre un ulteriore fante ascaro, il cui modello in gesso è tuttora visibile presso lo studio fiorentino dell'artista, affianca gli altri bronzi relativi ai vari reparti delle forze militari italiane. Malgrado l'inequivocabile presenza di strumenti di morte – il carro armato e la nave da guerra incisi tra le lesene retrostanti i bronzi, il grande ordigno al quale si appoggia la statua dell'aviatore, il motore d'aereo a stella che, seppur ridimensionato rispetto al modello visibile in una fotografia d'epoca conservata presso l'archivio dello scultore [Campana 1991, fig. 72b], sovrasta la struttura architettonica a tronco di piramide, terminante con una prua di nave nella facciata rivolta verso il mare – e la conseguente difficoltà di lettura, il monumento va contestualizzato e recepito quale espressione del proprio tempo. Se non è possibile ignorare i messaggi ideologici di fondo, che permettono di ascriverlo entro la definizione di *difficult heritage*, è necessario considerare l'opera dal punto di vista artistico e, in un processo di conoscenza della storia, interpretare gli elementi legati all'infausto passato coloniale quale monito a non ripetere certi errori senza per questo "rimuoverne" la memoria. La ri-semantizzazione del complesso, infatti, deve svilupparsi in senso memoriale, leggendo la compresenza di ascari e di italiani in relazione al comune sacrificio di vite umane e quale possibile proposito di pacifica comunione fra popoli. La celebrazione della memoria raggiunge l'apice nella cripta, un piccolo ambiente rivestito in porfido atto a esaltare il valore e lo spirito di sacrificio di tutti i combattenti attraverso la rappresentazione del Milite Ignoto: la scultura distesa, interamente ricoperta da un velo fortemente panneggiato (evocante il celeberrimo *Cristo Velato* di Sanmartino), pur conservando i caratteri stilistici degli altri gruppi scultorei, ossia la semplificazione e l'accentuazione delle masse in chiave monumentale, nella sua fredda rigidità, attenuata dal delicato panneggio, provoca sentimenti di commozione e di universalità dinanzi la morte, incarnando idealmente i caduti di ogni guerra.

## Conclusioni

I due casi analizzati rispondono diversamente alla funzione memoriale: pur essendo pressoché coevi, nel Pantheon la predominanza dell'aspetto architettonico su quello artistico e la funzione chiesastica comportano la quotidiana fruizione da parte della comunità cittadina e la possibilità del ricordo dei caduti scevro da sciagurate ideologie di fondo; nell'opera di piazza Cappuccini, al contrario, gli elementi artistici enfatizzano il messaggio iniziale confermando l'opinione di Carlo Cresti sui monumenti ai caduti, nei quali «più che le architetture erano le iconografie, in marmo o bronzo, celebrative dei sacrifici dei soldati [...] ovvero erano le interpretazioni epicamente trasfigurative degli aspetti della guerra, a costituire le immagini preferite dai sentimenti dei cittadini comuni e quindi quelle maggiormente diffuse e più fedelmente esemplificative di una *forma mentis* nutrita di fervore retorico» [Cresti 2006, 49]. Malgrado la mancata collocazione originaria e l'assemblaggio



7. Romano Romanelli, Monumento ai caduti d'Africa (foto dell'autrice).

tardivo, che non hanno consentito lo scaturire di tali sentimenti, il monumento esprime visivamente i valori e le cause all'origine della sua commissione, non compresi né condivisi dalla popolazione locale che non lo ha mai sentito proprio, anche per la posizione decentrata rispetto al centro storico. Attualmente il complesso risulta, quindi, avulso dal contesto cittadino, in stato di incuria e privato dell'originario aspetto memoriale per la mancata apertura della cripta ma, come insegna il caso della «risignificazione dell'arco della Vittoria di Bolzano, che costituisce il più importante tentativo di riappropriazione democratica della memoria monumentale del fascismo» [Albanese 2021, 53], occorre ripensare la storia ed il passato nefasto anche attraverso la conoscenza e la corretta lettura di realizzazioni dell'epoca come questa che, pur raccontando episodi bui o esaltando ideologie oggi inammissibili, permettono di comprendere e ri-funzionalizzare opere facenti parte del nostro patrimonio culturale.

#### Bibliografia

- ALBANESE, G., CECI, L. (2022). *I luoghi del fascismo. Memoria, politica, rimozione*, Roma, Viella.  
 BARBERA, P. (2002). *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Palermo, Sellerio.  
 BASSANELLI, M. (2015). *Oltre il memoriale: le tracce, lo spazio, il ricordo*, Milano, Mimesis.  
 BELLONZI, F. (1975). *Romanelli*, Roma, Editalia.  
 CAMPANA, R. (1991). *Romano Romanelli: un'espressione del classicismo nella scultura del Novecento*, Firenze, Olschki.

MARIA STELLA DI TRAPANI

- CORIGLIONE, P. (1999). *Fatti e misfatti di una colonizzazione per la conquista di un "posto al sole". Lettura storica del cosiddetto monumento al lavoratore italiano in Africa*, in «I Siracusani», n. 17, pp. 40-44.
- CRESTI, C. (2006). *Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei Monumenti ai Caduti*, Firenze, Angelo Pontecorboli.
- GISSARA, L. (2004). *A Futura Memoria. Monumenti ed epigrafi dell'Italia post-unitaria nel territorio della provincia di Siracusa*, Siracusa, Stampa Grafica Saturnia-Siracusa.
- IPPOLITI, E. (2007). *L'altra modernità: alcuni disegni di Gaetano Rapisardi per Siracusa*, in «Ikhnos, Analisi grafica e storia della rappresentazione», pp. 91-122.
- IPPOLITI, E. (2020). *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia*, Milano, FrancoAngeli.
- Il monumento a Battisti affidato a Piacentini e a Canonica (1926)*, in «La Tribuna», 23 marzo.
- Il Pantheon dei caduti siracusani. Architetti Gaetano e Ernesto Rapisardi (1937)*, in «Architettura», XVI, ottobre, pp. 563-570.
- MACDONALD, S. (2008). *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, New York, Routledge.
- MORETTI, B. (1940). *L'architettura e le arti figurative*, in «Rassegna di Architettura», a. XII, gennaio, pp. 1-32.
- NICOLOSO, P. (2012). *Architetture per un'identità italiana*, Udine, Gaspari Editore.
- PIRAZZOLI, E. (2010). *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Porta Marina (1930)*, in «Siracusa. Rassegna Economica», n. 6, giugno, p. 111.
- RAGGHIANI, C.L. (1967). *Arte moderna in Italia 1915/1935*, Firenze, Marchi e Bertolli editore.
- SESSA, E. (2019). *Dalla memoria del sacrificio alla celebrazione della vittoria: la prima guerra mondiale nella cultura artistica e architettonica siciliana*, Palermo, 40due.

#### **Elenco delle fonti archivistiche**

Roma. Archivio Privato Rapisardi. Lettera di Gaetano Rapisardi all'ingegnere Giuseppe Bonajuto, 7 maggio 1936

#### **Sitografia**

- [www.italiacoloniale.com/2015/04/10/il-monumento-ai-caduti-in-africa-di-siracusa/](http://www.italiacoloniale.com/2015/04/10/il-monumento-ai-caduti-in-africa-di-siracusa/) (dicembre 2022)
- [www.patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000090065/1/il-duce-sicilia-viaggio-sicilia-1.html?startPage=0](http://www.patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000090065/1/il-duce-sicilia-viaggio-sicilia-1.html?startPage=0) (dicembre 2022)

## *Tangible Absence: Architectural History of Armenian Presence in Anatolia* *L'assenza Tangibile: Storia dell'architettura della presenza armena nell'Anatolia*

**MESUT DINLER**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Anatolia has the most significant remnants of Armenian architecture, but their situation is woefully poor. The deliberate neglect of Armenian history is closely related to the Armenian Genocide of 1915 which caused a huge demographic change. For over a century, Turkey's strong genocide denial has created many international conflicts. However, a study of the past reveals the strong presence of Armenians in many Anatolian cities. The proposed contribution aims to reveal this strong presence that is embedded in architectural and urban remains. The contribution is based on the efforts of an in-situ survey conducted in several Turkish cities.*

*L'Anatolia presenta i resti più significativi dell'architettura armena, ma la loro situazione è dolorosamente scarsa. La deliberata negligenza nei confronti della storia armena è strettamente correlata al genocidio armeno del 1915 che ha causato un enorme cambiamento demografico. Per oltre un secolo, la forte negazione del genocidio da parte della Turchia ha creato molti conflitti internazionali. Tuttavia, uno studio del passato rivela la forte presenza degli armeni in molte città anatoliche. La proposta di contributo mira a rivelare questa forte presenza che è incorporata nei resti architettonici e urbani. Il contributo si basa sugli sforzi di un'indagine in situ condotta in diverse città turche.*

### **Keywords**

Armenian heritage in Anatolia, Armenian architectural history, social conflicts.

Patrimonio armeno nell'Anatolia, storia dell'architettura armena, conflitti sociali.

### **Introduction**

To destroy a people, you must first sever their roots. The cultural treasures of the past – beautiful and priceless objects, but also buildings and ways of life – are the roots of a people [...]. Every act of destruction becomes a step in a sequence that, if not stopped, must end in the destruction of the world [Sontag 2003].

The framing of cultural heritage as a means of peace has a long history dating back to the creation of the League of Nations in the interwar period. This power of cultural heritage has been even more significant in the international geopolitical context of the post-Second World War.

In the post-war context, cultural internationalism, development, and global progress towards a peaceful world were the values proposed by international organizations such as Unesco. Especially under the management of its first director Julian Huxley (1887-1975), Unesco has symbolized how culture and cultural heritage can be a tool for the collaboration of nations and that for keeping the world in peace. By recognizing and preserving the cultural heritage of neighboring countries, states can build bridges of cultural exchange and create a sense of mutual respect and understanding. This is where Unesco comes into play. Unesco has been

MESUT DINLER

playing a crucial role in preserving the cultural heritage of humanity, including those that are at risk of being lost or destroyed.

Despite the criticism that Unesco has transitioned from a humanitarian institution to a technical body through time, the notion of 'shared global heritage' has nevertheless remained as the fundamental principle of the 1972 Unesco Convention on World Heritage [Meskell 2018]. In fact, in addition to cultural collaborations, the role of heritage to achieve sustainable development is also highlighted by the UN and by Unesco [Labadi 2022; Unesco World Heritage Centre 2019].

Despite these considerable developments towards the recognition of cultural heritage in peace making and sustainable development, cultural heritage is also a systematic target of destruction in times of conflicts. Both world wars have already proved that attack to and destruction of certain monuments during war is not a 'collateral' damage. They are not attacked because they are on the path of a military mission, but rather, they are the main target. Attacks to cultural heritage is a very calculated and deliberate act that aims at erasure of memory, history, and identity that is attached to the place [Bevan 2007; Weiss 2022].

Cultural heritage has always been an important element in wars and conflicts. During times of war, cultural heritage can be deliberately targeted and destroyed as a way to erase the identity and history of a particular group, especially when the cultural heritage is associated with the opposing side. Examples of such destruction can be found throughout history, including the burning of the Library of Alexandria, the razing of Carthage, and the destruction of cultural heritage in Syria and Iraq during the current conflicts.

Indeed, cultural heritage has been a target of the deliberate military attacks because ever since its 'invention' with a politically charged manner, heritage has played the role of defining a nation and constituting a vital elements of national identity [Graham and Howard 2008; Silverman 2011; Hamilakis 2009]. However, heritage with its tangible and intangible qualities and performativity relates to nations and societies are often in competition or in conflict for territory. For this reason, cultural heritage can also be a source of conflict especially for the cases of minorities [Silverman and Ruggles 2007].

Representing the passage from a multiethnic, multireligious, multicultural imperial society to a nation-state, Turkey represents a case in which heritage played a significant role for creating a national historical and cultural identity for the new nation [Dinler 2019]. However, this also required the development of a certain attitude towards the minority heritage. Focusing on the condition of the Armenian heritage after the genocide until today, the main aim of this paper is to show that the erasure of identity and erasure of memory does not only happen with a single militarist attack, but it has consequences that covers decades and centuries.

The paper will present findings from site visits conducted to three Anatolian cities to reveal the condition of Armenian monuments<sup>1</sup>. The site visits took place between 2015 and 2019 in three regions of Turkey which are Artvin, Kayseri, and Mus.

---

<sup>1</sup> The site visits were performed by in different dates by an interdisciplinary group of experts (including the author of this paper). The overall visits included also other cities including other non-Muslim religious minority groups. See (Pekol 2020; 2021).





1: Six site visits in three Turkish cities for documenting and investigating the Armenian heritage (image created by author over vectormaps).

## 1. Armenian heritage in Turkey

The Armenian heritage in Turkey is one of the cases that best demonstrate the dynamics between cultural heritage and wars, conflicts, and nationalism. The Armenian Genocide of 1915 resulted in the deaths of an estimated 1.5 million Armenians. The genocide was accompanied by widespread destruction of Armenian cultural heritage, including the burning of libraries, the destruction of churches, and the pillaging of museums. To understand how Armenian heritage is at the center of nationalist conflicts, one has to gain insight into the geopolitical context of Anatolia starting from the late-Ottoman era [Paludan-Müller 2022]. In this article, on the other, it will be discussed how cultural erasure of Armenian identity continues in urban and rural landscapes of today's Turkey.

The Armenian history in Turkey has a vital importance for understanding the Byzantine art and architectural history as well as understanding the history of the early-Christianity. One of the notable representatives of such architecture is the Ani Archaeological site which is inscribed in the World Heritage List in 2016. Ani, also known as "the city of 1001 churches," is an archaeological landscape recognized for the medieval buildings built under the Armenian Bagratid kingdom between the 10th and 13th centuries AD. However, this candidacy is intended to rewrite the history of the site by omitting Armenian references and to claim Turkey's international role in safeguarding Ani's heritage [Dinler 2022]. It should be also noted that in the nineteenth century, with the modernization reforms of the late-Ottoman period (*Tanzimat*), non-Muslim population was granted religious rights. As a result, they were allowed to construct new churches. A considerable portion of the Armenian architectural heritage in these cities also date back to this constructional boom of the nineteenth century in addition to the early Christianity monuments [Pekol 2020]. In this article, the examples from both periods will be presented in order to have an overall understanding of the general approach to Armenian heritage in today's Turkey.

## 2. Otkhta Monastery in Artvin

The monastery is located on a hillside covered with dense vegetation, yet still visible from a long distance thanks to its monumental size. The building's ownership is owned by the State Treasury and it is dated to the 9<sup>th</sup> century.

MESUT DINLER



2: *The church of the Othkta Monastery located in the Tekkale village.*

Toa and Klarjeti are the names of two principalities who declared independence from the Arabs after the second half of the 8<sup>th</sup> century. Yet, the monumental characteristics that survived to our day dates to 10<sup>th</sup> century when the independent small principalities were united under the rule of the Georgian King David Kuropalat. Surviving from the Arab rule and unifying these small principalities, King David has started a huge construction program to give the area a Georgian character [Kadiroğlu and İşler 2010]. For this reason, Dorkilise monastery can be considered as a monumental expression of the Georgian architecture as well.

The relationship of the building with the landscape is particularly noteworthy. However, only a small portion of the building complex is observable. Today, not only the refectory (trapeza), a seminar room adjacent to the west of the church, and a chapel has survived from this monastery. Despite its huge potential for improving the development of the area, the building is empty and the deterioration of the building is evident both on the exterior and interior.

### **3. Church of Panagia in Kayseri**

Constructed in 1840 in the Resadiye district of Kayseri, the structure is not visible from the landscape. Located in a private courtyard, it is the only surviving church in the region except those that are converted to mosques. Being used as a clothing factory between 1938 and 1975, there are substantial changes including the destruction of the apsis of the church and closing the narthex for industrial uses and entrance of materials. Reinforced concrete volumes are also constructed in the building. It is still possible to note the structural and religious characteristic of the building.





3: *The exterior of the Panagia Church.*

The introduction of supplementary architectural components such as appended structures, fresh walls, and increased mass has precipitated a concomitant array of structural challenges. Specifically, drainage inadequacies on the roof have triggered a dislodgment of the plaster, resulting in the consequential impairment of the frescoes. The junctions and roof have become susceptible to vegetative growth, while the iron spreaders are corroding due to rusting, and the concrete mass situated atop the roof is exerting a detrimental burden on the overall structural integrity. With respect to its current structural state and its proclivity to human-induced and natural damage, the structure is presently at risk.

#### **4. Surp Garabed Monastery in Mush**

Surp Garabed Monastery is an important religious building that dates back to Early Christianity in Armenia. It was the center of the Armenian Christian community in southern Armenia and was built in the 4th century by Surp Grigor Lusavorich. He brought sacred remains from Kayseri and used them to build the first Christian shrine, which later expanded into a monastery. The first abbot was Zenop Klag, and after his death, the monastery was also called Klagavank. The monastery was rebuilt by Musheg Mamigonyan after an earthquake destroyed it in 602. It was a private property and burial grounds for Mamigonyan princes until the end of the 8th century, and many of them were buried there [Akçaöz and Hançer 2022].

The monastic complex is in ruins and can be seen scattered throughout the village. The remains are quite damaged, and it's believed that the materials were used in constructing the houses.



MESUT DINLER



*4: Surp Garabed Monastery after Akçöz and Hançer 2022.*



*5: Surp Garabet in the 2000s.*

The underground spaces and buried structures still exist under layers of earth. It's difficult to understand the original layout of the monastery due to the overlapping village buildings. Sadly, only a small part of the monastery remains visible. The village buildings and the remains of the monastic complex cannot be distinguished from each other. Therefore, the entire settlement should be considered a historical monument taking inventory of the spolia and inscribed stone blocks that were used in their construction. The inscribed blocks could provide valuable information on the history of the settlement and the monastery.

## Conclusion

Investigating the tangible evidence of Armenian presence in Turkish cities, it is possible to see that deliberate neglect, indifference, targeted destruction, and inappropriate use make part of the efforts aim at complete erasure of the Armenian identity from Anatolian territories. As such, as a consequence of genocide, it is needed to talk about cultural genocide [Ferrari 2016]. As the memory relates itself to space creating 'lieux de memoire' [Nora 1989], architectural heritage plays a significant role in this process, because unlike intangible cultural heritage, the space and architecture still bears the Armenian memory despite the efforts of erasing it.

## Bibliography

- BEVAN, R. (2007). *The Destruction of Memory: Architecture at War*. Reaktion Books.
- DINLER, M. (2019). *Modernization through Past: Cultural Heritage during the Late-Ottoman and the Early-Republican Period in Turkey*. Edizioni ETS Pisa.
- Patrimonio per la pace in un mondo pieno di conflitti* (2022), in «Restauro Archeologico», 30 (1). <https://doi.org/10.36253/rar-14351>.
- FERRARI, A. (2016). *Viaggio nei luoghi della memoria armena in Turchia e Azerbaigian*, in «LEA-Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», 5, pp. 179-192.
- GRAHAM, B.J., HOWARD, P. (2008). *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Ashgate.
- HAMILAKIS, Y. (2009). *The Nation and Its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*. Oxford University Press.
- KADIROĞLU, M., İŞLER, B. (2010). *Gürcü sanatının ortaçağı*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayın Ltd. <https://www.nadirkitap.com/gurcu-sanatinin-ortacagi-kadiroglu-mine-bulent-isler-kitap7084734.html>.
- LABADI, S. (2022). *Rethinking Heritage for Sustainable Development*, UCL Press. [HTTPS://DOI.ORG/10.14324/111.9781800081925](https://doi.org/10.14324/111.9781800081925).
- MESKELL, L. (2018). *A Future in Ruins: UNESCO, World Heritage, and the Dream of Peace*, Oxford University Press.
- Mush: Architectural Heritage at Risk* (2022), edited by M. Akçaöz, E. Hançer, Istanbul, Anadolu Kültür. <https://www.anadolukultur.org/EN/36-our-publications/1650-mush-architectural-heritage-at-risk/>
- NORA, P. (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in «Representations», 26 (April), pp. 7-24.
- PALUDAN-MÜLLER, C. (2022). *The Geopolitical Context of Cultural Heritage Destruction*, in *The Preservation of Art and Culture in Times of War*, edited by C. Finkelstein, D. Gillman, F. Rosén, Oxford University Press, pp. 414-445.
- PEKOL, B. (2020). *Kayseri, Adana, İzmir, Elazığ, Niğde, Bursa*, in *Assessment Report of Architectural Cultural Heritage. Destabilizing National Heritage: Preserving Turkey's Non-Muslim Architectural Heritage* (2021), in *Architectures of Emergency in Turkey: Heritage, Displacement and Catastrophe*, edited by E. Çaylı, P. Aykaç, S. Ercan, IB Tauris, London, pp. 43-67.
- SILVERMAN, H. (2011). *Contested Cultural Heritage: A Selective Historiography*, in *Contested Cultural Heritage*, Springer, pp. 1-49.
- SILVERMAN, H., Fairchild Ruggles, D. (2007). *Cultural Heritage and Human Rights*, in *Cultural Heritage and Human Rights*, edited by H. Silverman and D. Fairchild Ruggles, New York, Springer, pp. 3-29.
- SONTAG, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador.
- Unesco World Heritage Centre (2019). *UNESCO Thematic Indicators for Culture in the 2030 Agenda for Sustainable Development*. <https://whc.unesco.org/en/culture2030indicators/>
- WEISS, T.G. (2022). *Cultural Heritage and Mass Atrocities*, edited by J. Cuno, Los Angeles, Getty Publications.





*La città e i suoi spazi: Teano e il complesso di Sant'Antonio abate*  
*The city and its spaces: Teano and the complex of Sant'Antonio abate*

**ITALIA CARADONNA**

Università Suor Orsola Benincasa di Napoli

**Abstract**

*La cesura tra centro e periferia causata dai bombardamenti del 6 ottobre 1943 ha reso impercettibile il rapporto tra la comunità locale e un ordine di canonici regolari, gli Antoniani, stabilitisi in periferia intorno ai primi del XV secolo. Nonostante le distruzioni della guerra, quel che resta dei documenti consente di gettare nuova luce sulla storia della precettoria antoniana e, al contempo, tentare di risarcire quella frattura tra città e periferia inflitta dalla Seconda guerra mondiale.*

*The break between the city center and the outskirts caused by the bombing of 6th October 1943 made the relationship between the local community and an order of regular canons, the Antonians - established on the outskirts at the beginning of the 15th century - imperceptible. Although the booming of the war destroyed everything, the remaining documents allow us to shed new light on the history of the Antonian preceptory and, at the same time, attempt to repair the rift between the city and the outskirts inflicted by the Second World War.*

**Keywords**

Seconda guerra mondiale, Teano, Antoniani.  
Second World War, Teano, Antonians.

**Introduzione**

Teano è una cittadina a nord della provincia di Caserta. La sua posizione, alle pendici del vulcano Roccamonfina, nei pressi della pianura tra la valle del fiume Savone e quella del torrente Rio Messera, ne consentì un rapido sviluppo fin dalla fondazione, avvenuta intorno al IV secolo a.C. a opera dei Sidicini. Dopo la prima guerra sannitica (343-341 a.C.) e la conseguente occupazione romana, l'abitato si spostò sempre più in pianura, ingrandendo i propri confini nel corso dei secoli e sollecitando la nascita di una serie di borghi *extra moenia*, non molto distanti dal centro storico [Raiola 1922, 1-10; Buondonno 2014, 15-20].

**1. Il complesso di Teano: origini e vicende**

In uno di questi borghi, che proprio dal santo deriva il nome, si trova la chiesa dedicata a sant'Antonio abate, sorta in una zona strategica, al centro dell'incrocio della via *Adriana*, che collegava Teano con Sessa, della via *Latina*, che portava a Capua, e della direttrice *Teanum-Allifae*, che conduceva al beneventano [Broccoli 1821, 153]. Una zona molto frequentata e percorsa dai pellegrini diretti, attraverso i porti della Puglia, alla Terra Santa, grazie alla vicinanza con la via Francigena. La chiesa, ad aula unica sin dall'origine, è frutto della ricostruzione avvenuta negli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale, quando le bombe lasciarono intatte la zona absidale e parte delle mura laterali, come dimostrano i resti di affreschi primo-quattrocenteschi sulla parete a sinistra e i disegni incisi sull'intonaco su quella a destra.



1: Teano, chiesa di Sant'Antonio abate, esterno.



2: Teano, chiesa di Sant'Antonio abate, interno.



3: Maestro delle Storie di Sant'Antonio abate di Raviscanina, Sant'Antonio abate. Teano, chiesa di Sant'Antonio abate.

Altri affreschi meglio conservati decorano l'abside, chiusa in un tempo imprecisabile da una parete venuta giù sotto il peso delle bombe [De Monaco 1965, 21-22].

Più consistenti danni sono quelli riportati dall'archivio storico della diocesi di Teano-Calvi, quasi interamente distrutto dai bombardamenti, motivo per cui non sono giunti documenti che possano aiutare a ricostruire la storia della chiesa di Sant'Antonio abate. Dalle poche informazioni che restano è possibile credere che la chiesa fosse parte di un complesso più ampio, composto almeno da un ospedale e un monastero retto dagli antoniani, di cui si ha notizia nell'Appendice al Sinodo di Teano del 1690. In quell'anno scoppiò una violenta lite tra l'abate di Sant'Antonio e il vescovo per il possesso dei maiali, detenuti dagli stessi Antoniani, ma di cui il vescovo rivendicava la proprietà [Corrain, Zampini 1970, 150]. Il maiale costituiva il fulcro principale della vita dei canonici, tanto da diventare uno degli attributi più noti del santo. Dal loro allevamento gli Antoniani ricavano cibo per gli ammalati di fuoco sacro ricoverati negli ospedali da loro gestiti, ma anche, dal grasso, un particolare eccipiente utilizzato per preparare il balsamo con cui venivano medicate le piaghe e le cancrene degli stessi ammalati. La lite scoppiata tra l'abate di Teano e il vescovo è particolarmente

significativa, poiché i maiali venivano mantenuti grazie alla carità di quanti concedevano ai canonici offerte in cambio di preghiere per la loro anima o per quelle dei loro defunti.

Per ragioni legate al decoro, all'igiene e alla sicurezza non era consentito allevare questi animali all'interno delle città; tuttavia, per un antico privilegio, noto come *Privilegio del porco*, concesso dalla Santa Sede, solo ed esclusivamente agli Antoniani era data questa possibilità. Per distinguere i maiali dei canonici era usanza appendere al collo un sonaglio, così da annunciarne il passaggio e individuarne subito l'appartenenza; la campanella, utilizzata dagli Antoniani anche per attrarre fedeli e sollecitarli alle donazioni, è diventata col tempo un altro segno identificativo dell'ordine di Sant'Antonio abate [Mocellin-Spicuzza 2003, 13-15]. A questi animali non poteva essere arrecato danno, né tantomeno potevano essere trafugati, pena l'ira funesta del santo, che avrebbe punito i colpevoli inviando loro la malattia per cui era invocato, cioè il fuoco sacro. L'allevamento dei maiali era dunque molto redditizio per i canonici e la raccolta delle questue dovette evidentemente invogliare il vescovo, che sfidando l'antico privilegio decise di intentare una causa per il possesso degli animali, uscendone, però, sconfitto e umiliato. L'informazione riportata nell'Appendice al Sinodo attesta non soltanto la presenza degli Antoniani a Teano, ma anche il fatto che essi fossero in città ancora nel 1690, e che nel frattempo avessero acquisito un prestigio talmente grande da consentirgli di avere la meglio sulle prepotenze del vescovo. La presenza dei maiali, animali da cui, come ricordato, si ricavava un eccipiente per la cura degli ammalati, supporta l'ipotesi dell'esistenza di un ospedale, e la già ricordata vicinanza della chiesa a un nodo strategico di strade lascia ipotizzare che questo ospedale fosse destinato ad accogliere anche viaggiatori e pellegrini. D'altra parte, è proprio con scopo assistenziale che nasce la comunità ospedaliera degli Antoniani [Fenelli 2006, 43-105; Fenelli 2011, 54-73].

L'ordine di Sant'Antonio nacque a Vienne, nel sud-est della Francia, intorno alla prima metà del XII secolo, col compito di accogliere e curare gli infermi e i poveri giunti presso la chiesa di Saint-Antoine per venerare le reliquie del santo, e richiedere, attraverso la preghiera, la cura dal fuoco sacro, l'*ignis sacer*, termine con il quale si identificano una serie di malattie aventi in comune gli stessi sintomi, tra cui violenti pruriti e una forte sensazione di caldo e bruciore, il cosiddetto 'fuoco', che colpiva gli arti. La comunità antoniana conquistò in breve tempo un potere che la portò, nel 1218, a essere riconosciuta come ordine ospedaliero e poi, nel 1297, a essere sottoposta alla regola agostiniana; da qui in poi l'ascesa dell'ordine non conobbe ostacoli. Nello stesso giro di anni vennero fondate a Napoli e a Sarno due importanti precettorie [Buonaiuto 1997, 147-151; Gaglione 2007, 89-104]. Per quella napoletana, in particolar modo, puntuali studi hanno potuto circoscrivere la fondazione della chiesa e ospedale vecchi (Sant'Antonio *ad Carbonetum*) nel corso dei primi decenni del XIII secolo, durante gli anni di Federico II. Il regno angioino prima e quello d'Angiò-Durazzo poi fu munifico nei riguardi degli Antoniani di stanza a Napoli, così come le famiglie della nobiltà del regno legate ai sovrani: come sembrerebbero dimostrare le diverse insegne araldiche ancora oggi esistenti, è alla carità di una di esse – forse della famiglia Capano, di cui Roberto fu siniscalco di Giovanna I – che si deve far risalire la costruzione, nel corso della prima metà del XIV secolo, della chiesa e dell'ospedale nuovi, Sant'Antonio abate a Foria [Gaglione 2007, 103-104]. Prova tangibile del prestigio e del potere conquistato dagli Antoniani napoletani fu l'arrivo di frate Giovanni Guidotti, fondatore della chiesa e del convento del Tau a Pistoia, inviato a Napoli nel 1369 come precettore generale dell'ordine, nonché probabile committente del polittico di *Sant'Antonio abate* – ora al Museo di Capodimonte – opera matura di Niccolò di Tommaso [Loconte 2003-2004, 45-67; Leone de Castris 1999, 39-40].

Non conosciamo gli anni di fondazione della precettoria di Teano, ma qualche dato su cui riflettere c'è, così da provare ad avanzare un'ipotesi. Si è detto che nel giro di anni compresi tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento l'ascesa degli Antoniani di Napoli subì un'accelerata. In questo stesso periodo il feudo di Teano visse un momento non proprio felice [Cipriano 1982, 57-65]. Sul finire del secolo tutto il comprensorio passò nelle mani di Goffredo Marzano, figlio di Roberto, conte di Squillace e fratello di Giacomo, duca di Sessa. Il nuovo signore manifestò presto dubbia fedeltà nei confronti dei sovrani angioini, fino a quando Ladislao, divenuto intanto re, decise di punire l'ambiguità di Goffredo sottraendogli il feudo per donarlo a Giannotto Stendardo. Solo nel 1417, dopo la morte di Ladislao e dello stesso Goffredo, il feudo di Teano ritornò nelle mani della famiglia Marzano per volere di Giovanna II, la quale confermò il territorio a Giovanni Antonio, nipote di Goffredo, che lo tenne fino alla morte, avvenuta nel 1453 [Leonard 1967, 506-556]. La fondazione della precettoria di Teano, forse nel punto in cui esisteva già un ospedale per l'accoglienza dei viandanti, potrebbe essere avvenuta nel corso dei primi anni di governo di Giovanni Antonio, verosimilmente per intercessione della stessa Giovanna II, che agli Antoniani di Napoli aveva confermato i benefici già concessi loro dal fratello Ladislao. L'ipotesi di una fondazione avvenuta nei primi decenni del Quattrocento trova conforto nella presenza, all'interno della chiesa, di un ciclo ad affresco raffigurante le *Storie di sant'Antonio abate* [Caradonna 2018, 61-71]. Queste pitture mostrano raffronti tali con quelle omonime presenti sulla controfacciata della cappella di Sant'Antonio abate presso Sant'Angelo d'Alife, eseguite, con tutta probabilità, intorno alla seconda metà degli anni Venti del Quattrocento, da poter riferire con certezza entrambi i cicli alla stessa, anonima, maestranza che dovette realizzarli in un breve giro di anni.

Gli affreschi di Teano mirano a celebrare il patrono attraverso il racconto di alcuni episodi della vita del santo tratti da due diverse fonti agiografiche, la *Vita di Antonio* redatta da Atanasio, vescovo di Alessandria e suo allievo, e la *Vita di Paolo* di Girolamo. A dispetto dell'azione opacizzante dei sali presenti in superficie, le scene giunte mostrano una vivacità nel colore e nel disegno di chiara impronta mediterranea, che contribuisce in parte a ridimensionare l'idea di una provincia dai modi attardati, seppur legata a stretto giro con le vicende artistiche della capitale del regno, Napoli [Caradonna 2020, 55-71].

Attualmente, dell'intero complesso non resta che la chiesa. Non sappiamo quando l'ospedale e il monastero scomparvero. Nel 1648 un incendio danneggiò la chiesa, ma non conosciamo l'entità dei danni riportati, né tantomeno se l'incendio colpì anche l'ospedale e il monastero [De Monaco 1965, 21-22]. Di certo qualche guasto dovette esserci in seguito al terribile terremoto del 1688, ma non così rovinoso da comportarne la scomparsa, considerato che, nel ricordare la contesa sorta tra gli Antoniani e il vescovo per il possesso dei maiali, la notizia riportata nell'Appendice al Sinodo attesta implicitamente sia la presenza del monastero che dell'ospedale ancora nel 1690. Alcuni fabbricati, da identificare, con tutta probabilità, nel monastero e ospedale, figurano alle spalle della chiesa di Sant'Antonio abate nell'incisione raffigurante la città di Teano e i suoi monumenti a corredo della prima parte de *Il regno di Napoli in prospettiva* di Giovan Battista Pacichelli [Pacichelli 1702, 122]. L'intero complesso era, quindi, esistente, e verosimilmente ancora attivo, nei primi del XVIII secolo.

## 2. L'attività degli Antoniani

Dalle precettorie di Napoli e di Sarno l'ordine degli Antoniani si estese in tutta la Campania; del resto, la diffusione del culto di un santo protettore degli animali da stalla non dovette trovare molti ostacoli in un territorio – come quello campano – a forte vocazione agricola. La penetrazione all'interno della regione avvenne per mezzo dei corsi di questua, cioè punti di



appoggio, una piccola chiesa o una cappella, dapprima sorti come luoghi di ristoro e in seguito divenuti attrattori di un gruppo sempre più numeroso di fedeli, tale da consentire la costruzione di una precettoria, con o senza ospedale [Fenelli 2006, 45-74]. Questo dovette avvenire anche a Teano.

L'attività principale degli Antoniani si svolgeva, come ricordato, negli ospedali: qui venivano accolti e curati i malati di *ignis sacer*, il fuoco sacro. Tra le malattie identificate con questo termine ce n'era una, l'ergotismo, legata a cattive abitudini alimentari e che si manifestava nei periodi di scarso raccolto, quando, a causa delle carestie, si macinavano insieme sia cereali in buone condizioni che quelli dall'aspetto sgradevole, infettati da un fungo parassita, la *claviceps purpurea*, di cui, logicamente, se ne ignorava la tossicità. I sintomi che ne seguivano – sensazione di bruciore agli arti, forte prurito, violenti sbalzi di temperatura corporea – si accompagnavano a piaghe e a pelle squamosa che con l'avanzare della malattia diventava nera e si incancreniva, comportando, di conseguenza, l'amputazione dell'arto colpito [Braconi 2015, 429-435; Montanari 1993, 20-27].

Gli Antoniani mantenevano le proprie strutture, ospedale compreso, grazie alle elemosine; in più, per la gestione dell'ospedale, avevano il diritto di incamerare una parte dei possedimenti degli ammalati. Una volta ricoverati, agli ammalati veniva innanzitutto garantita una corretta alimentazione, che già da sola riusciva a rallentare l'evolversi della malattia, e il trattamento con una serie di preparati, tra cui i più noti sono il *saint vinage* – un liquido ad alta percentuale alcolica che si ricavava versando vino nella cassa dove erano conservate le reliquie di Sant'Antonio – utilizzato come medicamento, ma anche come bevanda da somministrare agli ammalati, e un balsamo – il cui eccipiente principale era il lardo del maiale – da applicare per via topica su piaghe, ulcere e cancrene, col fine di aiutare la cicatrizzazione della pelle. Quando venne meno la sua ragion d'essere, cioè l'assistenza e la cura degli ammalati di *ignis sacer*, l'ordine antoniano cessò di esistere; ciò avvenne a partire dal XVIII secolo, quando si intuì che le epidemie, che generalmente si manifestavano durante i periodi invernali, erano legate a uno scarso raccolto e a una conseguente cattiva alimentazione. È da credere che anche a Teano, nel corso del Settecento, con la fine delle epidemie e, al contempo, con le strade che diventavano via via più sicure, dovette venir meno la funzione dell'ospedale e, di conseguenza, la presenza degli Antoniani, portando all'abbandono e poi alla scomparsa tanto del monastero quanto dell'ospedale. Il culto di Antonio abate, diffusosi a macchia d'olio lungo tutta l'Europa mediterranea, andava così ridimensionandosi, fino a scomparire del tutto dalle preghiere dei fedeli quando un altro santo di nome Antonio iniziò a farsi spazio, sant'Antonio da Padova.

## Conclusioni

Con la scomparsa dell'ospedale e del monastero, la chiesa di Sant'Antonio abate, costruita *extra moenia* – è da credere – nel corso dei primi decenni del Quattrocento, ha perso quella centralità acquisita nel corso dei secoli, ma l'evento traumatico che ne ha provocato il definitivo oblio dalla memoria degli abitanti di Teano è da rintracciare nei danni provocati dalla Seconda guerra mondiale. Teano, nei giorni 6 e 22 ottobre 1943, fu distrutta dai bombardamenti lanciati dagli alleati con lo scopo di bloccare ai tedeschi l'accesso al fiume Volturno e alle aree interne del casertano. La vicinanza degli incroci viari al centro abitato ne comportò la quasi totale distruzione, con perdita di vite umane e di larga parte del patrimonio culturale, tra cui il duomo, il seminario vescovile e, come ricordato, la chiesa di Sant'Antonio abate [Angelone 2019, 15-18]. A differenza di quanto accaduto agli altri centri della provincia di Caserta – specie quelli a cerniera del napoletano –, Teano fu protagonista, nel corso degli anni post-bellici, di una

crescita urbana più contenuta, con pesanti ricadute anche sui borghi *extra moenia*, che, sempre meno popolosi, hanno iniziato a configurarsi quasi come dei satelliti isolati [Buondonno 2014, 27]. Non sorprende, quindi, trovare oggi il borgo di Sant'Antonio abate emarginato dal centro storico di Teano, con la chiesa assolutamente fuori contesto, sfuggibile alla vista di chi percorre, a piedi o in auto, il viale dei Platani, strada di accesso al centro della città. Immediata conseguenza di questo isolamento è stata la chiusura al culto e ai fedeli della chiesa. Solo in tempi recenti, grazie anche, tra gli altri, all'impegno della locale pro-loco, particolarmente attiva nel promuovere la conoscenza della storia e delle tradizioni locali, il culto di sant'Antonio abate, e con esso la chiesa, è stato riscoperto dai teanesi, che con vivo interesse partecipano alla cerimonia che ogni anno si svolge il 17 gennaio – giorno in cui si festeggia il santo – e che ha nella benedizione degli animali e nell'accensione del falò i suoi momenti culminanti, legati a stretto giro con il mondo contadino.

La conoscenza della storia legata ai luoghi, ai monumenti, agli usi e costumi di una comunità si segnala, ancora una volta, come momento imprescindibile per la tutela e la valorizzazione di un territorio. Di fondamentale importanza, per il conseguimento di questo scopo, appare l'uso di adeguati strumenti legislativi, con i quali gestire al meglio le diverse aree del territorio e pianificarne uno sviluppo, come ad esempio la redazione di un appropriato piano urbanistico, di cui la città di Teano attende la stesura da più di trent'anni. Il caso del complesso di Sant'Antonio abate dimostra come attraverso la conoscenza della storia e l'adozione di adeguate strategie di sviluppo urbano sostenibile sia possibile risarcire quella cesura tra centro e periferia provocata dalla Seconda guerra mondiale.

### Bibliografia

- ANGELONE, G. (2019). *Teano sotto le bombe. La distruzione della cattedrale*, in *Il duomo di Teano distrutto nell'ottobre del 1943*, a cura di L. Di Benedetto, Minturno, Caramanica, pp. 15-18.
- BRACONI, P. (2015). *Il porco cintato e il fuoco di Sant'Antonio: appunti di geografia dell'herpes zoster*, in *Gestione della Salute. Undicesimo Seminario Internazionale di Geografia Medica*, a cura di G. de Santis, Perugia, Edizioni Guerra Ediel, pp. 429-435.
- BROCCOLI, M. (1821). *Teano Sidicino antico e moderno*, Napoli, presso Pasquale Tizzano.
- BUONAIUTO, R. (1997). *La cura del "fuoco di S. Antonio": l'antico ospedale di "S. Antonio Abate" di Sarno*, in *Il Patrimonio del Povero. Istituzioni sanitarie, caritative, assistenziali ed educative in Campania dal XIII al XX secolo*, Napoli, Luciano, pp. 147-151.
- BUONDONNO, E. (2014). *Teano: nuova cerniera tirreno-adriatica*, Napoli, DoppiaVoce.
- CARADONNA, I. (2018). *Un ciclo ad affresco dell'Alto Casertano. Le Storie di sant'Antonio abate di Teano*, in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», 1, pp. 61-71.
- CARADONNA, I. (2020). *Immagini e testi da alcuni cicli ad affresco di primo Quattrocento nell'Alto Casertano*, in «Polygraphia», 2, pp. 55-71.
- CIPRIANO, C. (1982). *Teano*, San Nicola la Strada, Saccone.
- Documenti etnografici e folkloristici nei sinodi diocesani italiani* (1970), a cura di C. Corrain, P. Zampini, Bologna, Forni.
- DE MONACO, A. (1965). *Teano. Chiese e conventi*, Teano, Tipografia D'Amico.
- FENELLI, L. (2006). *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di sant'Antonio abate tra assistenza e devozione*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo.
- FENELLI, L. (2011). *Dall'eremo alla stalla. Storia di sant'Antonio abate e del suo culto*, Roma-Bari, Laterza.
- GAGLIONE, M. (2007). *Sulla fondazione della chiesa e dell'ospedale di S. Antonio abate in Napoli*, in «Scrinia. Rivista di archivistica, paleografia, diplomatica e scienze storiche», 2, pp. 89-104.
- LEONARD, É.G. (1954). *Les Angevins de Naples*, Paris, Presses Universitaires de France (trad. it., *Gli Angloini di Napoli*, Milano, Dall'Oglio, 1967).
- LEONE DE CASTRIS, P. (1999). *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli, Electa Napoli.
- LOCONTE, A. (2003-2004). *Royal Patronage in the Regno: Queen Giovanna I d'Anjou and the Church and hospital of Sant'Antonio Abate in Naples*, in «Annali dell'Istituto italiano di per gli studi storici», 20, pp. 45-67.

- MOCELLIN-SPICUZZA, G. (2003). *Rendre visible l'invisible, le saint et son image au Moyen Âge*, in *Au temps où l'on implorait le Ciel, protection et guérison en Occident*, a cura di G. Mocellin-Spicuzza, B. Brohard, Y. Brohard, Saint-Antoine l'Abbaye, Musée départemental de Saint-Antoine l'Abbaye, pp. 13-15.
- MONTANARI, M. (1993). *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Roma-Bari, Laterza.
- PACICHELLI, G.B. (1702). *Il Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli, nella stamperia di Michele Luigi Mutio.
- RAIOLA, G. (1922). *Teanum Sidicinum. Questioni di topografia e storia antica*, Santa Maria Capua Vetere, nello stabilimento di Francesco Cavotta.



## *The Scars of Post-war Socio-political Change in Cultural Heritage: The Example of the Greek Church of Kutahya*

*Le cicatrici del cambiamento socio-politico del dopoguerra nel patrimonio culturale: il caso della chiesa greca di Kutahya*

**DEMET YILMAZ**

Yıldız Technical University

### **Abstract**

*Architectural practices and cities have reflected the wars, ideologies of rulers, and socio-economic transformations of the period, and have even served as a means of conveying the political perspective of the era to society. The perception of cultural heritage as a political resource has continued to have an impact in the post-war period and has brought about significant changes in the city. This study focuses on the scars in the Greek Church of Kutahya in Turkey which underwent a change in function and eventually became unusable after the users left the area following the Turkish War of Independence and the changes in its significance in the city.*

*Le pratiche architettoniche e le città hanno rispecchiato le guerre, le ideologie dei governanti e le trasformazioni socio-economiche del periodo e sono servite anche come mezzo per trasmettere alla società la prospettiva politica dell'epoca. La percezione del patrimonio culturale come risorsa politica ha continuato ad avere un impatto nel dopoguerra e ha portato a cambiamenti significativi nella città. Questo studio si concentra sulle cicatrici della chiesa greca di Kutahya, in Turchia, che ha subito un cambiamento di funzione e alla fine è diventata inutilizzabile dopo che gli utenti hanno lasciato l'area in seguito alla guerra d'indipendenza turca, e sui cambiamenti del suo significato nella città.*

### **Keywords**

Post-war, church, socio-political change, mosque.

Dopoguerra, chiesa, cambiamenti socio-politici, moschea.

### **Introduction**

The Anatolian lands, which hosted many civilizations throughout history, became a place where people from different languages, religions, and cultures lived together during the Ottoman Empire. The Ottoman Empire granted various rights to minorities through its policy of tolerance. Despite the legal understanding of the time, which could have allowed the destruction of structures belonging to different religions, the policy of tolerance was pursued to allow for the construction or restoration of religious buildings. Unfortunately, many of the historical buildings made for minorities with the support of the Ottoman Empire have not survived to the present day. After the Turkish War of Independence, with the absence of users, many structures became unusable over time and were abandoned.

Although the building was not damaged during the war, its lack of users in the city and its economic value led to a change in function, causing the disappearance of its original features. While the building continued to be used as a storage facility, many of its architectural elements were closed for security reasons. Although the building is still



present, it is considered a legacy of the others in the city and is subject to vandalism due to its uselessness. The building creates a void within the city despite its existence. The change in the user profile in the region and security issues indicate that the cultural heritage will continue to remain as a mark and void within the city. Although the church was not destroyed during the war, it is possible to see the effects of the post-war changes. It is important to adopt an attitude that acknowledges these effects and the restoration process while restoring the church.

### **1. Kutahya and its socio-political situation**

Kutahya, known for its historical significance, has been inhabited since ancient times, witnessing the rise and fall of various civilizations such as the Hittites, Phrygians, Lydians, Persians, Bithynians, Pergamons, Romans, Byzantines, Seljuks, Germiyanogullari, and the Ottoman Empire, before eventually becoming part of the Republic of Turkey [*Yurt Ansiklopedisi*, 7]. The region of Kutahya and its surroundings have yielded examples dating back to the Chalcolithic period and remnants spanning from the Early Bronze Age to the Hittite and Phrygian periods [Uçankuş 2002]. Considering the belief that Kutahya is the birthplace of Aesop, it is understood that the city existed in the 6th century BCE [Uzunçarşılı 1932].

Kutahya was also referred to as *Cotyaeium* in historical sources. In fact, during the 19th century, geographers and some foreign travelers used the name *Ancient Cotyaeium* when referring to Kutahya in their travel notes [Arıkan 2010].

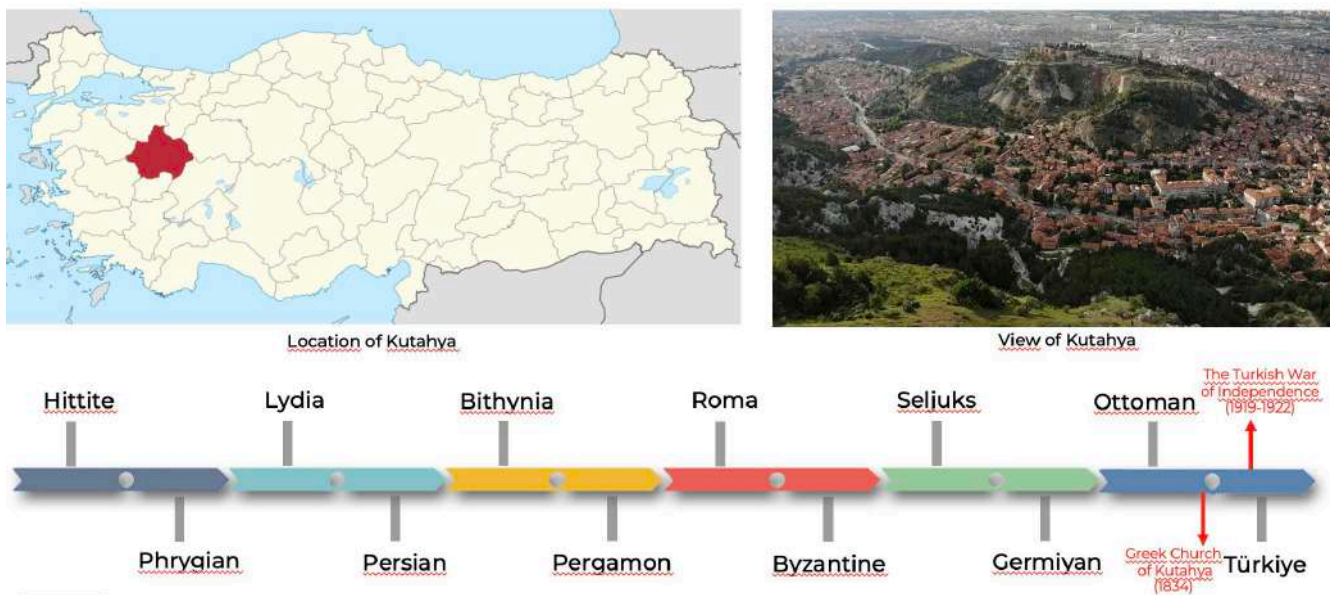
The first known political dominance in Kutahya was established by the Phrygians. After the Phrygians, the city came under the rule of the Persian Empire and later passed into the control of Antigonos. After being incorporated into the borders of the Kingdom of Bithynia in 278 BCE, it fell under the dominion of the Kingdom of Pergamon. With the death of King Attalus III of Pergamon in 133 BCE, including Kutahya, the entire kingdom came under the rule of the Roman Empire [Yıldız 1981]. Kutahya's importance increased with the transition to the Roman Empire. During this period, Kutahya became a bishopric center and a city of high commercial significance.

The Germiyanogullari established their dominance in Western Anatolia and Kutahya in the years 1258-1260 [Uzunçarşılı 1932]. Kutahya experienced one of its most prosperous periods during the reign of the Germiyanogullari, and numerous architectural works were constructed in the city due to its status as the center of the principality [Tuğlacı 1985]. After the Germiyanogullari territories fell into the hands of the Ottomans, Kutahya became a sanjak center [Yıldız 1981].

On July 17, 1921, Greek forces occupied Kutahya, which had been abandoned by Turkish troops. The Greek occupation of Kutahya lasted for approximately 13 months until it ended with the victory of the Battle of Dumlupınar on August 30, 1922, under the command of Commander-in-Chief Mustafa Kemal, and Kutahya was once again reunited with the Turkish homeland [Yıldız 1981].

Kutahya became a province on October 8, 1923 [Yılmaz 2019]. Following the Republic's proclamation and economic developments, the settlement areas began to expand beyond the traditional residential areas.

Kutahya, located in its geographical region, has been a city with a rich history of various civilizations and cultures, from ancient times to the present. People with different religions, languages, and cultures have lived together in the region for years, and this cultural diversity has been the city's wealth, shaping its culture, way of life, and architecture.



1: Location and view of Kutahya and political authorities from the past to the present.

To give a historical dimension to the formation of the social structure in Kutahya, with the city's transition to Turkish rule, new neighborhoods emerged around the structures established by the city's new owners, and the city began to Turkify [Yılmaz 2019].

In some sources, it is mentioned that one of the most important and distinctive features of Ottoman cities, and even Islamic cities, is the division into neighborhoods and regions according to different religions and ethnic groups [Ergenç 1984]. However, in Kutahya, although people from different religions and sects lived in separate neighborhoods, it was also observed that they lived together in mixed areas. This situation indicated social compatibility but could also bring up some issues [Yılmaz 2019].

In the 19th century, Muslims, Greeks, Armenians, and Jews shared the same city in Kutahya's neighborhoods. The neighborhoods named Rumiyan, Armenian, and Jewish, according to religion and ethnic identity in the 16th century, were not used in subsequent periods, and it can be understood that these segments merged with other neighborhoods due to the city's physical development [Yılmaz 2019].

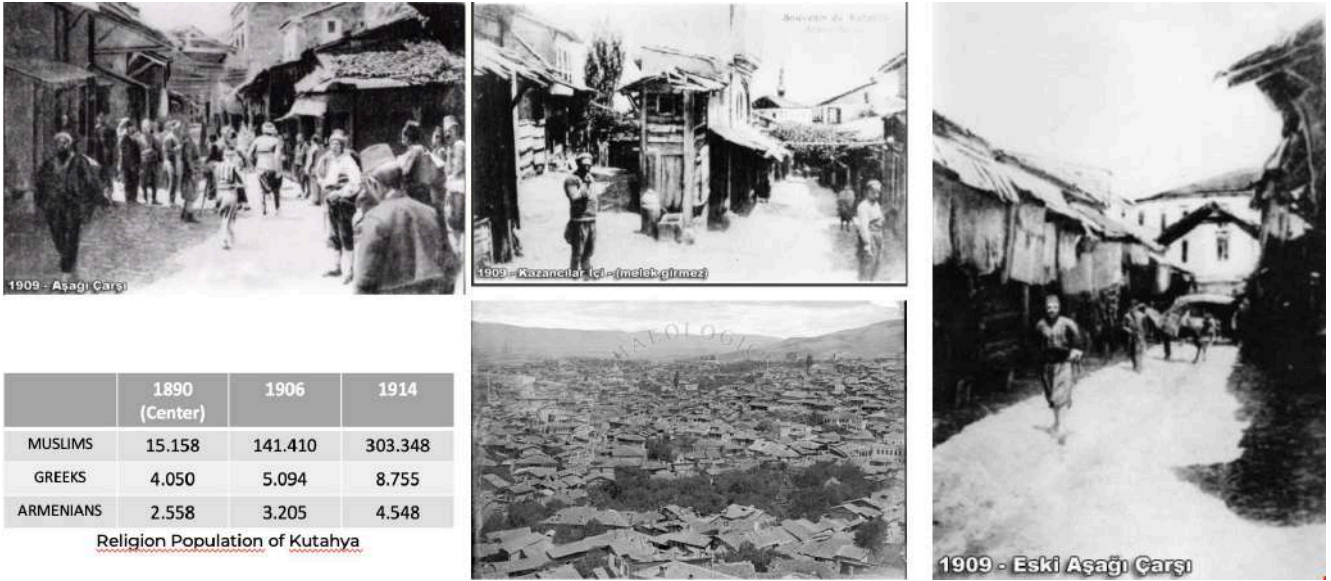
Looking at the non-Muslim population living in Kutahya at the beginning of the 20th century, it can be seen that after Muslims, the Greeks had the highest population.

After the end of World War I and the change of government, the exiled Armenians and Greeks also returned to their homeland. As a result of the population exchange carried out by the Treaty of Lausanne in 1923, some of the Turks who came to Greece were settled in Kutahya. As part of the exchange, Turkish immigrants from Greece were settled in the houses and plots left vacant by the Greek population who had left for Greece, except for Istanbul [Gül 2008].

## 2. Greek church of Kutahya and its social and cultural importance

When examining the historical process of Christianity and the Greeks in Kutahya, it can be said that the presence of Christians in Kutahya dates back to the early periods of Christianity, as evidenced by an epitaph found on a tombstone in the city, which reads «We are Christians» and dates back to the 2nd century AD.

DEMET YILMAZ



2: Street view of Kutahya and Table of Religion Population.

Following the separation of the Roman and Istanbul (Byzantine) Churches, the Greeks of Kutahya, located in Asia Minor, came under the jurisdiction of the Greek Orthodox Patriarchate of Fener. After 17 years of Turkish rule, the Crusaders, who captured Kutahya in 1097, handed over the city to the Greeks according to their previous agreement [Türkan 2014]. Even after coming under Turkish rule, the Greeks in Kutahya continued to maintain their religious structures. According to records from the Ottoman Empire, the Greeks, who were the second largest non-Muslim community after the Armenians, resided in a neighborhood called «Mahalle-i Rumiyan» or «Mahalle-i Rum» [33]. In the general population census of 1520, out of a total of 1060 households in Kutahya, 758 were occupied by Muslims, 145 by Armenians, 26 by Greeks, and 15 by Jews. Among the Greeks, there was also a priest [Varlık 2002].

The Christian population in Kutahya was affected by the events that unfolded when the Ottoman Empire entered World War I. After one year of occupation, when Kutahya was reclaimed from the Greeks, the Greek population residing in the city was forced to leave [Türkan 2024].

Although the construction of the church dates back to 1834, it is understood from the inscription on its door that the bell tower was not built together with the church, but rather in 1885. The importance of the structure for the city is evident from a photograph taken in the churchyard on March 22, 1922, during the first year of Greek occupation, when a religious ceremony was held and the Greek Commander delivered a speech. After the liberation of the city from Greek occupation, it can be inferred that the 761 Greek households left Kutahya, considering the political developments of that period, leading to the conclusion that there was no longer a congregation for the churches [Yılmaz 2019]. During this process, the Greek Church of Kutahya also changed. As a state-owned property, the church had its pulpit converted and a mihrab added to its east, and it was used as a mosque for a while.

On February 15, 1956, a decree was signed, and the church, which was owned by the state, was sold to the Turkish Red Crescent Society. After coming under the ownership of the Red Crescent, it was used as a warehouse, and the street on its north side was named Depo Sokak (Warehouse Street).





3: Location of church.

The church, which was declared a protected site by the Supreme Council for Immovable Antiquities and Monuments with a decision dated June 11, 1967, is currently not in use. Although it did not suffer damage during the war, the transformations it underwent created a void in the city and its surroundings, leaving the largest traces of the wartime period. As a heritage of the other, the structure continues to be at risk of vandalism and natural decay.

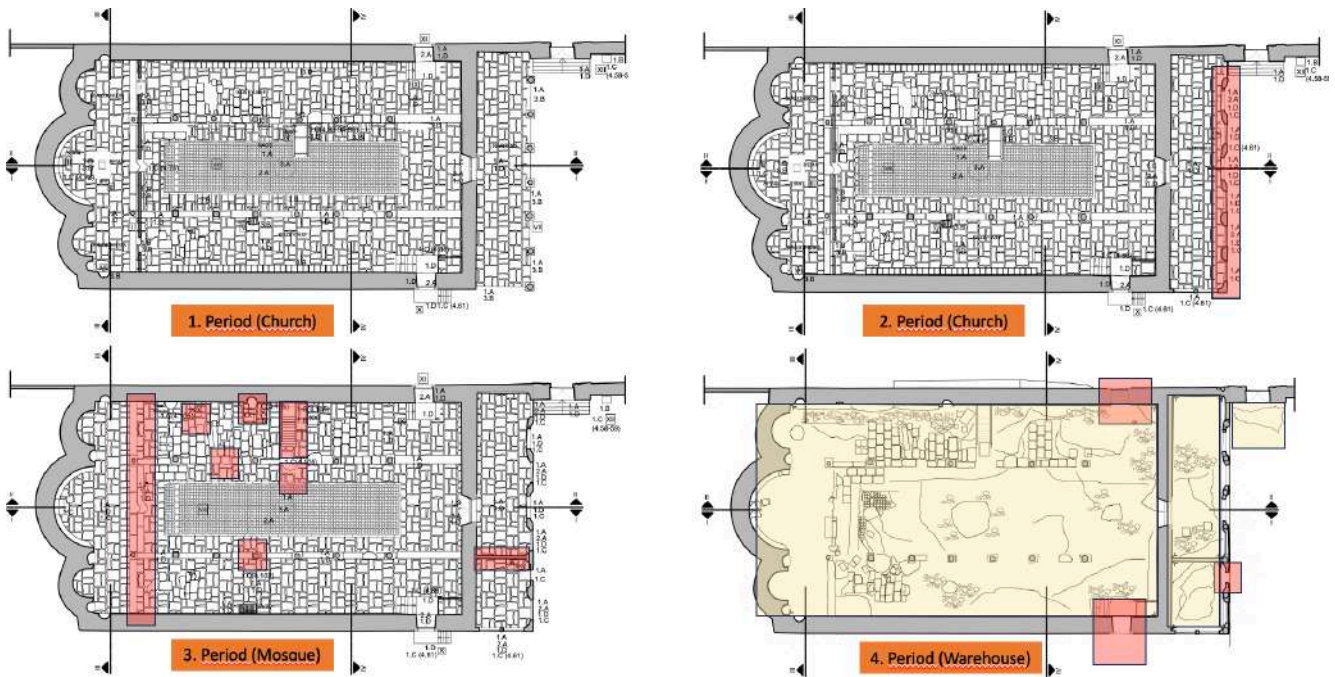
The Greek Church of Kutahya is located in the northwest of the city center, situated on an island surrounded by Ertuğrul Gazi Avenue, Cami Street, and Depo Street.

According to a document from the State Archives dating back to 1848, it is mentioned that a church was built 14 years earlier. This date corresponds to the inscription on the door leading to the naos, which states 1834. Due to the damaged inscription, precise information cannot be obtained. In archival scans related to the missing inscriptions/stones on the same door, no visual evidence could be found regarding the date or construction year. However, a document found in the Centre for Asia Minor Studies Oral History Archives indicated as [Açıkgöz 2007], suggests that the date 1784, mentioned in the missing inscriptions, could be a possible date.

To the west of the courtyard, there is a bell tower constructed using the cut stone masonry technique, while the church structure is located to the east. It can be understood from the inscription on the bell tower's door that it was not built together with the church, dating back to 1885. The structure is rectangular and symmetrical, oriented in the east-west direction. This basilica-type building is constructed using the rubble stone masonry technique and has a wooden pitched roof. The walls of the narthex are built with a construction technique of wooden columns filled with brick and adobe. The gallery floor is constructed using filled brick masonry techniques. The main entrance to the building is through the narthex. On the eastern side of the main space, there is a three-part apse.

Upon entering the naos, it can be observed that the structure follows a basilica plan with three aisles. The space has approximate dimensions of 16.85x29.40 meters. The walls of the rubble stone masonry structure exhibit different plaster finishes. It can be seen that there are two steps leading to the elevated area in the eastern direction, and the floor is made of stone. The naos and side aisles are separated by wooden columns with a height of approximately 6.30 meters.

DEMET YILMAZ



4: Historical Phasing of Church (Plan).

Stone pedestals are located at the base of the columns. The aisles are separated from the naos by seven wooden columns. The spacing between the columns is approximately 3 meters, and they are connected with wooden arches. Along the gallery floor, columns are connected with wider arched openings.

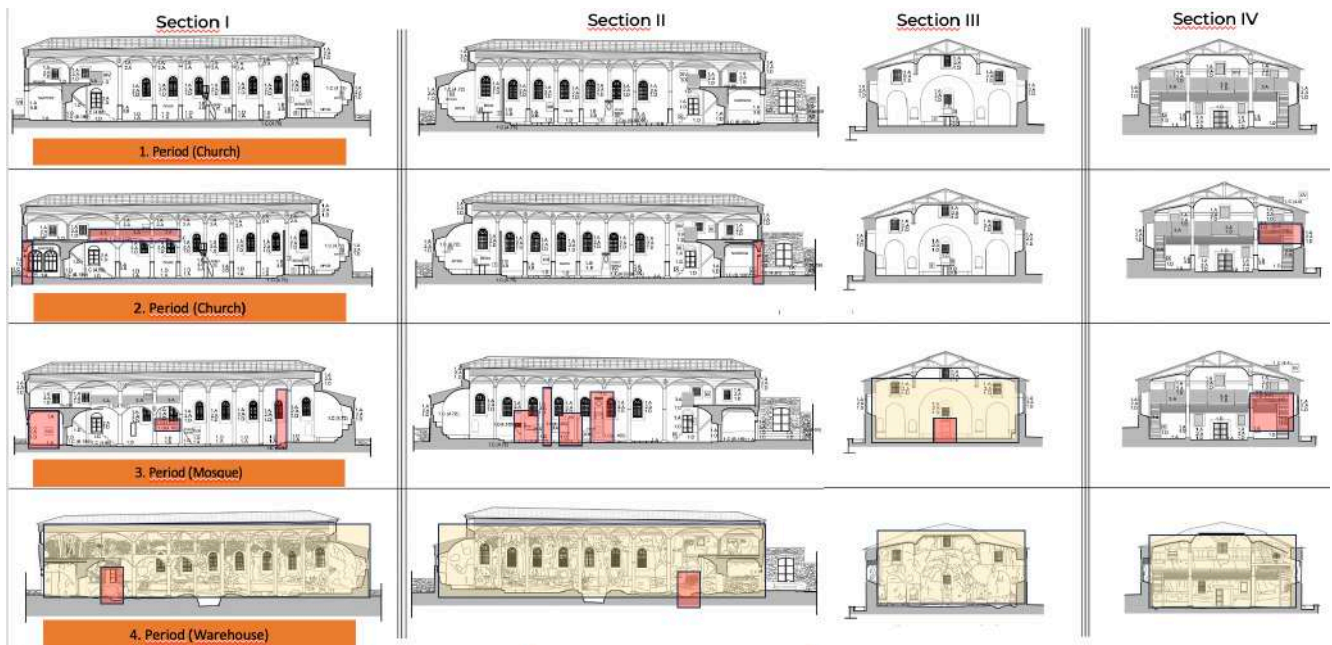
### 3. The impact of the post-war period on the Greek church of Kutahya

The site plan of the structure has not undergone significant changes in scale, but spatial problems have arisen mainly due to functional transformations. The structure has suffered significant damage over time, resulting in the disappearance and transformation of architectural elements, building components, and materials.

Based on a document found in the Centre for Asia Minor Studies Oral History Archive, it is mentioned that there used to be an apse facade on the eastern side of the structure and graves of priests in the garden, marked by stone grave markers. However, there are no traces or remnants of these grave markers at present. Remains of a fountain were observed west of the entrance gate in the garden. Furthermore, a report prepared by the Kutahya Museum Directorate experts on May 10, 2000, stated that there was a fountain in the garden with a Roman-era tombstone used as its base, which is currently in a neglected state and needs to be protected. However, the stone stele used in the fountain could not be found at present. The stone staircase in front of the garden gate has been damaged and covered with soil, making it impossible to determine its original form. Due to the raised road level, a part of the gate opening towards the naos and the garden gate is now below the road level. In front of the northern facade's gate, there appears to have been a staircase, which was probably closed off to control access when it was used as a storage area.

During the restoration process, spatial problems related to functional changes were observed. During the original construction period, the narthex had open spaces with columns and arches.





5: Historical Phasing of Church (Sections).

Later, when the structure was used as a church, wooden doors and windows were added between the columns and the spaces between the columns and doors/windows were covered with adobe plaster. A wooden lattice ceiling was installed, and it is believed that a ceiling dome, which is currently missing, was added around the entrance level. It was observed that the gallery floor extended towards the east and was supported by arched structures with adobe plaster. When the building was used as a mosque, a wall was built on the north side of the narthex, dividing it into a smaller space for use as an imam's room. To access this room, one of the windows was converted into a wooden door.

The section known as the templon wall, which served as the iconostasis, was removed during the period when the building was used as a mosque. Parts of the despot's throne, among other architectural elements, were used to convert it into a pulpit (minbar). The ambo and the altar were also removed. Based on old images and traces found in the structure, it was determined that a wooden pulpit was added towards the mihrab side, and columns aligned with the pulpit and mihrab were cut. A muezzin's platform was added beneath the extended gallery, covering approximately two rows of columns.

Problems have been identified regarding the scale of the structural elements and the restitution related to the material. The base of the altar found in the chancel has been moved in front of the cathedra section. Two stone columns have been discovered within the structure. The stone pavement of the building has been damaged during the excavation process for the treasure hunt. It has been determined that there is a hexagonal and square stone pavement in a portion of the naos section, but due to the destruction, sufficient information about the entire pavement could not be obtained. It has been observed that the staircase in front of the door on the north wall has been damaged, and the staircase in front of the door on the south side is completely gone. The windows on the upper floor were covered with materials such as wood and metal during the period they were used as storage areas. Three of the inscriptions on the entrance door of the building are missing, and the remaining inscription cannot be read due to erosion.

DEMET YILMAZ



4: Scars of War and Naos of Church.

The southern door opening has been filled with rubble stones, and no information regarding the door wings could be obtained. The northern door has one wing in place, but no other wing has been found within the structure. One of the wings of the main door that provides access to the naos is in place, while the other one is inside the church. It has been determined that the door wings of the narthex are missing, and some of the window wings are broken while some are not in place. The central ornament on the ceiling of the narthex is missing.

It has been observed that the wooden stairs have lost their load-bearing properties. No information about the railings of the gallery floor has been found within the structure. It can be observed that the gallery floor windows do not have frames, and the iron bars differ from each other. The absence of floorboards on the gallery floor, along with exposed wooden trusses, provides information about the load-bearing system.

Most of the floor stones have been damaged as a result of the treasure excavations. It is believed that the icons on the ceiling and the icons on the arch were removed during the period when it was used as a mosque. The added pulpit and mihrab during the mosque function have also been damaged during the treasure excavations.

In the structure rented as a storage facility, for security purposes, the doors on the south and north facades have been closed to control access. The staircase in the south nave and the staircase on the north facade have been removed. The windows on the upper level of the east and west facades have been covered with materials such as metal and wood. The windows on the north and south facades have been constructed with brick and stone materials. The wooden windows in the narthex on the west facade have been partially constructed and plastered [Yılmaz 2019].

### 3. Societal and Cultural Role of The Restored Church

Kutahya, which has hosted many civilizations and where different ethnic groups have coexisted, the non-Muslim population has played a significant role in the development of the city's identity and culture. The Greek Church of Kutahya, which is examined within the scope of this thesis, has become one of the significant monumental structures of its period with its location within the city and architectural qualities. The Greek Church of Kutahya occupies a different place in terms of architectural grammar compared to other monumental structures from the Late Ottoman Period.

To preserve the traditional fabric of the city, which encompasses various values, it is necessary to identify the conservation issues of this monumental structure and develop appropriate solution proposals, ensure its continuous maintenance, and utilize it by its original function while preserving it together with its surroundings.

In the restoration proposals considered within a sustainable conservation program for the structure, the traces present on the building have been evaluated without excessive interpretation as much as possible, taking into account the preservation of documentary value. For the parts of the building where interpretation is not possible due to the absence of evidence, contemporary conservation principles should be applied to improve and preserve the state reached by the structure through additions over time.

Currently, the building has no congregation and has remained functionless after the departure of the Greeks from the region. It was later used as a mosque and a warehouse for a period. These traces on the building are still visible and provide significant data about the changes in the social fabric of the city. When considering these values: its historical value for being able to stand for a long time and reflecting a historical process; its continuity value for transforming and perpetuating itself through functions other than the church, such as a mosque and a warehouse; its commemorative value for serving the non-Muslim population and providing opportunities for stories and oral history related to that period; its aesthetic and technical value for embodying construction techniques, materials, and architectural features of Greek churches; its originality and rarity value for being one of the few surviving examples of Christian architecture in the city; its document value for containing tangible information about the society's social, economic, and cultural structure during its construction period.

It becomes important to transfer and preserve these defined values for future generations. Due to its loss of function, the building has been increasingly deteriorating over time due to a lack of maintenance and repairs, external interventions, and natural effects. Revitalizing the building by preserving its original architecture and structural integrity, bringing vitality to its surroundings and the city, and transforming it into an important focal point along with its given function is crucial for acquiring the building.

Before implementation, research and analysis should be conducted, and if original findings are encountered, documenting and preserving them becomes important. Preserving the traces related to its use as a church and a mosque, demonstrating its historical development and changes through information panels within the structure, have significant effects in this context. Raising awareness among users about the structure and the historical process, as well as considering the sensitivity that it is an original religious building within its function as a cultural center, will contribute to its preservation [Yılmaz 2019].

## **Conclusion**

The restoration process of The Greek Church of Kutahya should strive to authentically reflect the post-war period and acknowledge the historical and political context in which it exists. Throughout history, architectural practices and structures have been influenced by political conditions, and the church is no exception. Understanding and honoring this context will allow the restoration to preserve the church's historical value and convey its significance to future generations.

In restoring The Greek Church of Kutahya, it is crucial to consider not only the physical repairs but also the socio-economic changes and transformations that took place during the post-war period. The restoration should aim to recreate the atmosphere and ambiance of that era, ensuring that the building serves as a tangible reminder of the historical traces and voids

left behind by the war. Comprehensive research and documentation are vital in comprehending the original architectural elements and features of the church. Historical photographs, drawings, and records should be carefully analyzed by architects and experts involved in the restoration process. These valuable resources will provide insights into the church's original appearance, enabling informed decisions during the restoration.

Preserving the surviving architectural elements from the post-war period is essential in capturing the historical context accurately. Whenever possible, damaged or missing elements should be meticulously restored or reconstructed using traditional craftsmanship techniques and materials. This approach will help maintain the authenticity of the church while honoring its historical significance. Furthermore, the issue of functionality should be addressed in the restored church. While preserving its historical value, efforts should be made to reintegrate the church into the community, aligning it with the present-day needs of the city. The space could be utilized for cultural events, exhibitions, or even as a place of worship, ensuring its relevance and contribution to the city's social fabric.

Engaging the public and raising awareness through campaigns can play a significant role in emphasizing the importance of preserving the church and its historical significance. By involving the local community in the restoration project and fostering awareness about the post-war period, a sense of ownership and pride can be instilled among the residents of Kutahya.

In conclusion, the restoration of The Greek Church of Kutahya should extend beyond physical repairs to authentically reflect the post-war period and its historical and political context. By understanding the church's cultural heritage significance and preserving its original features, the restoration can effectively convey the story and traces of the post-war era, ensuring its continued relevance and contribution to the city's cultural landscape.

### Bibliography

- AÇIKGÖZ, G.Ş. (2007). *Kayseri ve Çevresindeki XIX. Yüzyıl Kiliseleri ve Korunmaları İçin Öneriler* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- ARIKAN, R. (2010). *Tanzimat Döneminde Kütahya*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ERGENÇ, Ö. (1984). *Osmanlı Şehirlerindeki "Mahalle"nin İşlev ve Nitelikleri Üzerine, Osmanlı Araştırmaları IV*, pp. 65-76.
- GÜL, İ.U. (2008). *Kütahya'da Yaşayan Gayrimüslimlerin Sosyo-Ekonomik Yapıları (1900-1924)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- TUĞLACI, Pars. (1985). «Osmanlı Şehirleri», İstanbul, Milliyet Yayınları.
- TÜRKAN, A. (2014). *Tanzimat'tan Sonra (1839) Kütahya'daki Hıristiyanların Dini-İdari Durumları ve Yaşadıkları Tartışmalı Meseleler*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Kütahya Özel Sayısı, pp. 111-135.
- UÇANKUŞ, H.T. (2002). *Phrygia*, Ankara.
- UZUNÇARŞILI, İ.H. (1932). *Kütahya Şehri*, Ankara.
- VARLIK, M.Ç. (2002). *Kütahya*, DİA, C 26, Ankara.
- YILDIZ, H.D. (1981-1982). *Kütahya'nın Tarihçesi, Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan*, İstanbul, pp. 35-51.
- YILMAZ, D. (2019). *Kütahya Baş Melekler Rum Kilisesi Koruma Sorunları ve Çözüm Önerileri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Yurt Ansiklopedisi* (1982), volume 7.

### List of archival or documentary sources

Archive of Mustafa Yeşil Library. Kutahya

Presidency of the Republic of Türkiye Directorate of State Archives. Cataloge of Kütahya

### Websites

<http://www.kutahya.gov.tr/tarihce>. (23.02.19)

<https://biruni.tuik.gov.tr/nufusmenuapp/menu.zul>. (23.02.19)

## *La città di Campagna durante la Seconda guerra mondiale. L'ex convento di San Bartolomeo da campo d'internamento a luogo della memoria*

*The city of Campagna during World War II. The ex-convent of San Bartolomeo from internment camp to memorial site*

**MICHELE CERRO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Campagna, un piccolo centro urbano vicino Salerno, durante la Seconda guerra mondiale divenne sede di due campi di internamento per ebrei e confinati politici. Il suo centro storico, ancora oggi, conserva le tracce e ne rappresenta il luogo della memoria. Il presente contributo intende raccontare, attraverso la documentazione reperita presso il fondo Palatucci dei Frati Minori Conventuali di Napoli, i segni materiali e immateriali lasciati tra le maglie del tessuto urbano, quale prezioso patrimonio che evoca la storia dei deportati.*

*Campagna, a small urban center near Salerno, became the site of two internment camps for Jews and political internees during World War II. Its historic center, still today, preserve the traces and represent its memorial site. The present contribution aims to recount, through documentation found at the Fondo Palatucci of the Frati Minori Conventuali of Naples, the material and immaterial signs left among the meshes of the historic urban fabric, as a precious heritage evoking the history of the deportees.*

### **Keywords**

Olocausto, luoghi della memoria, storia urbana.  
Shoah, Memorial sites, Urban history.

### **Introduzione**

Campagna, centro minore dell'entroterra salernitano, chiuso in una valle tra i monti Picentini e attraversato dai fiumi Tenza e Atri, ha uno stratificato patrimonio costruito denso di memorie. Nonostante vi siano reperti archeologici in grado di testimoniare la presenza di insediamenti umani già dall'età del bronzo, l'esistenza di un primo nucleo abitativo compare, per la prima volta, in alcuni documenti pergamenacei a partire dal 1056 sotto il nome di *castellum Campaniae*. Secondo gli storici locali, infatti, dal 400 d.C., a seguito delle invasioni e dei saccheggi dei popoli barbari, la popolazione autoctona si rifugiò, migrando dalla pianura del fiume Sele verso le zone interne e sicure, soprattutto tra i monti Picentini. Questa emigrazione diede origine al primitivo villaggio, primo insediamento del futuro centro urbano di Campagna.

Dall'anno Mille e per tutta l'età medioevale, la storia del feudo di Campagna è stata legata alla famiglia dei Sanseverino, principi di Salerno, fino a quando passò nelle mani di Raimondello del Balzo Orsini.

A seguito dei violenti scontri per la successione al trono del Regno di Napoli, che segnarono la vittoria di Alfonso V d'Aragona su Roberto d'Angiò nel 1442, i territori di Campagna vennero assegnati alla famiglia Orsini di Gravina, come segno di riconoscenza all'appoggio prestato alla corte aragonese.



MICHELE CERRO



1: Vista della città di Campagna (<https://www.cittadicampagna.it/>).

Nel 1514, per intercessione di Melchiorre Guerriero, funzionario abbreviatore presso la corte pontificia, il borgo ottenne il titolo di città da papa Leone X, dando avvio a una prima espansione urbanistica, che consolidò l'edificato intorno agli originari casali di Zappino, della Giudeca e di San Bartolomeo. Con la bolla papale di Clemente VII, su sollecitazione dello stesso Guerriero, nel 1525 venne costituito il vescovado che univa Campagna a Satriano e, così, la nascente diocesi, venne dotata di un seminario, una Collegiata, una cattedra episcopale e uno Studio generale.

La silenziosa cittadina tra i monti Picentini, nata come rifugio, a partire dal Cinquecento si trasformò in un luogo di meditazione, studio e preghiera, pertanto numerose comunità religiose costruirono, in poco più di un secolo, numerose chiese e conventi.

L'importante ruolo svolto dalla comunità ecclesiastica di Campagna nella formazione di novizi per l'intero territorio regionale è confermato dalla formazione maturata dal monaco nolano Giordano Bruno, che dal 1573, studiò nel convento di San Bartolomeo.

La nutrita presenza di chiese e ordini religiosi e le caratteristiche orografiche e morfologiche del territorio caratterizzarono il ritirato centro cittadino quale luogo di meditazione, preghiera e luogo di confino. La tesi è rafforzata dalla singolare vicenda del cistercense Juan Caramuel y Lobkowitz, il quale, a causa delle sue scomode teorie antiaristoteliche, fu allontanato da Roma

e nominato vescovo della diocesi di Campagna-Satriano, nel tentativo di porre freno alla diffusione dei suoi studi.

A tre secoli circa di distanza e in una cornice storica molto meno felice, la storia sembrò ripetersi, quando, l'Italia nel 1940 adottò misure di internamento che ricalcavano il modello del confino politico, già sperimentato contro gli oppositori del fascismo. Campagna, per il suo naturale isolamento geografico e culturale, si presentava come luogo ideale per tale fine.

### **1. Gli ebrei a Campagna e il campo d'internamento nell'ex convento di San Bartolomeo**

Il pomeriggio del 10 giugno del 1940, dal balcone di Palazzo Venezia, Mussolini annunciò l'entrata in guerra dell'Italia al fianco della Germania nazista. Le sue intenzioni, in realtà, furono chiare già dai primi mesi dell'anno quando ordinò al Ministero dell'Interno di suddividere il territorio nazionale in cinque macroaree giurisdizionali e individuare, tramite gli ispettori della PS, le località adatte a ospitare gli oppositori al regime fascista. Le ricognizioni effettuate partirono dall'esame di edifici scarsamente utilizzati, agibili, dotati di acqua corrente ed elettricità, in grado di contenere un gran numero di persone, ma, soprattutto, lontani da ogni via di comunicazione e facilmente controllabili.

Su proposta dell'allora prefetto Francesco Bianchi<sup>1</sup> di Salerno fu inviato, a Campagna, il vicequestore Pastore, che requisì l'ex convento degli Osservanti, in località Concezione, e quello dei Domenicani, in via San Bartolomeo, entrambi già di proprietà dello Stato e utilizzati dagli allievi ufficiali per le esercitazioni. A seguito dei sopralluoghi, nel rapporto inviato al Ministero dell'Interno<sup>2</sup>, si rese noto che «entrambe le caserme sono alle due estremità del centro abitato di Campagna e quindi in località appartate, dove è anche facile la vigilanza».

In particolare, si legge, la caserma della Concezione «è ariosa [...] con tre grandi camerate ed una ventina di stanzette ed offre la possibilità di circa quattrocento posti. Ha, però, un'ala pericolante». Contrariamente l'ex convento di San Bartolomeo, composto «di due piani [...] cinque camerone grandi, quattro piccoli, quattro stanze grandi e tre piccole», non mostrò rilevanti segni di degrado.

Architettonicamente, a partire dal Cinquecento, le due fabbriche religiose si svilupparono intorno a un chiostro quadrilatero scandito da pilastri, in pietra locale, sui quali si impostano archi a tutto sesto. Mentre sul convento della Concezione si hanno scarsissime notizie storiche, limitate alla data della benedizione della prima pietra nel 1594, sull'articolazione di quello di San Bartolomeo ci è pervenuta una descrizione<sup>3</sup> degli ambienti del 1748, quando gravi dissenti resero necessario un intervento di manutenzione straordinaria. L'apprezzo, infatti, tratteggia sommariamente la distribuzione funzionale del complesso. Al piano terra intorno al chiostro, con accesso diretto alla chiesa, erano distribuiti gli ambienti destinati alle attività comunitarie, quali la cucina e il refettorio, mentre ai due piani superiori due lunghi corridoi, disimpegnavano gli ambienti destinati alle celle dei monaci.

Intanto, il 6 giugno 1940, il prefetto Bianchi notificò al Ministero dell'Interno la conclusione dei lavori di «ritocchi ai tetti e infissi»<sup>4</sup> e che i locali, disinfestati, furono pronti per l'arrivo dei deportati. Di fatto, l'articolazione spaziale degli ambienti sacri si venne facilmente conformata a ospitare il nuovo insediamento militare. A San Bartolomeo le celle, poste al primo e secondo piano, furono trasformate in dormitorio per un numero di 400 posti letto.

<sup>1</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), *Prefettura di Salerno*, busta 134.

<sup>2</sup> Ivi, M 4 Mobilitazione civile.

<sup>3</sup> Campagna, Archivio Vescovile di Campagna, fondo VI, monasteri, busta 8.

<sup>4</sup> ACS, *Prefettura di Salerno*, busta 134.



MICHELE CERRO



2: Planimetria della città di Campagna (elaborazione a cura dell'autore).



3-4: a sinistra, l'ingresso della chiesa e dell'ex convento di San Bartolomeo; a destra, una foto d'epoca dell'ex convento degli Osservanti in località Concezione (<https://www.cittadicampagna.it/>).

Analogamente, nell'ex convento della Concezione, nei grandi cameroni del piano terra e del primo piano, furono sistemati per l'alloggio di 300 persone. In entrambe le strutture, in corrispondenza dell'ingresso, venne destinato il comando della PS, con funzione di vigilanza. L'igiene personale dei poveri malcapitati fu affidata all'unica fontana, ad acqua corrente, installata nei chiostri, sotto cui venne consentito lavarsi mentre, insalubri e indecorose latrine, furono sistemate nei dormitori senza che vi fosse, con questi, nessun muro di divisione.

Dieci giorni dopo, a lavori ultimati, furono internati i primi trenta nell'ex convento della Concezione. Di fatto, quei luoghi, che in passato furono animati dal ritmo lento delle nobili prassi religiose di preghiera, meditazione e studio, cambiarono volto per conformarsi al lungo e indecoroso soggiorno nazifascista. Nel rispetto dall'articolo 8 della Convenzione di Ginevra del 1929 «i prigionieri di guerra potranno essere internati in una città, in fortezza o località qualsiasi con l'obbligo di non allontanarsene oltre determinati limiti. Potranno anche essere internati in campi cintati. Non potranno essere rinchiusi o consegnati se non per misure indispensabili di sicurezza e di igiene, e soltanto finché durino le circostanze che impongono questa misura».

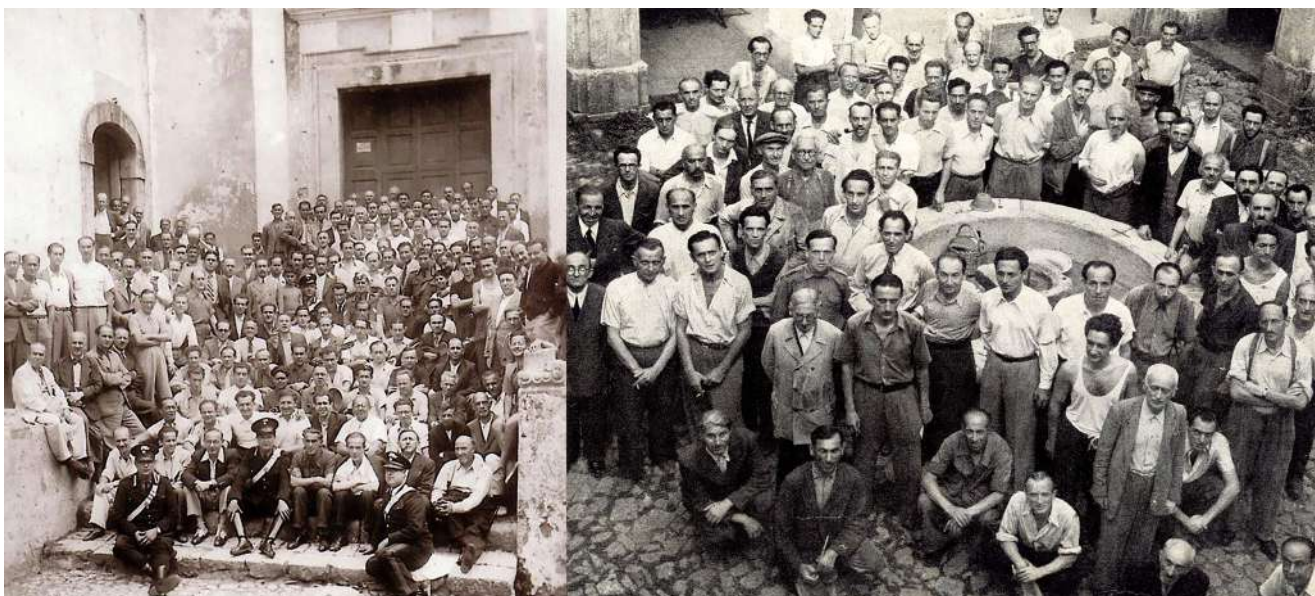
Anche a Campagna, nei limiti delle zone opportunamente segnalate con strisce bianche sul manto stradale, fu accordato il tempo della libera uscita, dalle ore 13 alle 21. Le ore d'aria, però, non furono riconoscimenti alla rispettabilità umana, ma, alla luce del rapporto del direttore del campo di Campagna al questore di Salerno, in data 13 settembre 1941<sup>5</sup>, concesse nel tentativo di evitare lunghe permanenze negli ambienti malsani e quindi la diffusione di malattie virali.

Campagna, dalle impervie vie e confinata tra i monti Picentini, divenne, di fatto, essa stessa luogo di isolamento e detenzione. La corona montuosa che la circonda, infatti, rappresentò un naturale filo spinato, limite invalicabile, che scoraggiò ogni tentativo di evasione. Di fatto, la città volgeva il suo sguardo e assunse i caratteri organizzativi e tipologici e funzionali dei lager nazisti. Ciononostante, la vita del campo in provincia di Salerno, a dispetto dell'estrema povertà e delle pessime condizioni sanitarie, fu lenita da diverse attività, tra cui la libertà di professare la propria fede. Infatti, la presenza di tre rabbini nella comunità del campo, consentì l'ufficio delle funzioni religiose e, di conseguenza, presso l'ex convento di San Bartolomeo venne allestita una piccola Sinagoga.

<sup>5</sup> Salerno, Archivio di Stato, *Questura di Salerno*, f.lo "Campo di concentramento di Campagna", doc. n. 17.



MICHELE CERRO



5: Due foto d'epoca degli internati nell'ex convento di San Bartolomeo (<https://www.centrostudipalatucci.it/>).

A discapito delle apparenze, la vita dei confinati fu soggetta al serrato controllo della autorità preposte alla vigilanza: dalle sporadiche visite al contatto con il mondo esterno. Regolari e sistematici controlli ebbero il ruolo chiave di impedire l'uso di mezzi di informazione, quali la radio, riviste e quotidiani, così che, come unico strumento di comunicazione, fu accordato l'impiego del servizio postale. La rigida censura della corrispondenza impose severe restrizioni, tra cui: il ricorso a lingue diverse da quella italiana, tedesca, inglese o francese; il limite di ventiquattro righe di testo, il cui contenuto non poteva includere: la descrizione dei luoghi, giudizi di carattere politico e critiche sulle condizioni di vita del campo, mentre i pacchi, inviati o ricevuti, non potevano raggiungere i cinque chili.

La comunità del campo di internamento di Campagna fu composta, prevalentemente, da gruppi omogenei per ceto sociale, sesso e provenienza geografica. Fin dall'inizio, infatti, ospitò solo ebrei stranieri maschi e, con poche eccezioni, confinati politici. Il susseguirsi dei giorni scorreva lento nel campo e l'amarezza della crudeltà inferta a degli esseri umani, solo perché ebrei, generava gravi disagi psicologici. Le sindromi depressive addotte confermarono l'azione venefica delle condizioni di vita, così che le ore di detenzione vennero modulate dalla possibilità di svolgere attività ricreative e sportive, tra cui: l'ingresso alla biblioteca comunale, il gioco del calcio e laboratori teatrali, mentre fu interdetto l'accesso alla regolare programmazione della sala cinematografica comunale, con spettacoli riservati al pubblico del campo. Malgrado il divieto di propaganda antifascista, la nutrita presenza nel campo di professionisti, tra cui numerosi artisti e medici, incentivò l'attività intellettuale e riuscirono, periodicamente, a pubblicare un bollettino ciclostilato «Das Tagerl»<sup>6</sup> in cui si commentava, con sarcasmo, la vita nel campo.

Entro quei limiti ben definiti furono inevitabili relazioni e contaminazioni tra gli internati e la cittadinanza campagnese, la quale mostrò, nei loro confronti, sentimenti caritatevoli e di umana solidarietà, a cui si unirono le forze delle autorità civili e religiose locali.

Tra gli episodi emersi, a testimonianza del mutuo soccorso tra la comunità locale e quella degli internati, la storia del medico polacco David Schwarz è sicuramente una delle più significative.

<sup>6</sup> Archivio personale della prof.ssa A. Maggio.



Internato a Campagna il 10 luglio del 1940, a seguito della richiesta inviata dal cittadino sig. Michelangelo Urgo alla Questura di Salerno<sup>7</sup>, al medico veniva concesso di prestare assistenza al figlio di Urgo, Antonino, da cinque anni gravemente malato di ulcera gastrica. Testimoni di vicinanza, conforto e assistenza, sono gli sforzi, materiali e spirituali, profusi da Giuseppe Maria Palatucci, vescovo di Campagna dal 1939 al 1961. Egli, quando i primi ebrei varcarono le soglie del paese, annodò una rete di rapporti in grado di coinvolgere personalità governative ed ecclesiastiche, al fine di rispondere e alleviare i bisogni e le necessità degli internati. Il buon pastore si avvale, soprattutto dell'alleanza familiare, umana e diplomatica del nipote, Giovanni Palatucci, vicecommissario della città di Fiume e capo dell'ufficio stranieri. Quest'ultimo dispose della sua autorità per aiutare chi, al confine, chiese il permesso di lasciare le zone controllate dai tedeschi ed entrare in Italia, attraverso il rilascio di falsi documenti. Il giovane Palatucci sovvertì, di fatto, le regole del gioco nazista ed evitò la strada dei campi di sterminio a molti ebrei. Quando ciò non fu possibile, disponeva del corridoio umanitario che conduceva i malcapitati, sotto il manto protettivo dello zio vescovo, a Campagna. Durante la guerra non tutte le storie hanno un lieto fine e, quando i tedeschi occuparono Fiume, l'intricato lavoro sommerso del vicecommissario venne a galla. Deportato il 22 ottobre del 1944 nel campo di concentramento di Dachau, morì a 36 anni, il 10 febbraio del 1945, a causa dell'epidemia di tifo. Grazie all'impegno di Giovanni Palatucci, si stima furono salvati circa cinquemila ebrei e la Repubblica Italiana, il 15 maggio del 1995, gli conferì la medaglia d'oro al merito civile.

Un significativo *corpus* di documenti, tra cui lettere, richieste e la corrispondenza intercorsa tra il vescovo di Campagna e il nipote, vicecommissario di Fiume, è conservato oggi nel fondo Palatucci, presso l'Archivio della Provincia Napoletana dei Frati Minori Conventuali di San Lorenzo Maggiore in Napoli.

La perseveranza e la dedizione del vescovo, nell'accudire i «fratelli» ebrei del campo di San Bartolomeo e della Concezione, si coglie dal cospicuo carteggio di richieste inviate presso la Santa Sede, nello sforzo di sollecitare il pontefice a inviare aiuti economici. Tra le suppliche risalta quella che il buon prelato scrisse direttamente al pontefice, Pio XII: «Beatissimo Padre, sono qui a Campagna centinaia di internati [...]. Molti di essi sono poveri [...] molti sono malati, e tanti ricorrono a me per aiuti. Io da parte mia faccio tutto quello che posso [...] ma non posso soccorrere tutti i poveri come vorrei. [...]. Già ebbi dalla Santità vostra una somma di tremila lire, in ottobre c.a.; ma io finora ho già contribuito, dal mese di agosto a oggi, più di seimila lire, e adesso non so come venire incontro a tante miserie che, con l'avanzata invernata, crescono di giorno in giorno. Pertanto, prono, ai Vostri Piedi, Vi prego di farmi mandare un'altra elemosina»<sup>8</sup>. La magnanima replica del papa arrivava il 29 settembre 1940, per mezzo della Segreteria di Stato della Santa Sede. «il Santo Padre ha benevolmente disposto che venga accordato quel largo aiuto da Lei domandato [...]. Le trasmetto l'accluso assegno di lire 10.000»<sup>9</sup>. L'umana solidarietà di cui Palatucci si fece promotore è evidenziata dal considerevole numero di richieste di aiuto, messaggi e lettere, da e ricevute dal vescovo, che oggi testimoniano la memoria di tante storie.

<sup>7</sup> ACS, *Prefettura di Salerno*, A 4 bis, Stranieri internati, busta 324.

<sup>8</sup> Napoli, Archivio della Provincia Napoletana dei Frati Minori Conventuali, *Fondo Palatucci*, Faldone internati 5, n. 905-205 b.

<sup>9</sup> Ivi, Faldone internati 6, n. 947-247 b.

MICHELE CERRO



6: A sinistra, i ruderi del convento degli Osservanti in località Concezione (Archivio fotografico personale di Vitantonio Taglianetti); a destra, una ricostruzione delle camerate del Museo della Memoria di Campagna (<https://www.museomemoriapalatucci.it/>).

Tra i documenti conservati, nella lettera<sup>10</sup> inviata al direttore generale degli Affari Riservati del Ministero dell'Interno, dott. Panatta, il prelado chiese di accogliere la richiesta dell'internato, Alberto Berger, desideroso di raggiungere la madre morente a Fiume. I buoni uffici resi, ancora una volta, del nipote a Fiume, sortirono l'effetto sperato. Il prigioniero ottenne il permesso agognato e pochi giorni dopo giungeva nella città natale, presso cui si trattene anche dopo la morte della madre per accudire il padre, anch'egli gravemente malato.

La «madre afflitta» dell'internato Niccolò Sagi fece appello, in una supplica<sup>11</sup>, alla clemenza di Sua Eccellenza Palatucci, desiderosa di «riabbracciare suo figlio dopo 17 mesi di terribili angosce», impossibilitata nel raggiungerlo per gravi problemi di salute. Le parole commosse nell'intercessione<sup>12</sup> del vescovo inviata al Ministero dell'Interno, ancora una volta indirizzate al commendatore Panatta, ottennero il risultato desiderato e, in una successiva cartolina, l'anziana madre ringraziò «S.V. Rev. con perenne riconoscenza e gratitudine».

Nel triste epilogo della Seconda guerra mondiale, l'episodio del campo di internamento di Campagna si configura come una parentesi dagli esiti meno drammatici rispetto ai sei milioni di ebrei morti nei lager tedeschi.

Il 3 settembre 1943 le truppe americane, sbarcate a Messina con l'intenzione di risalire e liberare lo stivale, indussero un rapido piano di mobilitazione degli internati verso nord. Di fatto, la veloce avanzata della minaccia nemica giunse alle porte di Campagna l'11 settembre 1943, cogliendo in anticipo lo schieramento tedesco e impedendo lo sgombrò del campo in provincia di Salerno. Nel tumulto delle operazioni belliche, grazie al tacito assenso del vescovo Palatucci, il podestà e il direttore del campo di internamento, nella notte dell'8 settembre 1943, servendosi di un piede di porco, gli internati si misero in fuga attraverso una delle finestre dell'ex convento di San Bartolomeo. Il campo di internamento di Campagna venne definitivamente liberato il 19 settembre 1943.

<sup>10</sup> Ivi, Faldone internati 5, n. 907-207 a.

<sup>11</sup> Ivi, Faldone internati 6, n. 1709-1009 b.

<sup>12</sup> Ivi, Faldone internati 8, n. 1712-1012 b.

## Conclusioni

Il centro storico di Campagna, gli ex conventi di San Bartolomeo e della Concezione, unitamente al Fondo Palatucci, portano le tracce, poco note, di un denso complesso di relazioni sociali, carico di storia e di storie, ma anche di tanta umanità.

La memoria delle vite dei tanti uomini ebrei internati echeggia ancora in quei luoghi, senza dimenticare che la vicenda del campo di internamento di Campagna ha rappresentato per molti di loro la possibilità di continuare a vivere.

Ad oggi l'ex convento di San Bartolomeo ospita il Museo Regionale della Memoria e il Centro Studi Giovanni Palatucci di Campagna, istituito nel 2006, per raccogliere la singolare vicenda che ha coinvolto la cittadina salernitana durante il secondo conflitto mondiale. La ricostruzione degli ambienti dell'allestimento museale, frutto di studi e ricerche, evoca la camerata tipo e la sinagoga, cercando di riprodurre anche i suoni che scandivano il ritmo lento dell'internamento. Contrariamente, l'ex complesso degli Osservanti della Concezione, già in stato di precarietà durante gli anni in cui vi era allestito il campo, e ulteriormente danneggiato a causa del sisma che ha colpito i territori dell'Irpinia nel 1980, si presenta oggi allo stato di rudere e conserva, in stato di degrado e abbandono, poche tracce dell'antico chiostro cinquecentesco.

## Bibliografia

- BIANCO, M., DE SIMONE PALATUCCI, A. (2003). *Giovanni Palatucci: un olocausto nella shoah*, Montella, Dragonetti.
- CORBISIERO, F. (1999). *Storia e memoria dell'internamento ebraico durante la Seconda guerra mondiale. Il campo di concentramento di Campagna*, Napoli, Nord e Sud.
- CROCE, B. (1927). *Giovanni Caramuel Vescovo di Campagna*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane».
- D'AMBROSIO, G. (2000). *Storia nella città di Campagna e nella provincia di Salerno, dalle origini all'Unità d'Italia*, Eboli, Grafica Ebolitana.
- DI MARTINO, M. (2020). *Giuseppe Maria Palatucci, gli ebrei di Campagna e la rete di solidarietà: viaggio nella storia dell'internamento fascista regolamentare attraverso l'archivio di un vescovo*, Napoli, San Bonaventura ONLUS.
- Giovanni Palatucci e gli ebrei internati a Campagna: memorie, rappresentazioni e nuove ricerche* (2017), a cura di G. Fresolone, M. Naimoli, Roma, EDUP.
- DE NIGRIS, N. (1691). *Campagna antica e nuova, sagra e profana ovvero compendiosa istoria della Città di Campagna descritta dal dott. Nicolò De Nigris e alla medesima dedicata*, Napoli.
- PETRONI, G. (2001). *Gli Ebrei a Campagna durante il secondo conflitto mondiale*, Campagna, Edizione Comitato Giovanni Palatucci.
- PESSOLANO, M.R. (1985). *Immagine e storia di Campagna centro minore meridionale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- RIVELLI, A.V. (1895). *Memorie storiche della città di Campagna*, Salerno, Stabilimento Topografico del Commercio.
- VANZAN, P. (2008). *Giovanni Palatucci: "Giusto per le Nazioni"*, Torino, Editrice Valer.
- ZITO, A. (2016). *Mons. Giuseppe Maria Palatucci: vescovo di Campagna (1937-1961): visse il presente e disegnò il futuro*, Campagna, Comitato Palatucci.

## Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

- Campagna, Archivio personale della prof.ssa A. Maggio
- Campagna, Archivio vescovile di Campagna, fondo VI, monasteri, busta 8
- Napoli, Archivio della Provincia Napoletana dei Frati Minori conventuali, *Fondo Palatucci*, Faldone internati 5, n. 905-205 b
- Napoli, Archivio della Provincia Napoletana dei Frati Minori conventuali, *Fondo Palatucci*, Faldone internati 5, n. 907-207 a
- Napoli, Archivio della Provincia Napoletana dei Frati Minori conventuali, *Fondo Palatucci*, Faldone internati 6, n. 947-247 b
- Napoli, Archivio della Provincia Napoletana dei Frati Minori conventuali, *Fondo Palatucci*, Faldone internati 6, n. 1709-1009 b

MICHELE CERRO

Napoli, Archivio della Provincia Napoletana dei Frati Minori conventuali, *Fondo Palatucci*, Faldone internati 8, n. 1712-1012 b

Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Prefettura di Salerno*, busta 134

Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Prefettura di Salerno*, busta 134, M 4 Mobilitazione civile

Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Prefettura di Salerno*, busta 134

Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Prefettura di Salerno*, A 4 bis, Stranieri internati, busta 324

Salerno, Archivio di Stato di Salerno, *Questura di Salerno*, f.lo "Campo di concentramento di Campagna", documento n. 17

### **Sitografia**

<https://www.museomemoriapalatucci.it/> (gennaio 2023)

<https://www.centrostudipalatucci.it/> (gennaio 2023)

<https://www.comune.campagna.sa.it/hh/index.php> (gennaio 2023)

<https://www.cittadicampagna.it/> (gennaio 2023)

*Il monastero di S. Scolastica a Subiaco. Note sui restauri postbellici*  
*The monastery of S. Scolastica in Subiaco. Notes on post-war restorations*

**GILBERTO DE GIUSTI, MARTA FORMOSA**

Sapienza Università di Roma

**Abstract**

*Nel maggio 1944 il monastero di Santa Scolastica a Subiaco subisce un disastroso bombardamento, venendo colpito nella facciata e nel chiostro rinascimentale. Il saggio approfondisce i restauri postbellici con il supporto della bibliografia e delle fonti d'archivio, evidenziando i criteri progettuali e le modalità di intervento. Si analizzano la prassi operativa della ricostruzione e le modifiche rispetto all'impianto originario, indagando la relazione con il paesaggio circostante.*

*In May 1944 the monastery of S. Scolastica suffered the disastrous bombings of Subiaco, being hit in the facade and in the Renaissance cloister. The essay explores post-war restorations with the support of bibliography and archival sources, highlighting the design criteria and methods of intervention. The analysis is about the operational practice of the reconstruction and the changes to the original layout, investigating the relationship with the surrounding landscape.*

**Keywords**

Subiaco; monastero di S. Scolastica; restauro.

Subiaco; Monastery of St. Scolastica; Restoration.

**Introduzione**

Il monastero di Santa Scolastica a Subiaco ha intessuto nel tempo un profondo legame con il suo ambiente naturale, quello dei Monti Simbruini, in un mutuo scambio di valori storici, artistici e spirituali. Il cenobio è ubicato a mezza costa della gola di monti calcarei sul cui fondo scorre l'Aniene, in un contesto collinare ricco di fascino, in cui «un verde denso, squarciato a tratti dalla pietra, domina il paesaggio ancora sotteso dalla suggestione propria di una natura incontaminata» [Giumelli 1982, 11]<sup>1</sup>.

Il rapporto tra il complesso religioso e il suo intorno si è consolidato nel corso dei secoli. Nel Novecento, in particolare, si sono verificate delle significative trasformazioni che hanno determinato dei cambiamenti d'immagine e di percezione alla scala territoriale, senza però stravolgere lo stato documentato nel 1904 in una foto edita nel volume sui monasteri sublacensi. Queste modifiche sono derivate, in parte, dai lavori svolti dal Genio Civile tra il 1937 e il 1940 per l'apertura della strada di collegamento tra Jenne e Subiaco, che, fiancheggiando il lato sinistro del monastero, sostituiva il percorso più antico e malagevole che risaliva il pendio dalla valle<sup>2</sup>. Inoltre, sono state incisive le importanti opere di ricostruzione intraprese dalla Soprintendenza di Roma e del Lazio tra il 1946 e il 1947, a seguito del bombardamento del 23 maggio 1944. L'evento aveva gravemente danneggiato il monastero, soprattutto nel primo recinto, nell'edificio d'ingresso e nel chiostro rinascimentale.

<sup>1</sup> Si ringrazia l'Archivio della Biblioteca di S. Scolastica per la gentile accoglienza e il prezioso supporto alla ricerca; in particolare, l'abate Mauro Meacci, l'abate Emerito Roberto Dotta, la dottoressa Tiziana Checchi e padre Romano.

<sup>2</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero della Pubblica Istruzione*, B. 152, f. lo 6.



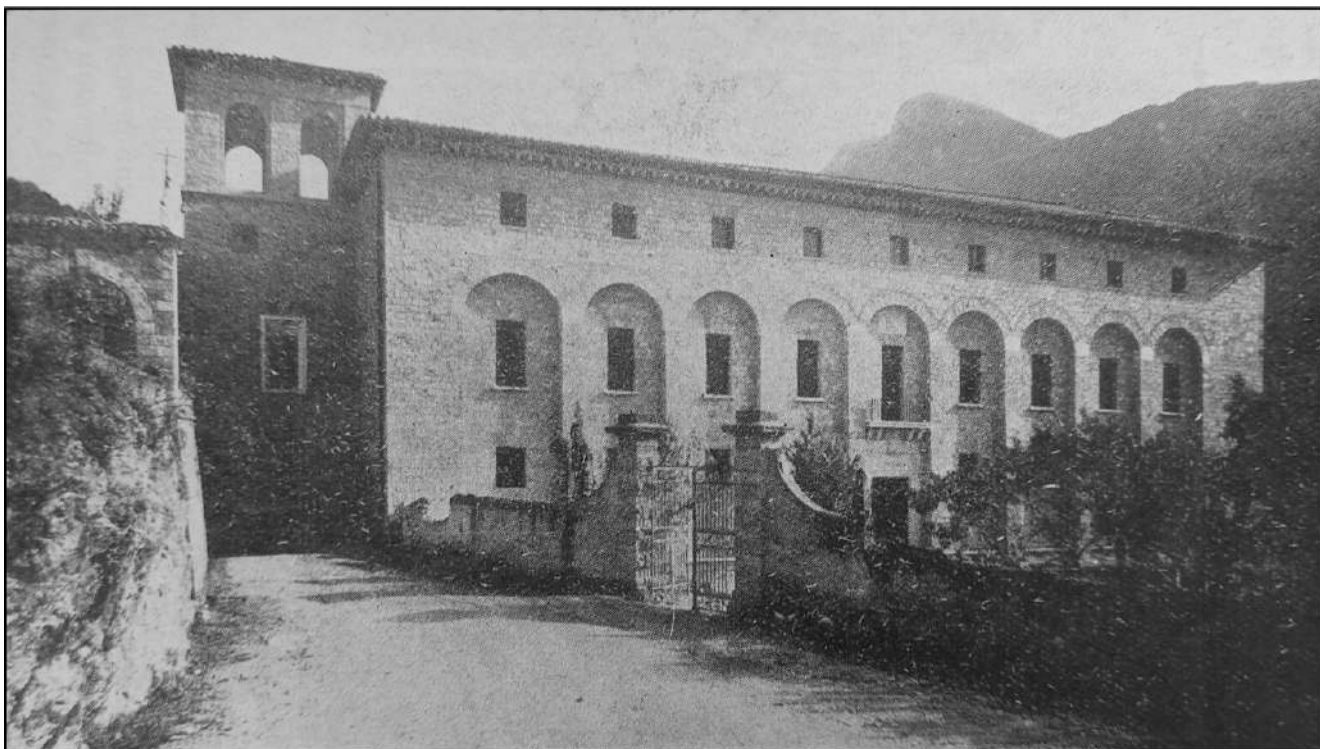


1: *Il monastero di Santa Scolastica nella Valle dell'Aniene in una fotografia del 1904 (Giovannoni 1904, tav. I).*

### **1. L'architettura del monastero di Santa Scolastica e il fronte d'ingresso novecentesco**

Il cenobio di Santa Scolastica è articolato da più corpi di fabbrica accentrati attorno alle quattro corti interne, secondo uno sviluppo longitudinale che segue la direzione del corso d'acqua sottostante. L'organizzazione planimetrica è determinata dal piazzale su cui affaccia l'edificio d'ingresso, dietro il quale si susseguono il chiostro rinascimentale a pianta quadrangolare, delimitato a destra dal braccio dei dormitori con lo scalone monumentale, e il chiostro gotico dalla forma irregolare, che dà accesso, verso valle, al campanile, al chiostro cosmatesco e al refettorio e, di fianco, alla chiesa, confinante a sinistra e sul retro con l'atrio dell'Assunta e con i locali della biblioteca.

Questi edifici, collegati funzionalmente e strutturalmente a comporre un unico complesso architettonico, sono il risultato dell'avvicinarsi di più epoche, generando un organismo fortemente stratificato, in cui alle vestigia più antiche si sono aggiunte e sovrapposte nuove fabbriche, come dimostra, per esempio, l'attuale chiesa realizzata da Giacomo Quarenghi (1744-1817) nel 1769, in sostituzione di quella precedente in forme gotico-cistercensi del XIV secolo. Tuttavia, a partire dalla fine dell'Ottocento, diversi restauri si sono proposti di restituire integrità e di rimettere in luce la *facies* medievale, soprattutto in corrispondenza del campanile e dei chiostri gotico e cosmatesco, in adesione ai fondamenti teorici del restauro stilistico e scientifico, con il coinvolgimento di importanti personalità, tra cui Gustavo Giovannoni (1873-1947), Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-1992) e Antonio Muñoz (1884-1960) [Bellanca 2004, 75-97].



2: La facciata del monastero di Santa Scolastica dopo la ricostruzione nel 1947 (Sacro Speco 1948, 17).

L'area d'ingresso, invece, definita dal cortile, dall'edificio di testata e dal chiostro rinascimentale, è l'esito delle opere di ricostruzione avviate a seguito del bombardamento del maggio 1944. Le modalità di riedificazione hanno avuto dei risvolti differenti, in quanto, mentre per la corte cinquecentesca sono state adottate le medesime forme antecedenti l'evento bellico, viceversa per gli altri organismi si è preferita una progettazione *ex novo*, nel rispetto della pianta e della volumetria antiche. In particolare, il ridisegno della facciata ha costituito una modificazione importante dell'immagine del corpo di accesso al cenobio, stabilendo una nuova relazione con l'ambiente circostante, ma anche cercando di mantenere la memoria figurativa della geometria originaria.

Allo stato attuale, l'accesso al monastero di Santa Scolastica, lungo la Strada Provinciale, è costituito dal piazzale ad aiuole e dal corpo di fabbrica a pianta trapezoidale, che introduce, tramite l'androne mediano, al chiostro rinascimentale.

Il fronte, su tre livelli e concluso a tetto, è ritmato da nove arcate cieche a tutto sesto su paraste, con panche alla base, che inquadrano altrettanti assi di aperture dal piano terra al primo, mentre in asse si apre il portale di accesso rettangolare, sormontato dalla targa con il motto benedettino *Ora et Labora*, dal balcone con finestrone e stemma. Le finestre sono rettangolari, di misure diverse ai piani terra e primo, e quadrate al secondo. Superiormente, la superficie è conclusa dalla cornice a mensole. Il paramento murario è in piccoli blocchi di pietra di cardellino; sono invece in travertino le soglie delle finestre, delle panche e del balcone, il rivestimento che contorna il portale, le mensole della cornice, la targa, lo stemma e i conci in corrispondenza delle imposte delle arcate; le ghiera di queste ultime sono sottolineate dal motivo ornamentale in laterizio.

A sinistra della facciata è la torre di tre piani, coperta a tetto a padiglione e pure rivestita in pietra di cardellino. Il basamento è forato dall'arcata a sesto ribassato, che consente il

passaggio della Strada Provinciale e che è sormontato dal bassorilievo votivo; in alto, nella superficie muraria si aprono due piccole finestre quadrate, mentre, oltre la fascia marcadavanzale, si eleva la loggia con due aperture centinate, inquadrata da specchiature. Il piazzale, delimitato dal recinto, è di forma irregolare ed è suddiviso da cinque aiuole, di cui le quattro più grandi sono separate dai cinque vialetti pavimentati che si irradiano dal portale d'ingresso della facciata. Il percorso diagonale di sinistra conduce al cancello verso la strada.

## **2. Il corpo d'ingresso al monastero prima dei restauri postbellici**

Allo stato attuale degli studi, non si può risalire con certezza all'originaria articolazione interna del corpo di fabbrica di accesso al monastero, che era stato commissionato insieme al chiostro cinquecentesco dall'abate Cirillo da Montefiascone (1577-1581), per ospitare i locali del dormitorio e della foresteria [Turco 2002, 226-227]. Per quel che riguarda la facciata, invece, è possibile rileggerne l'impianto grazie a una fotografia edita nel 1948, ma che ritrae il cenobio prima dell'attacco aereo.

Il fronte, su tre livelli, era suddiviso orizzontalmente da una fascia marcadavanzale tra i piani terra e primo e da una fascia marcapiano tra i piani primo e secondo, ed era concluso dalla terminazione rettilinea con cornice. Verticalmente, il primo piano era scandito dall'ordine di lesene tuscaniche, singole e binate, mentre la superficie muraria era forata da dieci assi di aperture, di cui il terzo e l'ottavo erano i due portali arcati simmetrici, ciascuno dei quali era contornato da due coppie di paraste tuscaniche, sormontato in asse dal balcone con due finestroni al primo livello e dall'oculo al secondo.

Sulla base delle fonti documentarie, si può ipotizzare che l'organizzazione della facciata con due fronti uguali affiancati rispecchiasse due diverse destinazioni d'uso: la porzione di sinistra conteneva gli ampi ambienti coperti a volta della foresteria e dei dormitori; mentre, quella di destra, sulla quale si innestava ortogonalmente il corpo settecentesco delle stanze dei monaci, era adibita principalmente a uso residenziale. La duplice funzione era sottolineata dalla presenza di due ingressi separati, di cui solo quello di sinistra corrispondeva all'androne che dava accesso diretto al chiostro rinascimentale, come conferma la planimetria pubblicata nello studio di Gustavo Giovannoni nel 1904 [Giovannoni 1904, 296].

Questo organismo architettonico, in precarie condizioni statiche, era stato oggetto già dai primi anni del XX secolo di significativi interventi: tra il 1911 e il 1914 sono documentati dei consistenti lavori di consolidamento e di restauro della facciata antica, che «trovasi in condizioni d'imminente rovina»<sup>3</sup>. Si interviene, quindi, per contenere le lesioni dovute alla spinta esercitata dagli ambienti voltati retrostanti [Bellanca 2004, 84-86]. Nel 1915, a causa del sisma del 13 gennaio, si verificano dei gravi danni di tipo strutturale in tutto il monastero, particolarmente nelle sale della foresteria, con lesioni e distacchi nelle volte, nello scalone monumentale e nelle abitazioni dei monaci, come informa una relazione del 17 marzo del soprintendente Antonio Muñoz [Bellanca 2004, 84-85]. Infatti, nel 1917, oltreché nello scalone, sono effettuate delle opere di ricostruzione nell'«appartamento del lato sud della facciata», dove si interviene con la demolizione e la ricostruzione di un muro e con la realizzazione di due solai, uno a «uso terrazza con travi di ferro a 'l' con tavelloni», e l'altro «con murali di castagno e piastrelle di terracotta»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Ivi, b. 1492, f.lo 3, f. sciolto.

<sup>4</sup> Ivi, f.lo 9, f. sciolto.



3: La facciata del monastero di Santa Scolastica prima del bombardamento [Sacro Speco 1948, 13].

### 3. Gli eventi bellici dalla *Cronaca del monastero*

Gli episodi di guerra che hanno coinvolto il complesso religioso di Santa Scolastica sono ripercorribili attraverso la *Cronaca del Monastero* redatta tra il 1939 e il 1944<sup>5</sup>.

Il 27 settembre 1943, i soldati tedeschi occupano «la metà del monastero, cioè tutta la foresteria, i due parlatori, il locale della calzoleria, il corridoio superiore dei Padri fino allo scalone [...] e tutto il noviziato al primo chiostro, per stabilirvi un ospedale della Croce Rossa pei feriti di guerra», rimanendovi fino al 28 aprile 1944<sup>6</sup>. Il 21 maggio successivo si verifica il primo attacco aereo presso il cenobio, con la caduta di «una ventina di bombe», con notevoli danni «in ciò che riguarda porte, finestre e vetri» e con l'interruzione dell'energia elettrica<sup>7</sup>. Il bombardamento del 23 maggio provoca le devastazioni più gravi, quando «una grossa formazione di "Fortezze Volanti" americane sganciava una ventina di bombe di grosso calibro colpendo il [...] Monastero, distruggendo tutta la facciata, parte del corridoio coll'appartamento del P[adre] Abate Generale con altre stanze»; anche «tutto il locale adiacente alla facciata rimasto in piedi è ridotto così malconco da non potersi fare nessun conto»<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Subiaco, Monastero di S. Scolastica di Subiaco, *Cronaca del Monastero di S. Scolastica dall'anno 1939 all'anno 1944*, ff. 236 e segg.

<sup>6</sup> Ivi, f. 236, f. 260.

<sup>7</sup> Ivi, f. 263.

<sup>8</sup> Ivi, f. 264.



GILBERTO DE GIUSTI, MARTA FORMOSA



4: Il monastero di Santa Scolastica dopo il bombardamento del 23 maggio 1944 (disegno ad acquerello di Luigi Priori, 1944).

Oltre alla perdita del chiostro rinascimentale, una relazione informa della distruzione di una sala della biblioteca, colpita da una scheggia, mentre «fortunatamente il materiale librario non ha subito danni rilevanti»<sup>9</sup>.

L'acquerello del padre Luigi Priori documenta lo stato dell'organismo architettonico dopo il bombardamento del 23 maggio, in cui si osserva che gli sventramenti hanno interessato la parte destra della facciata, nel punto in cui essa si ricongiungeva con il braccio dei dormitori dei monaci verso la valle<sup>10</sup>.

Con l'intensificarsi dell'offensiva americana, la comunità cerca riparo nel monastero del Sacro Speco, tornando in quello di Santa Scolastica solo il 16 giugno, dando inizio all'attività di rimozione delle macerie. Nel mese di luglio, la *Cronaca* benedettina ricorda la visita del soprintendente Alberto Terenzio (1885-1957) con due ufficiali americani per prendere visione dei danni, e, in seguito, quella del «geometra Cardolini mandato dal Genio Civile per riportare la pianta del chiostro distrutto e danneggiato dal bombardamento»<sup>11</sup>.

Una fotografia storica illustra il cenobio di Santa Scolastica in una fase successiva all'evento bellico: sono state demolite le strutture pericolanti, tra cui la parte sinistra dell'edificio d'ingresso, lasciando alla vista i lati superstiti del chiostro rinascimentale; i vani murari sono stati richiusi e le macerie sono state accumulate ai lati del cancello d'ingresso<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Ivi, f. sciolto.

<sup>10</sup> Ivi, *Abbazia Territoriale di Subiaco*, OA-0165 (Inv. Gen. 00165).

<sup>11</sup> Ivi, f. 269.

<sup>12</sup> Ivi, *Archivio fotografico, Fondo storico*, 1.E.43/1.



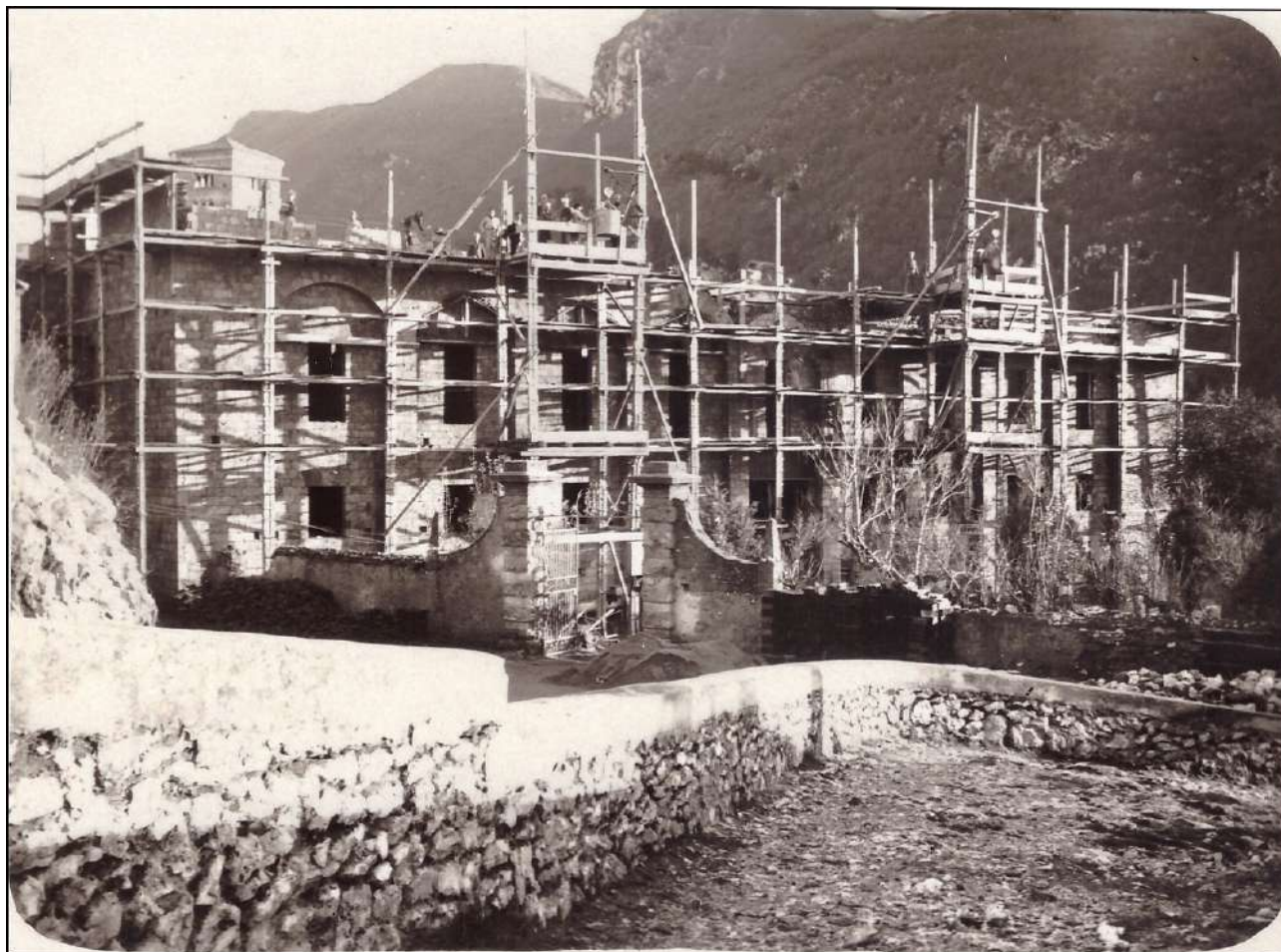


5: Il monastero di Santa Scolastica dopo il bombardamento del 23 maggio 1944.

#### 4. La ricostruzione del corpo d'ingresso

Nel luglio del 1946 sono intrapresi i lavori di riedificazione del corpo di accesso al monastero a opera della ditta Sebasti, che saranno conclusi in parte l'anno seguente. Durante la ricostruzione del fronte, nell'angolo destro verso il fiume, emergono dei resti archeologici, in particolare «un muro in opera reticolata, con ammorsature angolari in tufelli parallelepipedi» [Quilici 1997, 132].

Il 23 maggio 1947 è «inaugurata la nuova fabbrica di S. Scolastica», la cui «nuova facciata si erge maestosa nella sua imponenza severa, simile ad un castello medioevale», ma resta ancora «la parte interna da sistemare» [// *Sacro Speco* 1947, 3, 44-45]. La cerimonia è presenziata da Raffaele Perrotti, architetto progettista, dal soprintendente delle Belle Arti del Lazio, Alberto Terenzio, e dagli «ingegneri Gori, Nicoli, Chioni, Vietri del Ministero dei L[avori] P[ubblici], che hanno patrocinato e diretto i lavori di riedificazione, il Comm[endatore] Torri e l'impresario Sebasti» [// *Sacro Speco* 1947, 3, 44-45]. Il 18 ottobre 1948 si festeggia la conclusione del «terzo lotto di lavori, comprendente la sistemazione della fabbrica» d'ingresso al monastero, alla presenza di Florestano Di Fausto (1890-1965), del direttore generale delle Antichità e Belle Arti Guglielmo De Angelis d'Ossat e di Perrotti [// *Sacro Speco* 1948, 1, 12 segg.].



6: *La nuova facciata del monastero di Santa Scolastica in costruzione.*

Nelle cronache, si legge che la ricostruzione «ha ridato gli stessi locali razionalmente sistemati, con l'aggiunta di altri due piani completamente nuovi e cioè alcuni locali sotterranei ottimamente utilizzabili ed il piano superiore ricavato dalle antiche [...] soffitte innalzando di qualche metro le mura dell'antica fabbrica»; il nuovo edificio, infatti, ha «seguito [in pianta] il disegno antico, con opportune correzioni ed adattamenti: la facciata è completamente nuova», simile «con i suoi archi pieni» e la torre laterale a «un castello medioevale un po' ammodernato», sostituendo così quella antica, «dall'aspetto molto ordinario, intonaco settecentesco, come una villa di campagna, e due balconi» [*Il Sacro Speco* 1948, 1, 12 segg.]. Nel 1949, invece, iniziano i lavori per la ricostruzione del chiostro rinascimentale e per la sistemazione del piazzale «innanzi la facciata [che] sarà sistemato in modo più regolare» [*Il Sacro Speco* 1949, 2, 56; *Il Sacro Speco* 1949, 3, 80] a opera della ditta Cossu. Una fotografia d'epoca documenta la costruzione del nuovo fronte, in via di completamento e ancora fasciato dai ponteggi<sup>13</sup>.

## **Conclusioni**

La vicenda della facciata del monastero di Santa Scolastica si inserisce nel quadro delle importanti e urgenti opere di ricostruzione avviate nell'immediato dopoguerra da parte della

<sup>13</sup> Ivi. *Archivio fotografico, Fondo storico*, 1.E.42.

Soprintendenza di Roma e del Lazio. È significativo il fatto che il chiostro rinascimentale sia stato restituito in maniera più simile alle sue forme primitive, mentre per la facciata, considerata meno preziosa, si sia preferita una nuova realizzazione. Infatti, «al filologismo prebellico, in molti casi, si sostituì un rinnovato esplicito credito nei confronti della ricomposizione stilistica, ritenuta come l'unica via necessaria per far fronte alle consistenti perdite e anche la soluzione opportuna per riacquistare (finalmente) le forme antiche e liberarsi delle stratificazioni (moderne) ritenute sgradite» [Donatelli 2019, 144].

Il fronte novecentesco, con il suo lessico sobrio e rigoroso, aderisce a quel «carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo» espresso nella *Carta italiana del restauro* (1932) e che, in quegli anni, «trovò [...] assonanza con la cultura architettonica che [...] si andava 'modernizzando', superando i modelli classici e affermando la propensione per un linguaggio schietto, mutuato attraverso la semplificazione delle masse, l'assenza di decorazioni, la purezza delle forme geometriche» [Donatelli 2019, 147-148]. Tuttavia, seppure manifestazione di un linguaggio contemporaneo, il nuovo prospetto mantiene la memoria della facciata antica nell'accentuazione del suo sviluppo orizzontale, ricercando una continuità figurativa rispetto allo stato precedente il bombardamento. La quinta architettonica racchiude al suo interno il particolare sistema di chiostri che caratterizza il cenobio, raccordandosi, grazie anche all'uso della pietra calcarea locale, il cardellino, al contesto naturale. Per l'appunto, il 6 marzo 1952, il presidente dell'Associazione Pro Loco di Subiaco, Alberto Scarpellini, esprimeva al soprintendente Terenzio la sua gratitudine per «il rifacimento della Facciata di Santa Scolastica che ha ridato al Monastero il senso di mistica austerità che [...] si lega al magnifico paesaggio che lo circonda e che nel riflesso della pietra aurata di Subiaco della quale è costruita incide la sua armoniosa nota nel verde circostante e spicca sullo sfondo dei monti nella solenne purezza della sua linea»<sup>14</sup>.

### Bibliografia

- QUILICI, L. (1997). *I Simbruina Stagna di Nerone nell'alta valle dell'Aniene*, in *Uomo acqua paesaggio, Irreggimentazione delle acque e trasformazione del paesaggio antico*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, pp. 99-142.
- BELLANCA, C. (2004). *Prime spigolature sui restauri condotti dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento nei monasteri di Santa Scolastica e del Sacro Speco a Subiaco*, in *Lo spazio del silenzio: storia e restauri dei monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di A. Ricci e M.A. Orlandi, Subiaco, Tipografia Editrice Santa Scolastica, pp. 75-97.
- BONELLI, R., BOZZONI C., FRANCHETTI PARDO, V. (2009). *Storia dell'architettura medievale*, Roma-Bari, Laterza.
- CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al restauro*, Napoli, Liguori.
- CARONTI, L. (1996). *Subiaco nel biennio più tragico della sua storia plurisecolare (1943-44 e 1944-45) durante la Seconda Guerra Mondiale*, Subiaco, Tipografia Editrice Fabreschi di Subiaco.
- D'ANNA, G., ANDREOTTI, S. (2000). *La figura e l'opera di Simone Lorenzo Salvi*, Subiaco, Edizioni Monastero Santa Scolastica.
- DONATELLI, A. (2019). *Restauro come impegno istituzionale. L'opera di Alberto Terenzio a Roma e nel Lazio (1928-1952)*, Roma, Quasar.
- GIOVANNONI, G. (1904). *L'architettura dei monasteri sublacensi*, in *I monasteri di Subiaco*, vol. I, Roma, Tipografia Unione Cooperativa Editrice, pp. 261-403.
- I monasteri benedettini di Subiaco* (1982), a cura di C. Giumelli, Milano, Banco di Santo Spirito.
- PERROTTI, R. (1966). *La chiesa e il campanile di S. Scolastica a Subiaco*, in «Palladio», n. 16, pp. 137-147.
- «Il Sacro Speco» (1947), a. LI, n. 3, maggio-giugno.
- «Il Sacro Speco» (1948), a. LII, n. 1, gennaio-febbraio.
- «Il Sacro Speco» (1949), a. LII, n. 2, marzo-aprile.
- «Il Sacro Speco» (1949), a. LII, n. 3, maggio-giugno.
- TURCO, M.G. (2002). *Subiaco*, in *Atlante del barocco in Italia, Lazio 1, Provincia di Roma*, a cura di B. Azzaro, M. Bevilacqua, G. Coccioli, A. Roca De Amicis, Roma, De Luca Editore d'Arte, pp. 226-227.

<sup>14</sup> Ivi, *Abbazia Territoriale di Subiaco*, b. 1F 3362, f.lo 137, f. sciolto.



GILBERTO DE GIUSTI, MARTA FORMOSA

**Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

Roma. Archivio Centrale dello Stato. *Ministero della Pubblica Istruzione*. B. 1492, f.lo 3, f.lo 6, f.lo 9

Roma. Archivio Centrale dello Stato. *Ministero della Pubblica Istruzione*. B. 152, f.lo 6

Subiaco (Rm). Monastero di S. Scolastica di Subiaco. *Cronaca del Monastero di S. Scolastica dall'anno 1939 all'anno 1944*

Subiaco (Rm). Monastero di S. Scolastica di Subiaco. *Abbazia Territoriale di Subiaco*. B. 1F 3362, f.lo 137

Subiaco (Rm). Monastero di S. Scolastica di Subiaco. *Abbazia Territoriale di Subiaco*, OA-0165 (INV. GEN. 00165)

Subiaco (Rm). Monastero di S. Scolastica di Subiaco. *Archivio fotografico, Fondo storico*, 1.E.43/1

Subiaco (Rm). Monastero di S. Scolastica di Subiaco. *Archivio fotografico, Fondo storico*, 1.E.42

## *L'avamposto archeologico bellico di Cuma* *The war archaeological outpost of Cuma*

**EMANUELE NAVARRA**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Il paper ha il fine di individuare le relazioni e le dinamiche che intercorrono tra gli sconvolgimenti territoriali indotti dalle necessità costruttive per far fronte alla guerra e i siti archeologici con l'annessa comunità di Cuma durante il secondo conflitto mondiale, passando per la tendenza di scovare per poi rivendere ordigni bellici, fino alle pianificazioni del ripristino delle indagini archeologiche dopo gli stravolgimenti.*

*The paper aims to identify the relationships and dynamics that exist between the territorial upheavals induced by the construction needs to deal with the war and the archaeological sites with the annexed community of Cuma during the Second World War, passing through the tendency to find then reselling war devices, up to the planning of the restoration of archaeological investigations after the upheavals.*

### **Keywords**

Archeologia, Guerra, Cuma.

Archaeology, War, Cumae.

### **Introduzione**

Cuma e il suo territorio occupano un'area che si estende latitudinalmente, secondo l'andamento del Litorale Domitio, da Via Domiziana a Litterno. A est si ergono le colline di Monteruscello e Monte Grillo, che corrispondono ai fianchi di due dei numerosi sistemi vulcanici della zona. A sud l'area si espande fino al Lago Fusaro, mentre a nord include la zona palustre bonificata dell'antico Lago di Licola.

Durante la Seconda guerra mondiale, data la sua posizione strategica e all'intrinseca morfologia che le permetteva di essere usata come bunker per l'utilizzo di cannoni, il sito archeologico di Cuma riacquista il ruolo di avamposto di controllo che aveva ricoperto più volte nell'epoca antica.

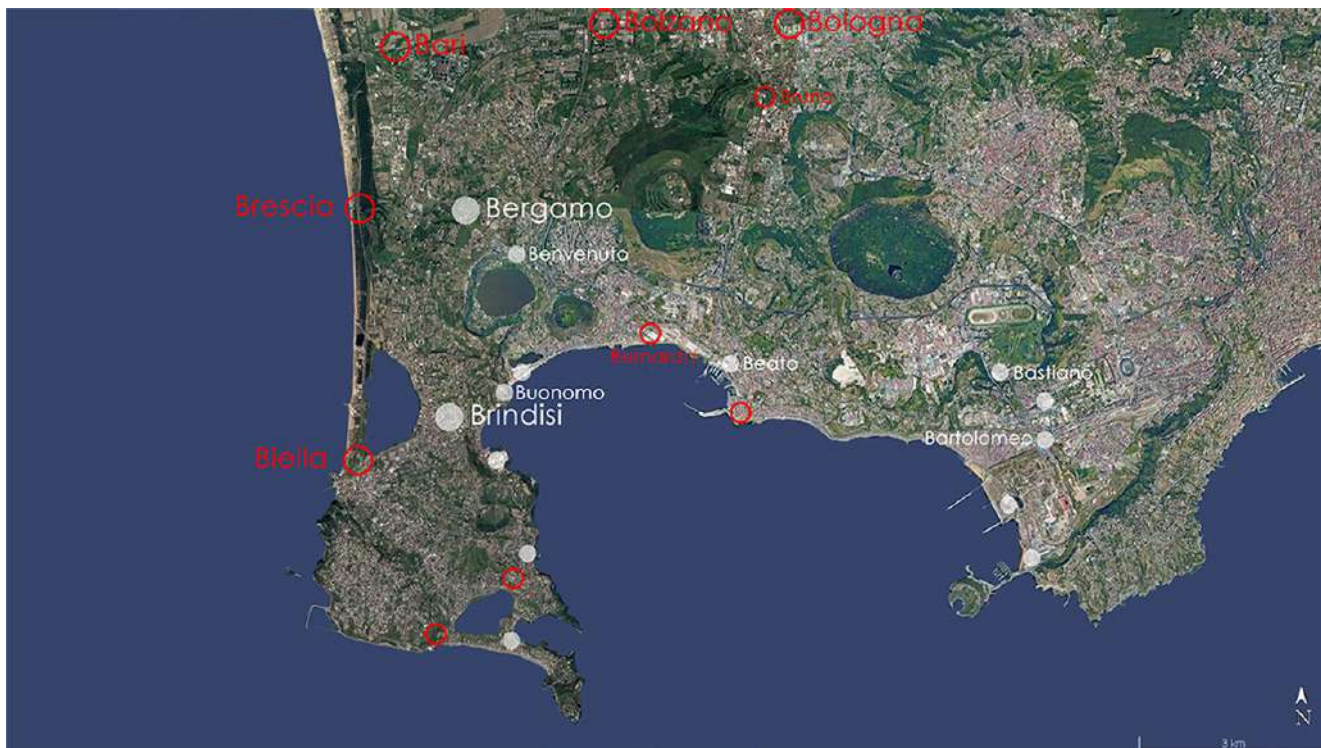
### **1. Memorie sulla Seconda guerra mondiale a Cuma**

Alcuni racconti e dati sono emersi dagli archivi della ex Soprintendenza archeologica di Napoli, riguardanti le trasformazioni e lo stato dell'area, relative al periodo 1939-1945 [Caputo 1997]. Si deve ai funzionari della Soprintendenza e ad Amedeo Maiuri, sovrintendente alle Antichità di Napoli e del Mezzogiorno, nonché direttore del Museo Archeologico di Napoli, il recupero e la conservazione dell'area archeologica di Cuma, durante la Seconda guerra mondiale.

Le prime vicende belliche riferenti a quest'area risalgono dalla fine degli anni Trenta, quando i Campi Flegrei furono considerati come strategicamente validi per la difesa del porto di Napoli.



EMANUELE NAVARRA



1: Localizzazione dei lavori di fortificazione e difesa dei Campi Flegrei e del porto di Napoli con nomi codificati: in bianco i lavori ultimati; in rosso i lavori in corso di costruzione (elaborazione dell'autrice).

Di conseguenza, le trasformazioni indussero l'intera zona a diventare un interessante bersaglio dei bombardamenti, data l'istaurazione sul luogo di industrie belliche. Il progetto che ne susseguì, riguardante la costruzione di opere difensive lungo le coste, consisteva nel rafforzamento delle strutture militari, preesistenti e non, anche su siti archeologici.

Queste fortificazioni costiere si dividevano principalmente in quattro categorie: 1) avamposti di osservazione costiera, strutture singole o antiche torri, allestite in modo da avvistare le forze nemiche marine. 2) caposaldo di contenimento costiero, composto da più strutture raggruppate tra loro per formare da formare un fronte trincerato al fine di impedire lo sbarco nemico. Le dotazioni consistevano generalmente in grandi varietà di armi in cui erano comprese artiglierie a lunga, media e corta gittata. 3) Posti di blocco costiero, composti da semplici strutture per rallentare l'eventuale avanzamento nemico. 4) Caposaldo di sbarramento costiero, composto da più strutture, non sempre collegate; avevano il compito di impedire l'insediamento del nemico verso l'entroterra. Spesso erano camuffati come semplici abitazioni ed erano dotate di armi anticarro. Principalmente situati tra snodi stradali e ferroviari principali.

Queste difese furono impiantate lungo tutto il litorale insieme a diverse batterie dell'Esercito e della Regia Marina, dislocate in diversi punti strategici. Così era composto l'intero caposaldo di Cuma. Nel febbraio 1939 il Corpo d'Armata di Napoli iniziava a intraprendere azioni per occupare la Grotta di Cocceio e la *Crypta Romana*. Difatti, il Comando del Genio Militare, nell'aprile del 1940, aveva impiantato una postazione antiaerea e un osservatorio nei pressi del Tempio Maggiore. Grazie alla sua morfologia e alla sua posizione, il Monte di Cuma venne militarmente pensato come il fulcro di difesa dell'area circostante, anche la stessa acropoli fu scelta e trasformata in Caposaldo di Contenimento Costiero, poi denominato "Brescia".



2: *Crypta Romana, Cuma (foto dell'autrice).*

Come era consuetudine, infatti, ai caposaldi costieri, sia di sbarramento che di contenimento, venivano assegnati nomi di città. Nello specifico, i posti di blocco costieri venivano codificati con nomi propri maschili.

Già nel 1941 erano state improvvisate postazioni, casematte e piazzole in corrispondenza di grandi incroci, passaggi a livello e alture costiere, tuttavia, solo dal settembre 1942, il Genio Militare iniziò una pianificazione sistematica delle costruzioni di strutture di difesa che poneva Cuma come caposaldo di contenimento e di sbarramento costiero.

Sulla sommità dell'altura, furono scavate diverse trincee già dal 1941; abbattendo gli alberi per migliorare la visuale e trainando l'artiglieria sulla "Via Sacra" dal Tempio di Apollo a quello di Giove. Rintracciabile nei documenti della Soprintendenza l'ordine del tenente generale Cavallero che richiamò il comandante perché «non aveva tenuto conto che la collina era monumento nazionale»<sup>1</sup>.

Durante la Seconda guerra mondiale, il Monte di Cuma fu punto di interesse militare, e fu occupato dalla Direzione del Genio Militare. Vennero costruite diverse strutture, raggruppate in modo da formare un più grande fronte trincerato per impedire lo sbarco nemico, attraverso un grande assortimento di armi. Furono installati e rafforzati sette bunker militari, svariate fortificazioni di cui alcune, eseguite su reperti preesistenti. Questi complessi militari, perfettamente inseriti entro il basamento trachitico della rupe, furono concepiti con il sistema dei "compartimenti stagni", differenziati sul piano orizzontale e verticale, mettendoli in relazione tra di loro attraverso una serie di percorsi e trincee, in modo da creare una vera e propria rete interconnessa sul territorio cumano.

<sup>1</sup> Archivio Corrente della Soprintendenza di Napoli e Pompei, C24/8, n. 154.



EMANUELE NAVARRA



3: Emanuele Navarra, Antro della Sibilla, Cuma (foto dell'autrice).

Le cavità, ricavate scavando nelle rocce piroclastiche, sono tutte rinforzate in calcestruzzo e/o cemento. Il primo dei bunker è costruito su tre livelli, presenta tre camere di tiro, comunicanti tra loro tramite una serie di scale. È dotato di numerose nicchie nei muri, destinate all'alloggio delle munizioni. La costruzione risulta quasi integra, priva di segni di conflitto. Altre due strutture risultano essere ormai inaccessibili, dato che le entrate sono state completamente coperte da cedimenti. Sul fronte nord est del monte invece si può scorgere un ingresso a parete, sopraelevato di circa 3 metri dal suolo e raggiungibile solo tramite ausilio di attrezzatura.

La Regia Marina di Pozzuoli, nel gennaio 1942, si stabilì presso la Grotta di Cocceio in modo da migliorare il deposito e la distribuzione delle armi e degli automezzi lungo tutto il territorio [Pocock 2009, 185]. La Cripta Romana divenne nodo di passaggio tra le postazioni. Anche se i lavori procedettero molto a rilento, in questi anni, tutte queste opere militari trasformarono Cuma in una vera e propria fortezza, celata dai reperti archeologici e dalla natura del sito.

L'archeologo e sovrintendente Maiuri scrive: «ma il peggio è che vogliono piazzare delle batterie incavernandole nella roccia trachitica dell'acropoli volta verso il mare» [Maiuri 1956, 61]. Alcuni baraccamenti si realizzarono sull'acropoli, ai piedi del tempio di Giove, per ospitare i primi soldati. Onde evitare danni all'area archeologica, il 28 settembre 1942 Amedeo Maiuri, rivolgendosi ai comandanti militari, cercò di salvaguardare il parco archeologico e le annesse aree archeologiche.

In un documento diretto al generale Gaetano Fricchione, Comandante in capo della Difesa Territoriale di Napoli, si legge: «nell'eventualità che il comando della Batteria Costiera debba provvedere al piazzamento di artiglieria nella zona alta dell'Acropoli di Cuma, reputo necessario, dato l'insigne valore archeologico monumentale di quella zona, che questa Soprintendenza ne sia preventivamente, pur con ogni riserbo, edotta al fine di evitare che le nuove postazioni danneggino, più o meno gravemente, i monumenti dell'Acropoli»<sup>2</sup>.

L'avviamento dei lavori iniziò con un campo trincerato con postazioni tattiche, le quali sovrastavano il versante litoraneo del Monte di Cuma. Con l'autunno del 1942, in cima all'acropoli furono costruite sei postazioni di artiglieria nelle vicinanze della "casa dei cacciatori", la quale fu successivamente abbattuta per lasciare spazio a un'altra base.

A metà tra il tempio di Giove e quello di Apollo, fu tracciato uno di tre passaggi; altri due furono riguardavano la "proprietà Poerio" e casualmente portarono alla luce una sepoltura di età ellenistica [Caputo 1997, 33].

In questo periodo risale il video documentario realizzato dal regime nazista con il supporto dell'Istituto Luce, con il titolo di Guardia al Cielo. L'obiettivo era di celebrare le strategie difensive adoperate sulle coste nazionali. Le prime proiezioni presso il teatro Augusteo di Napoli il 16 aprile 1943 mostrarono baraccamenti militari simili a quelli di Cuma, e i resti del Tempio Maggiore compreso un aerofono.

Gli smantellamenti del sito archeologico proseguirono con l'aumentare della frequenza dei bombardamenti. La Crypta Romana proseguiva ad essere danneggiata dal passaggio degli mezzi pesanti armati. Internamente furono improvvisate due baracche attrezzate per i primi soccorsi medici. L'antro della Sibilla fu risistemato per i ricoveri prolungati. Esternamente furono piazzati mitragliatori. Al fonte battesimale del Tempio sull'Acropoli toccò invece la sorte di essere inciso da ingenti graffiti.

Queste evidenze illustrano solo parzialmente i danni subiti a Cuma, trovatisi sotto i riflettori degli interessi militari perché candidata a un presunto sbarco alleato, mai avvenuto. La deturpazione più profonda del sito si ebbe tra l'8 settembre e l'inizio di ottobre del 1943. Nell'estate infatti, i tedeschi arrivarono a Cuma con pochi uomini i quali piazzarono una batteria antiaerea sui terrazzamenti inferiori al tempio di Giove e stabilirono il posto di comando adiacentemente, presso la Villa Vergiliana.

Dagli studi di Pocock è chiaro l'intento di sostenere la difesa a nord del capoluogo flegreo ma ufficiosamente i tedeschi erano preparati ad assumere direttamente le redini dell'intera zona, strappandola dagli italiani di cui in quel momento avevano considerazioni ambigue. Con la comunicazione dell'armistizio ufficializzato dall'Italia, la diplomazia tra i tedeschi e gli italiani, ovviamente si compromise. Quella notte infatti, i soldati tedeschi si impossessarono del posto di blocco e delle difese di Arco Felice [Pocock 2009, 199].

A questo punto, un'operazione guidata dal capitano Milano con la sua una compagnia del 1° Reggimento di Bersaglieri respinse i tedeschi e riprese possesso degli avamposti già nelle prime ore del 9 settembre. Alla fine dello stesso mese, come ultima operazione sul luogo, i tedeschi della 2° Compagnia del Korps Pionier Bataillon 60 lasciarono il bunker disseminato di mine e rasero al suolo quanto sarebbe potuto essere utile ai successivi occupanti. Provocarono l'esplosione del deposito delle munizioni della marina e il conseguente crollo della galleria della Grotta di Cocceio. Sull'acropoli invece, bruciarono i baraccamenti distruggendo, in parte, l'antica cortina murale. Non ritenuto sufficiente quanto distrutto, distrussero fortificazioni di Cuma e di Masseria Ferrara [Pocock 2009, 205].

---

<sup>2</sup> Ivi, C 24/2.

EMANUELE NAVARRA



4: *Tempio di Giove, Cuma (foto dell'autrice).*

Successivamente le Quattro giornate di Napoli, i tedeschi si ritirarono definitivamente, ma la sorte del sito non migliorò con l'occupazione alleata, che usufruirono delle postazioni preesistenti. I Rangers della 3° Divisione di fanteria americana, sfruttarono l'intera area delle postazioni fortificate di Cuma al fine di perfezionare le esercitazioni di sbarco e demolizione per l'operazione di Anzio, del 22 gennaio, dato che l'intero litorale aveva caratteristiche simili a quello laziale [Champagne 2003, 40]. Queste esercitazioni causarono ulteriori danni ai vari siti interessati. In un documento della Soprintendenza del 9 febbraio 1944, viene comunicato l'intento dell'occupazione della "Torre Bizantina" per utilizzarla come cucina da campo<sup>3</sup>.

Nota senz'altro positiva è l'istituzione della Sub-commission Monument Fine Arts and Archives da parte degli alleati. L'obiettivo era il miglioramento della tutela del patrimonio architettonico, artistico e archivistico della nazione italiana. Nel 1943 il progetto alleato suddivise l'Italia in sette regioni. Alla Region III spettava la tutela del patrimonio storico-artistico, archeologico, archivistico e librario della Campania e del Molise. Il sistema divenne operativo il 19 ottobre 1943 sotto le direttive del maggiore dell'Esercito degli Stati Uniti Paul Gardner, il quale da civile ricopriva la carica di direttore del Museo Nelson di Kansas City, e ora strinse contatti con funzionari italiani, soprintendenti, direttori di università e musei [Molajoli 1948, 46-47].

Le prime attività si focalizzarono sui più rinomati musei e siti archeologici delle cui condizioni l'esperto statunitense stilò rapporti sulle condizioni con descrizioni meticolose.

---

<sup>3</sup> Ivi, C 24/8, A20.





5: Emanuele Navarra, Torre Bizantina, Cuma.

Tra i documenti, uno in data 31 gennaio 1944 e firmato dal Maggiore Hammond della Region I, afferma: «ieri 30 gennaio, in compagnia con altri diversi ufficiali, ho visitato i seguenti monumenti: Solfatara, Pozzuoli (anfiteatro), Pozzuoli (tempio di Serapide), Lago Averno (Grotta della Pace, Arco Felice), Cuma, Miseno (Piscina Mirabile). Tutte sono in buone condizioni eccetto la Grotta della Pace (Grotta di Cocceio) [...]. A Cuma, la caverna inferiore è stata usata come quartiere delle truppe italiane ... e sono ancora presenti gli scarti degli equipaggiamenti, paglia, escrementi ecc. L'acropoli è stata tappezzata con punti fortificati e altre installazioni ma le rovine sono state rispettate»<sup>4</sup>.

Le sue più recenti notizie sul sito di Cuma risalgono al 24 giugno e portano la firma di Gardner: «l'area è stata occupata per molti mesi da imponenti insediamenti militari ed è stato fatto ogni tentativo, tramite contatti personali con il Comando Ufficiale, per salvaguardare il Monumento, ma dei danni sono stati comunque lasciati dall'occupazione. [...] Si ritiene che ogni sforzo debba essere fatto per informare le autorità militari data l'importanza del sito di Cuma e per salvaguardarlo da ogni ulteriore danno»<sup>5</sup>.

Successivamente l'occupazione degli alleati del litorale e dell'acropoli, iniziò la bonifica dalle scorie belliche sepolte soprattutto nelle due grotte che fungevano da ripostigli delle munizioni durante la guerra, l'Antro della Sibilla e la Grotta di Cocceio. Data la scarsità di generi di prima necessità e le condizioni malsane in cui versava la popolazione nel secondo dopoguerra, si iniziò a diffondere l'attività di ricerca di ordigni bellici per rivenderli a collezionisti o al mercato nero. Difatti la carente manodopera agricola, l'incompetenza nella gestione delle scorte dei generi di prima necessità e l'inefficienza del sistema di razionamento, favorì questa pratica.

<sup>4</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, 148 1D, 2356.

<sup>5</sup> Ivi, 2215.

EMANUELE NAVARRA



6: Grotta di Cocceio, Cuma (foto dell'autrice).

## Conclusioni

Dalla fine del 1941 le quantità dei generi razionati non arrivarono a soddisfare la metà del fabbisogno fisiologico. Ciò comportò un'espansione diffusa su tutto il territorio del mercato nero, fenomeno diffusosi ulteriormente a partite dal 1942 con il dissesto della rete dei trasporti dovuta ai bombardamenti aerei. Generando una serie di frequenti incidenti, spesso anche tragedie per reperire quanti più reperti bellici possibili; il 7 giugno del 1951 otto adolescenti alla ricerca di reperti di guerra si inoltrarono nella Grotta di Cocceio. Si verificò un'esplosione e cinque di essi morirono a causa del crollo di un tratto della galleria. Furono ritrovati altri ordigni inesplosi nel 1992, nel corso dei lavori per il metanodotto SNAM. Altri rinvennero tra le rovine del santuario di Iside, in prossimità del bunker antistante [Caputo 1997, 36].

Successivamente, l'area archeologica cominciò a giovare della tranquillità pre-conflitto che favorì la ripresa delle indagini archeologiche. Dalle ultime campagne di scavo condotte dal 2011 al 2019 dall'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" presso il Tempio Maggiore, sono emerse evidenze dell'utilizzo del Monumento durante la guerra.

Le fonti che testimoniano la presenza di militari sul lato settentrionale del Tempio Maggiore sono numerose. All'interno della cella sembra essere stata confermata l'ipotesi dell'aerofono, lo stesso del documentario "Guardia al Cielo".

## Bibliografia

CAPUTO, P. (1997). *Vicende e conseguenze della II guerra mondiale nell'area archeologica di Cuma*, in *Gli studiosi dei Campi Flegrei rendono omaggio a Raimondo Anecchino*, a cura di R. Giamminelli, Pozzuoli, Comune di Pozzuoli.



- CHAMPAGNE D. (2003). *Dogface soldiers. The story of B Company, 15th Regiment, 3rd Infantry Division; from Fedala to Salzburg: Andie Murphy and his brothers in arms*, Bennington.
- MAIURI, A. (1956). *Taccuino napoletano*, Napoli, Vajro.
- MOLAJOLI B. (1948). *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie.
- POCOCK, S. (2009). *Campania 1943*. Vol. II: *Provincia di Napoli. Zona ovest*, Naples, Three Mice Books.

**Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

Napoli. Archivio Corrente della Soprintendenza di Napoli e Pompei. C24/2, C24/8, n. 154  
Archivio Centrale dello Stato, 148 1D, 2356

**Sitografia**

<http://www.pafleg.it/it/4388/localita/57/parco-archeologico-di-cuma> (dicembre 2022)  
<https://www.visitcampiflegrei.eu/2021/03/23/la-magia-di-cuma/> (gennaio 2022)



## *Piazza Orsini a Benevento: una ferita ancora aperta* *Piazza Orsini in Benevento: a still open wound*

**MASSIMO VISONE**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La piazza originaria era collocata dietro isolati posti a pettine sulla strada principale. Qui era la basilica medievale di San Bartolomeo, crollata in due diversi terremoti storici, quindi eretta altrove. Nel tardo Ottocento il centro ebbe un risanamento urbano, ma i bombardamenti del 1943 ne alterarono l'immagine con danni agli isolati e agli edifici al contorno. Le opere del dopoguerra modificarono l'assetto urbano e ne scaturì una nuova piazza aperta sul corso. La pianificazione ha dato risposte diverse, ma il sito resta irrisolto. Oggi piazza Orsini appare come una piazza di dimensioni monumentali e come un vuoto irrisolto.*

*The first square was located behind comb-shaped blocks on the main street. Here stood the Medieval church of St Bartholomew, which collapsed twice due to earthquakes, then erected elsewhere. In the late 19th century, the historical centre was renewed, but its image has been modified by the bombing in 1943, it damaged the blocks and surrounding buildings. Post-war works altered the urban layout, resulting in a new square open to the corso. Urban planners gave different answers, but the site remains still unresolved.*

### **Keywords**

Risanamento, ricostruzione, deturpamento.

Renewal, reconstruction, deturpation.

### **Introduzione**

Il primo insediamento di Benevento è quello dei Sanniti, ma poco è noto sulla sua conformazione. Fu colonia romana dal 42 a.C. con il nome di *Beneventum*, poi *Augusta* con Settimio Severo (193-211). La città aveva un impianto di nuova fondazione, con il decumano massimo corrispondente con corso Garibaldi (già via Magistrale) e il cardo maggiore con via Carlo Torre, mentre in età imperiale si estese fino al cardo posto in corrispondenza dell'arco di Traiano, dove aveva inizio l'Appia Traiana [Torelli 2002]. Dal 571 la città fu capitale del ducato longobardo e si espanse sulla collina. Con Arechi II (758-787) si ingrandisce e rinnova in gran parte: si realizzano i quartieri intorno al Sacrum Palatium e al monastero di Santa Sofia, si costruiscono le nuove mura e si consolida l'asse principale [Rotili 1986].

Nel 1077 Benevento è ceduta alla Chiesa e diviene un'enclave pontificia nel Regno di Napoli. Il trasferimento delle reliquie di san Bartolomeo nell'838 trasforma la città in meta di pellegrinaggio, ma l'abitato conserverà a lungo la struttura longobarda. Il 5 giugno 1688 e l'11 marzo 1702 la città è devastata da due terremoti che ne segneranno la storia e la *facies* architettonica [Basile 1970]. In entrambi i casi Vincenzo Maria Orsini, poi Benedetto XIII, commissiona opere di restauro e di ricostruzione, coinvolgendo importanti architetti, come Filippo Raguzzini attivo dagli anni Venti del Settecento [Stroffolino 2006]. Benevento si arricchisce così di nuove fabbriche, giardini e *ruralia*, come si vede nelle piante di Saverio Casselli (1775-1788) e di Luigi Mazarini (1823) [Parisi 2007], e così sarà fino all'Unità.



MASSIMO VISONE



1: Luigi Mazarini, *Mappa originale della Città di Benevento*, 1823 (Roma, Archivio di Stato).

## 1. La città postunitaria

Benevento italiana rientra nei programmi di risanamento urbano [Casiello 1891]. Nel 1865 si avviano i lavori per l'apertura di corso Vittorio Emanuele (già corso Pio) su progetto di Giovanni Torre e quelli della strada ferrata, si abbattono tratti delle mura, è completata l'illuminazione a gas (1872) ed è creata la Villa Comunale (1875-1880). Emblematico è lo sventramento del centro per l'ampliamento della sezione stradale dell'antica via Magistrale, su cui si affaccerà la moderna architettura eclettica. Gli interventi condotti sulla base del piano regolatore del 1880, promossi dal sindaco Mancioti (1876-1886), rafforzano la funzione primaria dell'asse longitudinale [Guerriero 1993]. I lavori per la realizzazione del corso, su progetto di Pasquale Zoppoli ed Eugenio Greco, iniziano il 22 settembre 1881 e si protraggono fino al 1911: da porta San Lorenzo alla Rocca sorgeranno grandi edifici, destinati alle principali istituzioni pubbliche, per rispondere alle istanze della borghesia e dare alla città decoro nazionale [Mangone 2006, 14-19; Mangone 2011].

La prima metà del Novecento si configura come un intervallo tra l'età umbertina, con iniziative legate all'epos postunitario, e il ventennio fascista, con consistenti opere pubbliche [Parente 1983; Buccaro 2006, 14-19]. Il fervore edilizio è analogo a quello di altre città italiane, ma a Benevento si scorgono caratteristiche specificità, legate alle difficoltà dell'ex enclave pontificia nel farsi riconoscere il ruolo di capoluogo di provincia e alle mai sopite aspirazioni a esercitare la funzione circoscrizionale su un territorio ben più esteso di quello assegnatogli [Jelardi 2000].

Del 1932 è l'incarico a Luigi Piccinato di redigere il piano regolatore [De Santis 1996]. Le proposte per evitare opere di 'sventramento' si scontrano con le istanze del fascismo, che portavano all'esaltazione delle testimonianze archeologiche, come l'apertura del rettilineo sull'arco di Traiano e il recupero del teatro romano. L'elaborato ebbe esecuzione immediata,



2: *Catasto gregoriano, 1884 (Roma, Archivio di Stato). Si osserva il primo tratto di corso Garibaldi ampliato.*

pur protraendosi le opere fino al dopoguerra, divenendo un piano di ricostruzione nel 1947. Non mancarono in questo breve periodo realizzazioni di qualità, come il palazzo dell'Upim (1951-1954) di Antonio Scivittaro, costruito a ridosso del duomo, allora ancora in rovina.

Un nuovo piano di Piccinato è adottato dal Consiglio Comunale nel 1958, ma incontra le opposizioni dei costruttori e, privo d'approvazione, è trasformato in breve tempo in un Secondo Piano di Ricostruzione con lo stravolgimento dei suoi contenuti più significativi, divenendo causa della speculazione edilizia. Infatti, dopo la sindacatura di Mario Rotili (1956-1963), si provvede all'approvazione di un'ennesima variante del Regolamento Edilizio, con cui è autorizzata in tutta la città la costruzione di edifici multipiano, con un piano arretrato, come il palazzo Consorzio Dogana (1968-1972), posto ad angolo tra via Ennio Goduti e corso Garibaldi e progettato dall'ingegnere Giovanni Boccaccino.

La redazione dei piani particolareggiati affidata a Bruno Zevi e Sara Rossi nel 1978, approvati nel 1980, affronta in maniera risolutiva i problemi sorti dopo i danni di guerra [Rossi, Zevi 1989]. La città è divisa in 'settori', cioè zone vaste e omogenee del tessuto urbano, e in 'aree nodali', cioè parti con particolari problematiche. Il 1980 è anche l'anno del terremoto, i danni sono notevoli, ma non si registrano crolli di particolare valore. Da allora però ha inizio il progressivo abbandono di molte case e solo in questi ultimi anni si nota una lenta rivalutazione del nucleo storico.

Nel 1993, l'elezione a suffragio diretto del sindaco inaugura una nuova stagione politica, caratterizzata dal sostanziale stallo degli investimenti comunali sul territorio a causa del vincolo dell'ente all'ordinaria amministrazione. Negli anni Novanta si registra un rilancio culturale, che si contraddistingue dal varo di una serie di concorsi di architettura per il centro storico, di cui il più noto è l'*Hortus Conclusus* (1991-1992) di Roberto Serino con sculture di Mimmo Paladino. Fa seguito un notevole e capillare intervento di recupero e di restauro di antichi palazzi e la rifunzionalizzazione di altri per il rilancio del nucleo storico del centro abitato, che porta ancora visibili le ferite della guerra [Consolante 2016].

Nel 2011 il Consiglio Comunale adotta il piano urbanistico e Benevento, a ventisei anni dalla Variante (1984), ha un nuovo strumento di gestione del proprio territorio. Oggi il centro storico, grazie alla forte sensibilizzazione verso il patrimonio artistico, architettonico e culturale e al riconoscimento del complesso di Santa Sofia nel sito seriale inserito nella World Heritage List nel 2011 (*I Longobardi in Italia. I luoghi del potere*), vive un momento di valorizzazione e si avvia verso un processo di forte identificazione collettiva del proprio palinsesto urbano, ricco e articolato.

### 3. Piazza Orsini

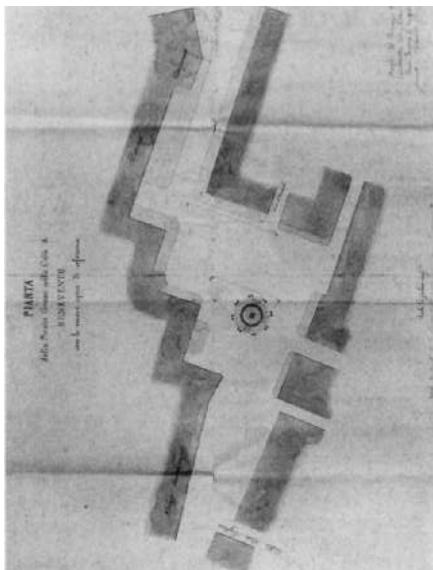
Piazza Orsini è sita nel nucleo più antico del centro storico, all'incrocio tra il decumano massimo e il cardo maggiore. A differenza della conformazione attuale, il duomo era nodale tra due slarghi: il primo era posto innanzi alla chiesa, denominato 'largo del Duomo'; il secondo era sul fianco orientale della chiesa ed esito di trasformazioni urbane d'inizio Settecento, che avevano consolidato la presenza nella città murata di uno spazio maggiormente identificativo della collettività, denominato 'largo della Fontana'.

Quest'ultimo era delimitato a Nord dalle testate di due lunghi isolati, posti a pettine su via Magistrale. I due lotti erano divisi da via Chianche Calecchie, quasi in asse alla fontana collocata al centro della piazza. Il duomo ancora oggi definisce il fianco di ponente, la cui costruzione risale al VII secolo. Come è noto, fu poi rifatto a tre navate nel IX secolo, ricostruito a cinque navate nella seconda metà del XII secolo, infine restaurato e arricchito nella prima metà del Settecento. Il complesso fu in gran parte distrutto dalle bombe nel 1943 e, dopo un dibattito se restaurare le parti esistenti e ricostruirlo in stile o *ex novo*, fu riprogettato nel 1952 e ricostruito tra il 1958 e il 1960 su progetto di Paolo Rossi de Paoli, architetto razionalista di origine veronese. Sul fianco svetta il campanile (1279), sono poi presenti due sarcofagi romani e altri resti archeologici emersi di recente. Al duomo è collegato il palazzo arcivescovile (1961-1962), ricostruito dopo la guerra da Rossi de Paoli. A levante si affaccia palazzo Isernia-dell'Aquila, risalente al XII secolo con sostruzioni romane e altomedioevali. Infine, ad angolo sul corso, spicca il tardo ottocentesco palazzo de Giovanni di Santa Severina (1892), dell'architetto Vincenzo Ettore Satriano. Si nota a ridosso una singolare strada in pendio (via Gregorio VIII), memoria dell'antica via della Fontana.

Questo slargo aveva ospitato per cinque secoli la basilica di San Bartolomeo, crollata nel terremoto del 1688, da Orsini fatta ricostruire e poi distrutta nuovamente dal sisma del 1702, quindi ricostruita in corso Garibaldi. La fontana, cosiddetta delle Catene è a pianta circolare e liberamente accessibile, di un tipo ricorrente nel Mezzogiorno. La fontana fu commissionata dall'arcivescovo Orsini nel 1705, realizzata probabilmente su disegno di Carlo Buratti. Nel 1788, la cittadinanza vi volle aggiungere in cima la statua benedicente di Benedetto XIII. Anch'essa danneggiata dalle bombe è stata restaurata e ricollocata *in situ* nel 1992.

Le opere ottocentesche di *embellissement* coinvolsero il largo. Nel 1857, Pasquale Francesconi disegna una pianta con le opere da farsi. Il progetto prevede una rettifica del fronte edilizio e forse l'aggiunta di marciapiedi, come potremmo tradurre una linea rimarcata che contraddistingue le fabbriche sul largo e sulla strada che fiancheggia la chiesa [Rossi 1998, 97-98]. Nel piano di ampliamento di via Magistrale del 1881 si ritenne «cosa utile anzi necessaria fare più vasta la piazza del Duomo, onde togliere il grave inconveniente della fermata delle vetture da nolo davanti alla sua facciata, che impediscono il transito alla piazza Orsini, e demolendo quel gruppo di meschinissime casette formar ivi una comoda piazzetta, tanto per la fermata delle vetture, che per dar comodo a tutto il paese che è solito ivi convenire in gran numero specialmente nei giorni festivi e da mercato» [Buccaro 1995, 189].





3: Pasquale Francesconi, *Pianta di piazza Orsini nella Città di Benevento con le nuove opere di riforma, 1857* (Archivio Storico Museo del Sannio).



4: *Catasto gregoriano, 1884, particolare con piazza Orsini e il duomo, con le particelle, forse a uso commerciale* (Archivio di Stato di Benevento).



5: *Mappa aggiornata, 1892, particolare con piazza Orsini e il duomo, sono assenti le precedenti particelle catastali* (Archivio di Stato di Benevento).

È evidente nel confronto con il foglio catastale del 1884 che sul fianco del duomo erano presenti tre particelle (forse per uso commerciale), mentre una quarta sorgeva isolata, poi demolite nel 1892. È noto che nella seconda metà dell'Ottocento si cercò di organizzare il commercio e i mercati in maniera igienica e decorosa e, infatti, nel 1868 fu elaborato un progetto per il mercato dei commestibili allo scopo di eliminare le vecchie e malsane botteghe che si trovavano lungo via Magistrale. Il progetto rimase irrealizzato fino al 1875, quando, per eliminare il mercato che vi si svolgeva, si decise di costruire una nuova piazza attrezzata nei pressi di porta Rufina, i cui esiti sono visibili in molte cartoline d'epoca.

La presenza dei tedeschi in città e nelle sue vicinanze, fin dal luglio del 1943, attirò l'attenzione degli alleati e Benevento, zona di transito dei reparti tedeschi diretti verso nord, diventò ben presto obiettivo primario dell'aviazione anglo-americana. I bombardamenti aerei (dal 20 agosto al 2 ottobre del 1943) causarono circa 2.000 vittime e, allo stesso tempo, segneranno profondamente la storia di Benevento. Fu così che, nell'intento di colpire il ponte Vanvitelli, le bombe distrussero il duomo e danneggiarono gravemente i due isolati di cui sopra e gli edifici intorno alla piazza, come testimoniano le fotografie e alcuni filmati coevi facilmente reperibili online [Albador 2006].

La condizione dei fabbricati porterà a una discussione sull'eventuale loro ripristino, ricostruzione o demolizione. Questa molteplicità di opzioni sul tavolo riflette le diverse culture politiche che si sono succedute nel tempo per il più corretto o utile approccio da tenere nella pianificazione urbanistica. Le opere di demolizione, con criteri ancora tutti da valutare, modificheranno definitivamente l'assetto urbano e l'esito, nel nostro caso, è quello di una smisurata e indefinita piazza aperta sul corso, la cui conformazione lascia apparire isolato il duomo, come non lo era mai stato, quasi con un linguaggio ancora ottocentesco, monumentalizzando di fatto un edificio ricostruito.

Il piano di ricostruzione (1947-1948) di Gennaro De Rienzo, Vincenzo Miccolupi e Angelo Scala prevedeva per i due isolati un'indicazione di demolizione e ricostruzione per recuperare i precedenti rapporti volumetrici, sia per la piazza, in relazione al duomo, che per lo storico allineamento degli edifici su corso Garibaldi.

MASSIMO VISONE



6: Piazza Orsini in una cartolina del 1911 circa. Si osservano a destra le testate dei lotti bislungi che delimitavano il largo.



7: Piazza Orsini dopo il bombardato del 1943, con gli edifici bislungi danneggiati, prima della demolizione.

Nel Piano Regolatore Generale del 1958 è presente una prima indicazione in merito alla piazza: «Qui le bombe hanno semidistrutto i due edifici alti, allineati lungo il corso, proponendo il tema della creazione di una unica grande piazza. Il Piano accetta in linea di massima questa soluzione: non è da nascondere tuttavia che la costruzione di un basso edificio (non più di tre piani compreso il terreno) di modesta superficie e ampiamente porticato, quasi a guisa di loggia, varrebbe a determinare e a qualificare meglio i due spazi: quello sulla facciata e quello sul fianco della Cattedrale e a risolvere il dislivello esistente tra il Corso Garibaldi e la piazza Orsini. È un problema delicato, più di Piano Particolareggiato che di Piano Generale. A risolverlo nel senso indicato deve presiedere solo lo spirito di accettazione di un volume castigato e modesto e non già quello della pretesa di uno sfruttamento edilizio» [L. Piccinato, *PRG di Benevento – Relazione*, Roma 1958, pp. 9-16]. Si definiscono così due nuove piazze in una: piazza Orsini e piazza Duomo, adattate provvisoriamente a parcheggio, in attesa della ricostruzione degli edifici distrutti o di una decorosa sistemazione.

Tale ambito è oggetto di attenzione dei piani particolareggiati di Zevi e Rossi e una delle aree nodali è proprio piazza Duomo-piazza Orsini. I programmi vedono ancora la ricostruzione degli edifici con volumetrie basse, ma articolate, da destinare ad attività commerciali e congressuali, ricreando l'assetto urbano anteguerra. La ricollocazione della fontana rappresenta l'unico intervento realizzato, a cui hanno fatto seguito i restauri degli edifici perimetrali.

Per piazza Duomo, invece, si sono succeduti diversi progetti da parte di architetti per il piano particolareggiato, come quelli presentati nel 1983 da Alessandro Anselmi, Nicola Pagliara, Ludovico Papa. Nel novembre 2000 la commissione presieduta da Nicola Pagliara nomina il progetto di Roberto Gabetti e Aimaro Isola vincitori del concorso internazionale a inviti indetto dal Comune di Benevento con Michael Graves, Paolo Portoghesi e Oswald Mathias Ungers tra i concorrenti. L'intento è stato quello di risolvere, dal punto di vista architettonico e urbanistico, le cesure di piazza Duomo e Orsini [Flora 2001].

La mancata realizzazione dei due fabbricati sui rispettivi isolati storici ha creato anche alcune ambiguità in tempi recenti. Nel 2004 si approva la pedonalizzazione di corso Garibaldi e nel 2005 si completa la pavimentazione progettata da Nicola Pagliara con l'Ufficio Tecnico comunale. L'intervento d'autore ha segnato l'immagine del corso principale.





8: Piazza Orsini da corso Garibaldi (foto dell'autore).

Infatti, il progetto si caratterizza non solo per il disegno, ma anche per la rimozione dei marciapiedi, il cui esito non mancò di destare perplessità già a suo tempo. Senza entrare nel merito della soluzione adottata, ovvero una striscia bianca sinusoidale che suggerire l'idea di un serpente o di un dragone, è interessante in questa sede sottolineare il fatto che l'area interessata dall'intervento non considerò il corso nella sua interezza, ovvero da piazza IV Novembre a piazza Bartolomeo Pacca, ma si arrestò su via Gregorio VIII, limitatamente all'area pedonalizzata. In particolare, considerando il tratto dell'antica via Magistrale ampliata nell'Ottocento postunitario, sarebbe stato organico includere nel programma di pedonalizzazione anche il tratto prospiciente piazza Orsini. Questa incongruenza è tangibile nella conformazione fisica e materiale della strada, il cui tratto escluso dal progetto conserva la basolatura dei marciapiedi e la memoria degli isolati presenti prima dei bombardamenti, di cui si ha riscontro in fotografie recenti. Tali tracce consentono solo alle persone che conoscono la storia di intuire gli spazi del contesto prima della demolizione dei due lotti e di comprendere i reali rapporti storici e urbani tra edifici, strade e piazze.

## Conclusioni

Come ha osservato Alberto Ferlenga: «I longobardi che ricollocarono nelle loro mura i marmi della romanità o le bombe che nel 1943 squarciarono la città mettendone a nudo le radici non avevano certo un progetto se non quello del reimpiego o della distruzione, ma Benevento, anche grazie a questi eventi lontani tra loro, continua ad affermare una sua evidente particolarità. Più o meno di altre città italiane coinvolte in eventi simili ha conservato nel tempo la capacità di rendere palesi e di mantenere vitali quei movimenti della storia» [Ferlenga 2006].

La ricostruzione di piazza Orsini è un problema che da oltre cinquant'anni coinvolge l'urbanistica beneventana. Il dibattito non arriva a risultati concreti in quanto gli interessi delle parti coinvolte non hanno giocato a favore della programmazione. Oggi piazza Orsini appare come una piazza di dimensioni monumentali lungo il fianco del duomo, adibita a parcheggio. Essa è un vuoto irrisolto, una ferita della Seconda guerra mondiale ancora



9: Piazza Orsini da via Gregorio VIII (foto dell'autore).

aperta a dispetto di altre analoghe realtà di Benevento, con la fontana che funge da singolare snodo carrabile all'interno di un contesto architettonico che presenta un significativo palinsesto urbano.

### Bibliografia

- ALBADOR, D.S. (2006). *I bombardamenti su Benevento nel 1943 in cinque fotografie aeree dei "National Archives" di Washington*, in "Samnium", LXXIX, pp. 229-243.
- BASILE, S. (1970). *Restauri settecenteschi a Benevento (1714-1716)*, in «Samnium», pp. 183-205.
- BUCCARO, A. (1995). *Architettura e urbanistica dell'Ottocento, in Storia e civiltà della Campania. L'Ottocento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli, Electa Napoli, pp. 179-189.
- BUCCARO, A. (2006). *La crescita dei capoluoghi campani: previsioni ed attuazioni tra il 1900 e il 1940, in Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, a cura di A. Croce, F. Tessitore, D. Conte, Napoli, Liguori, II, pp. 3-33 (14-19).
- CASIELLO, V. (1891). *Sistemazione sanitaria della città di Benevento*, Benevento.
- CONSOLANTE, R. (2016). *Architettura e città nel Moderno*, Napoli, Clean.
- DE SANTIS, L. (1996). *Benevento tra le due guerre: una vicenda urbana*, Hevelius, Benevento.
- FERLENGA, A. (2006). *Progettare nella storia*, allegato a «Casabella», 744, n 5, maggio.
- FLORA, N. (2001). *Concorso per la sistemazione di piazza del Duomo e piazza Orsini a Benevento*, in «Area», n. 54, pp. 138-145.
- GUERRIERO, L. (1993). *La tutela dei monumenti a Benevento e l'attività della Commissione conservatrice provinciale: 1860-1915*, in *Tutela e restauro dei monumenti in Campania. 1860-1900*, a cura di G. Fiengo, Napoli, Electa Napoli, pp. 68-69.
- JELARDI, A. (2000). *Benevento antica e moderna. Architettura e urbanistica dell'Unità d'Italia*, Benevento.
- MANGONE, F. (2006). *Architettura, fra memoria e decorazione, dalla Belle époque al primo dopoguerra*, in *Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, a cura di A. Croce, F. Tessitore, D. Conte, Napoli, Liguori, II, pp. 35-58 (44-46).
- MANGONE, F. (2011). *Benevento. I palazzi della Prefettura e della Provincia*, Milano-Bari, Orbicolare.
- PARENTE, L. (1983). *Benevento: mezzo secolo di politica urbanistica (1860-1914)*, in «Storia urbana», pp. 53-83.
- PARISI, R. (2007). *Iconografia di una città pontificia: Benevento in età moderna e contemporanea*, in *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta e A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 173-194.
- ROSSI, P. (1998). *Antonio e Pasquale Francesconi. Architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Electa Napoli.
- ROSSI, S.; ZEVI, B. (1989). *Piano del centro storico di Benevento*, Roma.
- ROTILI, M. (1986). *Benevento romana e longobarda. L'immagine urbana*, Benevento, Banca Sannitica.
- STROFFOLINO, D. (2006). *Benevento città d'autore. Filippo Raguzzini e l'architettura nel XVIII secolo*, Napoli, Electa Napoli.
- TORELLI, M.R. (2002). *Benevento romana*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

## *La ricostruzione postbellica del nucleo storico di Viareggio: tensioni e cicatrici nel tessuto urbano dal 1944 a oggi\**

*The post-war reconstruction of the historic center of Viareggio: tensions and scars in the urban fabric from 1944 to today*

**PAOLO BERTONCINI SABATINI, DENISE ULIVIERI**

Università di Pisa

### **Abstract**

*Viareggio è duramente colpita dai bombardamenti dell'ultima guerra mondiale. Alla fine del conflitto la città è riconosciuta come pesantemente 'sinistrata' e viene redatto un Piano di Ricostruzione, benché limitato all'area maggiormente distrutta, ovvero il nucleo originario della città storica, ma le scelte ricostruttive si risolvono in interventi puntuali per cancellare le ferite nell'ottica di un celere rilancio del turismo. Nel ripensare l'assetto della zona, uno dei temi più dibattuti è quello relativo alla ricostruzione del palazzo Comunale.*

*Viareggio was heavily affected by the bombings of the Second World War. At the end of the conflict, the city was recognized as severely 'damaged' and a Reconstruction Plan was drawn up, although it was limited to the most heavily destroyed area, namely the original nucleus of the historic city. The reconstruction choices were limited to specific interventions aimed at erasing the wounds with a view to a rapid revival of tourism. One of the most debated issues in rethinking the area was the reconstruction of the Municipality.*

### **Keywords**

Viareggio, Identità, Urbanistica.

Viareggio, Identity, Urbanism.

### **Introduzione**

Viareggio è una città vocata alla moderna attività di villeggiatura fin dalla sua annessione al Granducato di Toscana, avvenuta nel 1847. L'arrivo della ferrovia, nel 1861, consolidò tale propensione balneare e turistica e dette il via alla venuta di un enorme flusso di turisti.

Il forte incremento dell'attività turistica e il conseguente aumento demografico guidò il disegno urbano dell'area litoranea. L'espansione di Viareggio fu, infatti, contraddistinta dall'urbanizzazione della fascia costiera, ovvero quello spazio dedicato alle attività legate alla villeggiatura, e dallo sviluppo dell'area verso nord parallela alla linea di costa e compresa tra due termini naturali, il canale Burlamacca e la fossa dell'Abate, e il limite dell'infrastruttura ferroviaria.

Il canale rappresentò l'asse portante dello sviluppo storico nella direzione est-ovest della città, mentre il mare ne determinò lo sviluppo litoraneo [*Regolamento Urbanistico* 2019, 17].

La promenade divenne l'asse portante della città, vale a dire il momento urbano che ancora oggi qualifica l'immagine di Viareggio: si tratta di un elemento di raccordo e integrazione in cui confluiscono gli assi ortogonali della griglia geometrica degli isolati che definiscono l'organismo urbano.

---

\* L'*Introduzione* e il capitolo 1 sono di Denise Ulivieri; il capitolo 2 è di Paolo Bertoncini Sabatini; le *Conclusioni* sono condivise. Gli autori ringraziano la dott.<sup>ssa</sup> Vanda Puccetti del Centro Documentario Storico di Viareggio.

## 1. Il Piano di Ricostruzione di Viareggio e il nucleo originario della città

I piani regolatori redatti tra il 1910 e il 1920, quello firmato da Ugo Giusti nel 1927, affrontarono tutti, a vario titolo e con esiti diversi, il tema della passeggiata. Il piano regolatore di Raffaello Brizzi, al quale lavorò dal 1931 al 1942, non si limitò alla sola sistemazione del lungomare, ma si dedicò all'ampliamento e al completamento delle aree già urbanizzate e alla previsione di un nuovo quartiere a nord della città. Negli anni Trenta, infatti, la pianificazione dell'area litoranea si concretizzò in una vasta attività promozionale per incrementare le potenzialità della riviera (acquedotto, fognature, viabilità, trasferimento della stazione ferroviaria oltre il canale Burlamacca, la costruzione del cavalcaferrovia) [Caccia 2005, 31-63].

Le devastazioni della Seconda guerra mondiale cambiarono però la configurazione urbanistica della città. Viareggio, posta direttamente sulla linea del fronte, venne bombardata più volte subendo molte distruzioni. D'altronde, fin dal proclama di armistizio di Badoglio (8 settembre 1943) Viareggio fu occupata dai tedeschi, che qui avevano già installato la sede del comando di presidio per fortificare la zona a mare, in previsione di uno sbarco alleato mai avvenuto [Pieraccini 2007, 55-60]. Alla fine del conflitto lo scenario viareggino era disastroso. A seguito dei ripetuti bombardamenti aerei e cannoneggiamenti degli alleati e dell'opera di distruzione sistematica, a mezzo di mine, delle truppe tedesche, la cosiddetta 'Perla del Tirreno' subì «danni immensi quali la distruzione di interi quartieri cittadini, con circa 2000 case rase al suolo o completamente inabitabili. La totale distruzione del proprio naviglio mercantile, la minorazione vasta e profonda della propria industria di costruzioni navali e degli impianti balneari» [Malfatti 2015, 11].

Corrado Ciompi, ultimo sindaco di Viareggio prima dell'avvento del fascismo e primo sindaco dopo la liberazione designato dal governo militare degli alleati con il consenso del Comitato di Liberazione Nazionale, dichiarò che per sanare le profonde ferite inflitte dalla guerra sarebbe stata necessaria «una lunga intensa e costosissima opera di riparazione e di ricostruzione» [Malfatti 2015, 11]. Durante il suo secondo mandato, Ciompi ebbe tra le sue priorità la bonifica del litorale dalle mine e la ripresa della stagione balneare in nome di una ritrovata apparente normalità. Tuttavia, la zona intorno alla linea ferroviaria era un cumulo di ruderi e macerie, in particolare risultavano distrutti i quartieri popolari, il palazzo Ducale, già residenza borbonica, il teatro e le aree limitrofe, inagibile il porto, demoliti i ponti sul canale Burlamacca.

In questa precarietà materiale, politica e istituzionale, le linee guida della ricostruzione furono segnate dal decreto legislativo luogotenenziale n. 154 del 1 marzo 1945, che dettò le *Norme per i piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra*, con lo scopo di «contemperare le esigenze inerenti ai più urgenti lavori edilizi, con la necessità di non compromettere il razionale sviluppo degli abitati» e impose ai Comuni compresi negli elenchi del Ministero per i Lavori Pubblici di adottare, nel termine di tre mesi dalla notificazione, un piano di ricostruzione.

Viareggio venne inclusa nel IV elenco e chiamata a redigere un piano limitato all'area maggiormente distrutta, ovvero alla zona a cavallo della ferrovia Pisa-La Spezia, la vecchia stazione ferroviaria e il porto con la darsena [Fantozzi Micali 2006, 50]. Si trattava del nucleo originario della città disteso intorno alla piazza del Mercato e della Torre, impropriamente detta di Matilde, area già violata dall'incongruo inserimento del cavalcaferrovia, e proteso lungo il Burlamacca. Il quartiere popolare intorno alla piazza, completamente distrutto, si prolungava oltre la ferrovia: «qui trovavano alloggio i marinai, i renaioli, gli operai dell'industria e della agricoltura»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Viareggio, Centro Documentario Storico (CDS), Archivio Urbanistica, *Piano di ricostruzione*, scaff. 1, cart. 9, f. 8, norme edilizie, 26 marzo 1948, p. 1.





1: La piazza trapezoidale davanti alla vecchia stazione ferroviaria, 1930 circa (cartolina).

Compresa nel Piano di Ricostruzione anche l'area vicino alla vecchia stazione ferroviaria con l'antistante piazza trapezoidale ricca di verde, che si affacciava sul canale e si collegava alla piazza del Mercato attraverso il ponte di Pisa.

Il piano fu affidato agli ingegneri Carlo Tabellini e Mario Gucci, impiegati dell'ufficio tecnico comunale, i quali, dopo vari studi e una serie di varianti che accolsero le osservazioni e i pareri del Genio Civile e della Soprintendenza, presentarono la versione definitiva il 20 novembre 1946 [Giusti 2020, 133]. Scopo del piano fu quello di «tornare a dare alla massa edilizia distrutta la sua primitiva entità e capienza di alloggi»<sup>2</sup>, attraverso l'integrazione dell'edilizia preesistente e la conservazione dei «primitivi allineamenti», il tutto secondo «moderni e validi criteri sociali, igienici ed estetici»<sup>3</sup>. In particolare, per la zona adiacente la via Regia e quella compresa tra il cavalcavia e il canale Burlamacca, il piano prevedeva la sistemazione con isolati non completamente chiusi con costruzioni alternate a zone verdi. Il documento venne approvato il 14 luglio 1953, ma vide in definitiva la sua conclusione ai primi anni Sessanta.

Nel ripensare l'assetto del nucleo originario della città, le varie amministrazioni comunali che si alternarono nell'attività ricostruttiva, non riconobbero l'effettivo valore della città distrutta, di come questa fosse insostituibile e irripetibile, senza porsi il problema del recupero e della valorizzazione dei frammenti rimasti in piedi come segni tangibili dell'identità collettiva.

<sup>2</sup> Ivi, relazione, 20 novembre 1946.

<sup>3</sup> *Ibidem*.



PAOLO BERTONCINI SABATINI, DENISE ULIVIERI



2: Piano di Ricostruzione della Città di Viareggio. Zona a cavallo della ferrovia Pisa-La Spezia attorno alla vecchia stazione, nuova situazione (insieme), scala 1:2000, 1947 (Viareggio, Centro Documentario Storico, Piano di ricostruzione, Viareggio).

La vicenda del colonnato residuo della facciata della sede del Municipio, unica preesistenza storica dell'ex palazzo Ducale disegnato da Lorenzo Nottolini, raccontata nel paragrafo successivo, è un caso paradigmatico di questa assenza di riconoscimento di valore. D'altronde le condizioni eccezionali del momento, le difficoltà economiche del paese, la drammatica complessità dei problemi da fronteggiare, definirono e caratterizzarono la ricostruzione di Viareggio che avvenne all'insegna dell'emergenza e soprattutto nell'ottica del celere rilancio del turismo cittadino.

Il piano azzerò il valore dell'area intorno alla vecchia stazione ferroviaria, principale varco di accesso alla città, in cui si stabiliva un rapporto visuale con il canale Burlamacca e la Torre di Matilde, e procedendo verso la strada Regia, attraverso un percorso che passava dal Regio Casino, poi sede del Municipio, si arrivava sul lungomare all'imbocco della passeggiata. Qui, nel bel mezzo della piazza della stazione, si decise di infilare un infelice mercato ortofrutticolo, che stravolse la riconoscibilità dell'impianto storico e la viabilità di accesso alla città.

Il piano tentò di lavare via le ferite di guerra anche attraverso l'uso spigliato dell'esproprio, utile mezzo per avviare la ricostruzione prevista in zone centrali dove la proprietà era «frazionatissima, solitaria e spesso in comunione»<sup>4</sup>. Le scelte si risolsero in interventi puntuali senza una pianificazione globale, si tralasciò il valore semantico che certe aree rappresentavano per la memoria della storia (come piazza Pietro Nieri e Enrico Paolini e piazza della vecchia stazione ferroviaria). Così queste zone divennero spazi irrisolti, 'refusi della storia', non integrati nel tracciato urbano originario, lasciate in eredità alla città contemporanea.

## 2. La ricostruzione del palazzo comunale: un caso emblematico

Nella scena metafisica dei quartieri rasi al suolo, le superstiti colonne ioniche dell'unica ala realizzata da Nottolini della grandiosa, e mai conclusa, residenza dei Borbone (interrotta nel 1824), si elevano come rovine isolate sulla sponda destra del canale Burlamacca. Accanto ai «mucchi di sassi, tra cui corrono le strade» [Pieraccini 2007, 71], quelle scarnificate membrature architettoniche si ergono fiere tra le macerie come i girasoli cresciuti sull'asfalto, fotografati con efficace lirismo dalla penna del giornalista e politico Giovanni Pieraccini [Pieraccini 2007, 55-60].

Questo simbolico lacerto di una stagione cruciale, quale appunto quella neoclassica, nella quale Viareggio è elevata a rango di città (1820), diviene centrale nel confronto sull'idea di patrimonio storico culturale, e il valore della sua eredità, innescato dalla ricostruzione del palazzo comunale. Al tema del municipio si lega una complessa vicenda progettuale e politica protrattasi per anni, i cui fili possono riannodarsi grazie alla ricca documentazione archivistica<sup>5</sup>. Esso non figura nel programma di opere pubbliche urgenti avviate da Ciompi, mentre diviene cogente per il commissario straordinario Rosario Speciale. Questi, nel novembre del 1948, assegna a Tabellini e Gucci<sup>6</sup> la progettazione del nuovo polo amministrativo, stabilito che «il sistema di bandire un concorso fra architetti [...] avrebbe importato una spesa ingentissima non sostenibile dal bilancio comunale e costituito un impedimento, anziché una razionale soluzione» e che fosse «più conveniente affidare la redazione del progetto stesso all'ufficio tecnico comunale»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Viareggio, CDS, Archivio Urbanistica, *Piano di ricostruzione*, scaff. 1, cart. 11, varie, f. 5, attuazione Piano di Ricostruzione, richiesta al Ministero dei LL.PP. di autorizzazione all'esproprio delle aree necessarie, 19 ottobre 1959.

<sup>5</sup> Viareggio, CDS, Archivio Urbanistica, *Piano di ricostruzione*, scaff. 1, cart. 10, Nuovo palazzo comunale, Progetto completo.

<sup>6</sup> Ivi, f. 1, lettera di incarico, 27 dicembre 1948.

<sup>7</sup> Ivi, f. 1, bozza di delibera, 1949.

PAOLO BERTONCINI SABATINI, DENISE ULIVIERI



3: Le macerie del Municipio, già Reggia dei Borbone, in una fotografia di Franco Signorini all'indomani della Liberazione (Viareggio, CDS, Panorama bombardamenti aerei).

La proposta, redatta in un «breve periodo di tempo [...] fuori dell'ufficio [...] mediante studi ed opere fatte in ore serali e notturne»<sup>8</sup>, è approvata con la delibera del 23 aprile 1949: agli atti rimangono una serie di sette inedite tavole grafiche<sup>9</sup> con allegate la relazione descrittiva, il computo metrico, il preventivo di spesa (per un importo complessivo di 220 milioni di lire), l'analisi dei prezzi, il capitolato speciale d'appalto e l'elenco dei prezzi unitari<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ivi*, f. 4.

<sup>10</sup> *Ivi*, ff. 3, 5 e 6.

L'isolato oggetto dell'intervento, sul quale non insisteva soltanto la casa comunale e l'attiguo Teatro Pacini, ma anche alcuni edifici privati, era quello prospiciente il canale, racchiuso tra via Regia, via Cesare Battisti, via Antonio Fratti e piazza Nieri e Paolini, già piazza Grande. Nelle scelte programmatiche condivise da ingegneri e autorità, la «costruzione di un nuovo edificio, organicamente concepito, e completo in ogni sua parte [...], in considerazione dello sviluppo assunto dagli uffici e servizi con il progredire della importanza turistica della città di Viareggio»<sup>11</sup>, si fondava sull'integrale demolizione delle preesistenze superstiti e l'esclusione di qualsiasi forma di recupero o valorizzazione delle vestigia storiche. Il lotto, di forma pressoché quadrangolare, sarebbe stato per buona parte occupato da un enorme blocco parallelepipedo a sviluppo orizzontale, ottenuto dalla saldatura di due corpi di fabbrica – quello 'principale', dalla forma a H, dal lato dell'entroterra, con l'anima parallela alla linea di costa e le ali sviluppate nel senso della piazza e del canale, e quello di chiusura, dal lato dell'entroterra, di forma rettangolare con cavedi interni – includenti un'ampia 'corte d'onore' accessibile da «due monumentali ingressi coassiali, uno sulla piazza e uno sulla via Regia»<sup>12</sup>.

L'estesissimo complesso – occupante una superficie di 3.420 metri quadrati di cui 2.412 coperti e 1.008 a cielo aperto –, nella sua articolata distribuzione, intendeva inglobare, oltre gli uffici comunali (tra cui quelli tecnici, la tesoreria, l'esattoria, l'anagrafe), anche l'ufficio di igiene (con i vari ambulatori), la polizia municipale e i vigili urbani, gli uffici postali, la biblioteca, gli archivi, gli alloggi per custodi e personale, nonché una rimessa automezzi con annessa officina: all'unitaria cortina in listelli di cotto antico applicata sulle murature in pietrame misto e agli stilizzati elementi architettonici in travertino (lesene, marcapiani, parapetti, davanzali, cornici e gronde), il compito di esaltare la compatta unitarietà dello stereometrico volume, nel quale si rilevano alcune significative corrispondenze proporzionali, sia nella planimetria generale (circa 40 x 85 metri con un rapporto di 1:2) che nell'altezza dei prospetti elevati su quattro piani (16 metri in rapporto di 1:5 con il lato maggiore del complesso).

I varchi e le aperture incorniciati di travertino, in contrasto con la fiamma del mattone a faccia vista del paramento esterno esaltata dai raggi solari, l'imbasamento a ortostati, il plastico costruito di lesene trabeate, la scultura in rilievo in prossimità del fornice d'ingresso al grande cortile interno, la gronda celante le falde displuviate del tetto coperto da un manto in marsigliesi (a esaltare l'impronta dell'orizzontalità, nonostante una copertura non piana), esplicitano l'idea di una cittadella pleonasticamente monumentale.

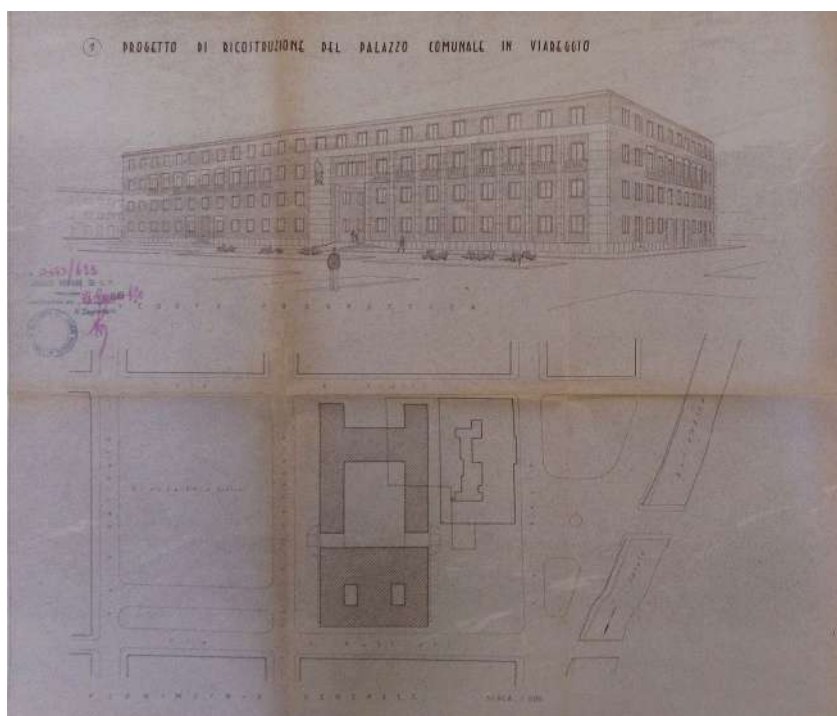
Nonostante la chiarezza dell'impaginato, la sobrietà del fraseggio, con i suoi ritmi e armonie più larghe, le geometrie essenziali che si richiamano alla lezione fiorentina del decennio precedente, in particolare la Scuola di Guerra Aerea di Raffello Fagnoni nel parco delle Cascine (1936-1938), nella quale le finestre con parapetti a balaustri e le iscrizioni in lettere capitali raggiungono ben altri esiti poetici, il livello emotivo del disegno non trasmette la stessa sensibilità storica e progettuale dei modelli cui si ispira. Non a caso il rigetto della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa, allora diretta da Piero Sanpaolesi risultò dal primo istante assoluto. In considerazione del vincolo paesistico ambientale sussistente sull'area, il fermo diniego verso la proposta, oltre che dipeso dalla scelta di rimuovere l'unico brandello scampato alle distruzioni belliche di una eredità artistica così feconda per il luogo, richiamava l'attenzione sulla scala urbana del progetto, ritenuto eccessivamente grandioso e non commisurato all'impianto del nucleo originario della città.

<sup>11</sup> Ivi, f. 5, relazione.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



PAOLO BERTONCINI SABATINI, DENISE ULIVIERI



4: Carlo Tabellini, Mario Gucci, Progetto di ricostruzione del palazzo comunale di Viareggio. Planimetria e veduta, 1948-1949 (Viareggio, CDS, Archivio Urbanistica, Piano di ricostruzione, Ivi, f. 4).



5: Carlo Tabellini, Mario Gucci, Progetto di ricostruzione del palazzo comunale di Viareggio. Vedute, 1948-1949 (Viareggio, CDS, Archivio Urbanistica, Piano di ricostruzione, f. 4).

Sulla stessa scia, la sezione prima del Ministero dei Lavori Pubblici invitava il Comune a rivedere il piano ritendendolo «eccessivo rispetto al reale fabbisogno del centro cittadino»<sup>13</sup>. La proposta finì per arenarsi con l'avvicinarsi delle amministrazioni. Del 1951 è una lettera di Sanpaolesi al nuovo sindaco in cui si chiede ancora che «venga comunicato come e dove si intende sistemare il colonnato del Nottolini [...], che fino a che non sarà stato approvato il progetto di ricostruzione non dovrà in alcun modo essere demolita la parte rimasta del palazzo»<sup>14</sup>.

In realtà Antonio Garboli, primo cittadino dal 1949, nel fare propria la richiesta dello stesso soprintendente già espressa nel 1948<sup>15</sup> e quella della Prefettura di Lucca, aveva iniziato a predisporre un bando di concorso pubblico aperto agli «architetti e ingegneri iscritti agli albi professionali della Repubblica Italiana»<sup>16</sup>, tuttavia eludendo il richiamo a «prevedere la ricostruzione o l'inserimento, su qualche fronte sia interno che esterno del nuovo edificio, della facciata con colonnato esistente sulla via Regia»<sup>17</sup>. Il coinvolgimento degli uffici tecnici interessati (da quello di Igiene al Genio Civile) spiega le numerose varianti apportate allo schema del documento che, dopo le prime stesure, a partire dal 1950 viene trasformato in quello di un appalto-concorso allo scopo di «eliminare le spese di progetto»<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, f. 2, parere, 26 gennaio 1950.

<sup>14</sup> Ivi, f. 1, lettera, 16 marzo 1951.

<sup>15</sup> Ivi, f. 1, lettera di Sanpaolesi al sindaco, 16 novembre 1948.

<sup>16</sup> Ivi, f. 1, bozza del bando di concorso.

<sup>17</sup> Ivi, appunto, febbraio 1951.

<sup>18</sup> Ivi, lettera del commissario prefettizio al Ministero dei Lavori Pubblici, 30 aprile 1951.





6: Eugenio Montuori, disegno con il prospetto del nuovo palazzo comunale, 1952 (Viareggio, CDS, Archivio Urbanistica, Piano di ricostruzione, f. 4).

La volontà di «affrettare la procedura di esame dei progetti e di affidamento dei lavori»<sup>19</sup>, ma soprattutto di «risparmiare anche le spese più modeste e quindi anche quelle relative ai premi da assegnare ai vincitori del concorso»<sup>20</sup> determinano il cambio di strategia senza comunque raggiungere alcun risultato concreto. Nonostante i ripetuti appelli di Sanpaolesi, nell'intreccio di così distanti sensibilità culturali sul piano della storia dell'architettura, della tutela e del restauro, si procede infine alla demolizione integrale dell'area. Delle sradicate colonne ioniche alcune troveranno casa solo nel 1998, nella rotonda stradale al di là del cavalcaferrovia, inglobate come fantasmatiche presenze nel Monumento alla resistenza e alla pace, mentre le rimanenti giacciono esangui nell'odierno canile comunale in attesa di una degna valorizzazione.

La ricostruzione del municipio trova una svolta con Lorenzo Marsigli, eletto nel 1951, che prima si rivolge a un intelligente mediatore di stili quale Marcello Piacentini per un parere: lo stesso architetto, oltre a indicare alcuni nomi di possibili progettisti, esprime alcune idee in schizzi che mostrano la sua personale reinvenzione fantastica e mondana del Medioevo e del Rinascimento aggiornata alle sperimentazioni modernistiche<sup>21</sup>. Tuttavia, l'incarico definitivo viene poi assegnato a Eugenio Montuori e sebbene l'architetto inizi a elaborare le prime proposte nel 1952, la costruzione è conclusa solo alla fine del 1968<sup>22</sup>. Con una diversa sensibilità ambientale verso il contesto, il pesarese non solo ridimensiona la volumetria del palazzo (sviluppando il fronte su 71 metri circa), ma lo arretra decisamente dal canale collocandolo sull'area della piazza in modo da invertire la posizione di questa rispetto al fabbricato, che acquista maggiore respiro e autonomia. La nuova piazza Nieri e Paolini viene così anteposta all'edificio comunale il cui prospetto principale trova, nel loggiato che lo solca

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ivi, lettera del sindaco al professore Valle, 6 giugno 1950.

<sup>21</sup> Firenze, UniFI, Biblioteca Scienze Tecnologiche, *Fondo Marcello Piacentini*, Documenti, cart. 347.5.

<sup>22</sup> Roma, Fondazione Museo delle arti del XXI secolo, Centro archivi architettura, *Fondo Eugenio Montuori*, ua 97.

PAOLO BERTONCINI SABATINI, DENISE ULIVIERI

interamente e nel balcone lievemente aggettante (decorato a graffito da Eugenio Pardini nel 1978), in corrispondenza del salone d'onore interno, un rapporto diretto con lo spazio urbano. Nell'area così ampliata e ridefinita in direzione del canale, due ulteriori fabbricati mai realizzati in direzione del canale (il palazzo delle poste dalla forma a L e uno più contenuto a C) completavano l'assetto urbanistico della zona, cancellando, di fatto, l'identità della vecchia piazza del Mercato così cara ai viareggini. Oggi questo grande vuoto adibito a parcheggio rientra tra i luoghi urbani irrisolti dell'opera di ricostruzione.

## Conclusioni

Il tema della ricostruzione postbellica del nucleo storico di Viareggio innesca una riflessione che si riverbera sull'attuale contesto, sui nodi urbanistici rimasti aperti in attesa di riqualificazione. Si tratta di brani cruciali dello scacchiere compreso tra il litorale e la linea ferroviaria: ne sono un esempio la stessa piazza antistante il Comune (che ha sostituito l'ex piazza Grande), il *waterfront* del lungo canale Burlamacca, l'area del mercato ortofrutticolo (sul sito della distrutta stazione vecchia). In questo settore della città rimaneva illeso il monumento ai caduti della Grande Guerra di Domenico Rambelli e Lorenzo Viani inaugurato nel 1927, con il fante morente, il seminatore e il marinaio, opera che stabilisce uno spazio di grande tensione morale ed esegetica, scevro di pulsioni ideologiche e politiche. Con la stessa antiretorica un nuovo segno urbano attende di inserirsi nel tessuto in memoria dei tragici fatti occorsi il 29 giugno 2009, a quel disastro ferroviario che sul fronte interno della medesima area sostanzia un'altra cicatrice indelebile.

## Bibliografia

- ALBERTI, A. (2020). *Bombe sulla Linea Gotica. Le incursioni aeree sulla Versilia e sul territorio apuano (1943-45)*, Viareggio, Pezzini editore.
- L'Architettura in Toscana dal 1945 ad oggi. Una guida alla selezione delle opere di rilevante interesse storico-artistico* (2011), a cura di A. Aleardi, C. Marcetti, Firenze, Alinea.
- Architettura, arti applicate e industrial design negli anni della Ricostruzione postbellica toscana (1944-1966)* (2022), a cura di M. Branca, M. Cozzi, Pisa, Edizioni ETS.
- Architetture del Novecento. La Toscana* (2001), a cura di E. Godoli, Firenze, Polistampa.
- BENZIO, C. (1986). *Viareggio. Storia di un territorio. Le marine lucchesi tra il XV e il XIX secolo*, Pisa, Pacini.
- BERGAMINI, F. (1993). *Viareggio dal 10 giugno 1940 all'8 settembre 1943*, Viareggio, Pezzini editore.
- BUCCIARELLI, S. (2013). *Sandrino Petri: un sindaco comunista nella provincia bianca*, in «Documenti e studi. Rivista dell'Istituto storico della resistenza e dell'età contemporanea in provincia di Lucca», n. 35, pp. 55-86.
- CACCIA, S. (2005). *Viareggio città eminentemente moderna. Pianificazione e interventi urbanistici*, in *In luogo di Mare. Viareggio l'identità architettonica di una città tra le due guerre*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 31-63.
- CANALI, F. (2016). *Trent'anni di lungomari e pinete di Toscana, dal fascismo alla prima età repubblicana. Viareggio, Lido di Camaione, Forte dei Marmi, Marina di Pisa e Tirrenia (1932-1965)*, in «ASUP Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio», *Urbanistica per la villeggiatura e per il turismo nel Novecento*, a cura di F. Canali, n. 3 (2015), pp. 122-200.
- CRESTI, C. (2002). *Lorenzo Viani e il Monumento ai Caduti di Viareggio*, Firenze, Angelo Pontecorboli.
- DEZZI BARDESCHI, M., EVANGELISTI, R., REGOLI, V., SANTINI, P.C. (1970). *Lorenzo Nottolini architetto a Lucca*, Milano, Cassa di Risparmio di Lucca.
- Eugenio Montuori. Progetti disegni acquarelli olii* (2007), a cura di A. Di Noto, F. Montuori, Roma, Prospettive.
- Eugenio Pardini* (1988), a cura di M. De Micheli, Varese, Vangelista Editori.
- FANTOZZI MICALI, O. (2006). *Piani di ricostruzione e città storiche*, Firenze, Alinea.
- GALLETTI, L. (1981). *Eugenio Montuori architetto*, Milano, Edizioni Over.
- GIUSTI, M.A. (2020). *Viareggio, una "creation nouvelle" e il "grande progetto" tra città e paesaggio*, in *Viareggio la città nata dal mare 200 anni di storia*, a cura di M.A. Giusti, Viareggio, Idea Books, pp. 42-47.
- GIUSTI, F. (2020). *"Come se tutto si fosse arrestato in quell'immagine rarefatta". Guerra e ricostruzione*, in *Viareggio la città nata dal mare 200 anni di storia*, a cura di M.A. Giusti, Viareggio, Idea Books, pp. 132-137.
- MALFATTI, A. (2015). *Viareggio 1946 ... la rinascita*, Viareggio, Pezzini Editore.
- MONTUORI, E. (1965). *Eugenio Montuori*, Roma, Tipografia Arte della Stampa.

- Operatività tipologica nel processo di formazione di Viareggio. Alla ricerca del controllo e dei limiti di crescita del costruito* (2004) a cura di A. Arrighi, S. Caccia, Firenze, Alinea.
- PIERACCINI, G. (2007). *Storie di Viareggio e della Versilia*, Viareggio, Pezzini Editore.
- Regolamento Urbanistico della città di Viareggio, a) Relazione generale*, 2019.
- SERAFINI, A. (2019). *Un'idea di città, la costruzione di Viareggio fra le due guerre*, Pisa. Edizioni ETS.
- SIMONELLI, G. (2013-2014). *Riqualificazione urbanistica e progetto di un edificio polifunzionale in Piazza Cavour a Viareggio*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa.
- SIMONELLI, R. (2013). *Confrontarsi con le "preesistenze": teoria e prassi dei Piani di Ricostruzione postbellica in Italia*, Milano, Libreria CLUP.
- Viareggio racconta ancora* (1995), a cura di F. Bergamini, Viareggio, Pezzini editore.
- Viareggio sotto le bombe. Bombardamenti e cannoneggiamenti su Viareggio. 1 novembre 1943 - 7 febbraio 1945* (2002), a cura di P. Fornaciari, Viareggio, Pezzini editore.

#### **Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

- Firenze, UniFI, Biblioteca Scienze Tecnologiche, *Fondo Marcello Piacentini*, Documenti, cart. 347.5
- Roma, Fondazione Museo delle arti del XXI secolo - MAXXI, Centro archivi architettura, *Fondo Eugenio Montuori*, ua 97
- Viareggio, Centro Documentario Storico, Archivio Urbanistica, *Piano di ricostruzione*, scaff. 1, cart. 9, Corrispondenza varia
- Viareggio, Centro Documentario Storico, Archivio Urbanistica, *Piano di ricostruzione*, scaff. 1, cart. 10, Nuovo palazzo comunale, Progetto completo
- Viareggio, Centro Documentario Storico, Archivio Urbanistica, *Piano di ricostruzione*, scaff. 1, cart. 11, Varie
- Viareggio, Centro Documentario Storico, *Panorama bombardamenti aerei*



## *Immagini di guerra a Torino: segni e disegni della ricostruzione* *War images in Turin: signs and drawings of the reconstruction*

**CRISTINA BOIDO, PIA DAVICO**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Molte città lacerate dalla guerra portano ancora oggi segni della distruzione, imbrigliata in cicatrici non sempre di facile lettura. È il caso di Torino, bombardata durante la Seconda guerra mondiale, la cui ricostruzione è stata oggetto di interventi protrattisi per anni. Questo contributo si pone l'obiettivo di evidenziare tali segni nel costruito, alcuni tuttora riconoscibili e altri celati da ricostruzioni tese a ricrearne l'immagine storica, attraverso disegni e immagini d'archivio e attuali, riscoprendo vicende spesso dimenticate, capaci di far ritrovare nei luoghi le tracce della storia della comunità cittadina oppressa dal conflitto.*

*Many war-torn cities still show the signs of the destruction, harnessed in scars not always easy to read. It is the case of Turin, bombed during World War II, whose reconstruction has been the object of interventions that lasted for years. This paper aims at highlighting such signs in the built, some still recognizable and other ones hidden by reconstructions which tended to recreate their historical image, through archival and contemporary drawings and pictures, rediscovering often forgotten events, capable of recapturing in places the traces of the history of the urban community oppressed by the conflict.*

### **Keywords**

Seconda guerra mondiale, ricostruzione, memoria storica.

World War II, reconstruction, historical memory.

### **Introduzione**

«La mattina rientrai con molta gente in città mentre ancora echeggiavano in lontananza schianti e boati. Dappertutto si correva e si portavano fagotti. [...] Nella chiara luce crepitavano rossi e impudichi gli ultimi incendi. [...] Le case sventrate fumavano. I crocicchi erano ingombri. In alto, tra i muri divelti, tappezzerie e lavandini pendevano al sole. Non sempre era facile distinguere tra le nuove le rovine vecchie» [Pavese 1948]. Queste parole di Cesare Pavese evocano immagini legate ai drammatici giorni in cui a Torino si viveva la distruzione generata dai bombardamenti durante la Seconda guerra mondiale, una distruzione materiale e umana [Bassignana 2021; *Torino in guerra* 1995]. Di quei giorni, in cui case, palazzi, fabbriche, chiese e intere parti di città furono annientati dalle bombe e dagli incendi, permangono oggi segni materiali nel tessuto urbano, non facili da individuare e da ricondurre alle vicende belliche.

Sono segni, nel costruito e nei luoghi, leggibili in una città ripristinata in parte dalla ricostruzione postbellica e modificata da altri interventi, ove convivono storie dell'edificato e degli spazi urbani; una città in cui le cicatrici della guerra hanno configurato l'immagine odierna. Dopo la fine del conflitto, Torino tentò di affrontare il tema della ricostruzione come momento di rinascita, ma la gravità dei danni e la necessità di reinsediare sia la popolazione sfollata sia le attività produttive, fondamentali per la ripresa, prevalsero su ogni proposta di programma complessivo e, accelerando ogni pratica burocratica, si preferì procedere per singoli interventi.





1: Composizione grafica di un manifesto del Ministero della Difesa Nazionale e di uno stralcio della Carta dei danni di guerra nella zona centrale di Torino.

La ricostruzione avvenne così in modo caotico, senza definire una pianificazione a scala urbana attraverso un piano regolatore. Infatti, richiedendo tempi più lunghi, alcune proposte tuttora valutate per la loro impostazione all'avanguardia non trovarono sviluppo [Viglino 2002; Viglino 2003]. Tali proposte avrebbero inserito i problemi della ricostruzione in un più ampio ridisegno della città e avrebbero portato anche a rivedere alcune situazioni irrisolte nell'assetto urbano torinese, tanto nel nucleo antico quanto nelle aree di espansione otto-novecentesca. Una visione a così ampio raggio avrebbe anche coniugato il rapporto tra l'architettura storica e la contemporanea, coinvolgendo il Movimento Moderno nella rivisitazione complessiva della città, forse evitando la ricostruzione nei grandi vuoti urbani di fabbricati che risultano dissonanti ed estranei al contesto storico consolidato.

### 1. I segni di una 'veloce' ricostruzione di Torino

Nella dicotomia tra pianificazione e riedificazione si diede priorità alla rapidità e all'economicità della ricostruzione, favorendo interventi puntuali e sconsiderati, che se da un lato ricrearono in breve tempo l'immagine complessiva antecedente il conflitto di interi fronti o parti di città, dall'altro risultarono rifacimenti spesso solo di facciata. Furono spesso realizzati con materiali incongrui e antistorici, pur ripristinando le fisionomie d'insieme riproponendo i caratteri compositivi e decorativi dei fronti urbani. Questo approccio ricostruttivo non si palesa a una sommaria visione d'insieme, ma è impresso nell'ambiente e nel costruito: l'immagine complessiva, di edifici antichi che ripropongono anche su più isolati caratteri compositivi e decorativi ricorrenti, risulta prevalente, celando percettivamente le incongruenze di un cucisciucisci spesso irrisolto e superficiale. Nella configurazione odierna, sommatoria di varie storie stratificate, hanno un peso

le cicatrici della guerra, che vanno conosciute al di là delle incongruenze e del risultato estetico. Le forme, da quelle a scala urbana a quelle di dettaglio dell'architettura, sono lo specchio degli interventi ricostruttivi del dopoguerra che, in relazione all'entità più o meno marcata dei danni, e a impostazioni ideologiche varie, furono affrontati con approcci e visioni differenti. Ne risultarono situazioni ricostruttive molto varie, che spaziano dalle realizzazioni *ex-novo* in sostituzione di quanto distrutto, all'integrazione delle parti mancanti, a situazioni rimaste per lungo tempo (o tuttora) irrisolte, o che hanno trovato forma in soluzioni di compromesso tra il vecchio e il nuovo. Oggi la consistenza dei danni di guerra torinesi è censita e documentata dall'importante mappa digitale di MuseoTorino [*Bombardamenti a Torino*], fondamentale base per individuare le 'risposte' del costruito a scelte, adattamenti o modifiche durante la fase ricostruttiva della città, evidenziandole attraverso lo studio comparato tra i documenti d'archivio e l'esistente. In questa fase le immagini giocano un ruolo cardine, immortalando visivamente i caratteri delle architetture e dei luoghi, nonché situazioni e atmosfere in precisi momenti, costituendo nell'insieme il *trait d'union* tra la memoria storica e il presente assetto urbano.

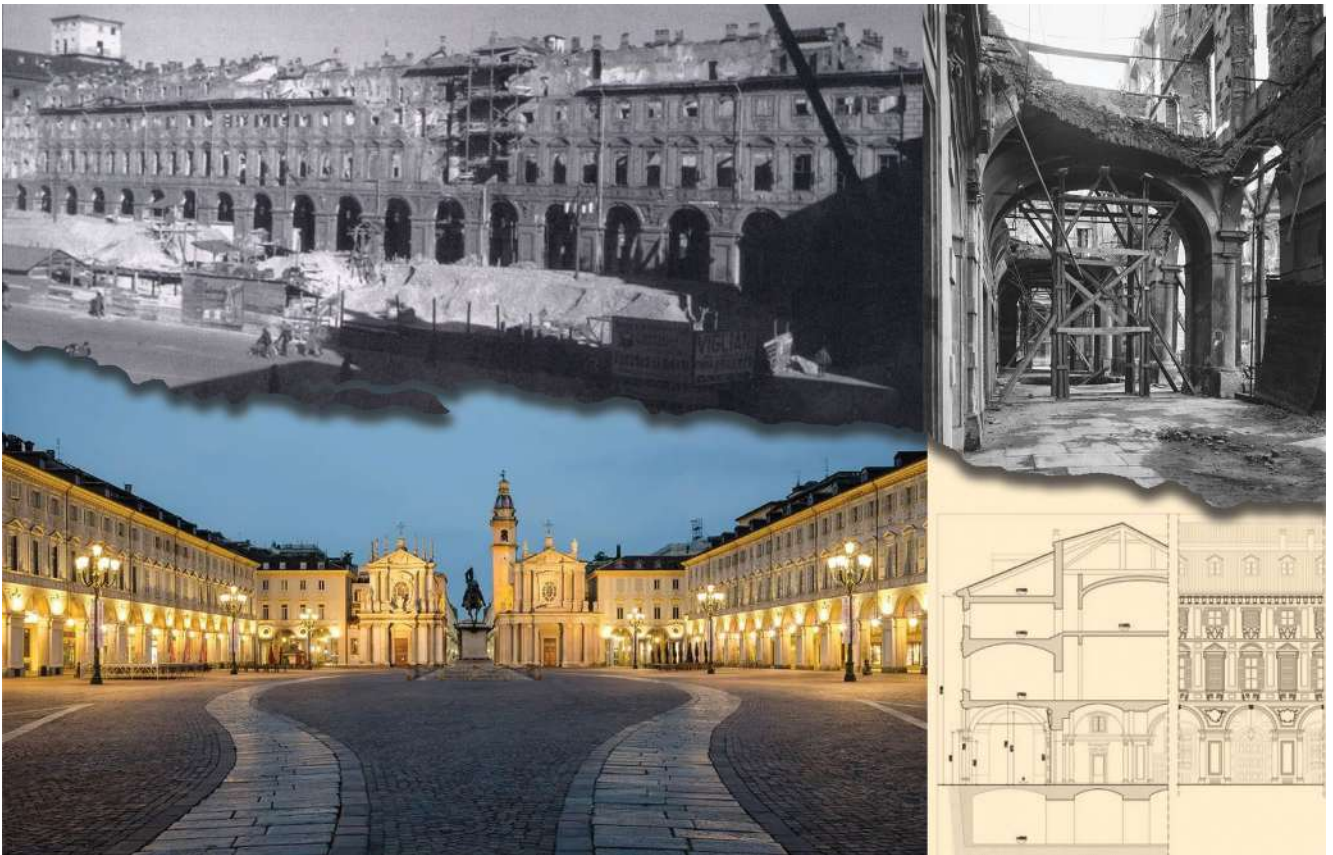
Segni, disegni e immagini delle cicatrici belliche nel costruito e nell'ambiente: questo è dunque in sintesi l'oggetto di questo contributo. Basilari per riconoscere e capire i segni lasciati dall'ultima guerra a Torino possono essere un disegno o una fotografia d'archivio, piuttosto che elaborati grafici di progetti per architetture e luoghi distrutti, o, ancora, disegni di rilievo dello stato attuale, in grado di evidenziare aspetti, spesso contraddittori, dell'esistente. Da tutti i tasselli di questo *puzzle* emergono i caratteri e le incongruenze della ricostruzione che ha coinvolto l'intera città un po' ovunque, dal centro alla periferia, con modalità varie, di cui qui si fa cenno attraverso alcuni casi esemplificativi di un fenomeno ampio e multifaccettato.

## 2. Il ripristino dell'immagine antica nel centro città

Partendo dal cuore di Torino, iconico polo della capitale sabauda, percorrendone strade e piazze si coglie quella ricercatezza d'immagine che, sin dal Seicento, ha contraddistinto soprattutto i fronti dei palazzi, in un sistema urbano sviluppato lungo direttrici viarie polarizzate su edifici o spazi simboli di potere e magnificenza. Questa pur apparente continuità d'immagine dovuta alla ricorrenza di elementi dell'architettura si può riscontrare in piazza San Carlo, progettata da Carlo di Castellamonte dal 1637, fulcro del primo ampliamento di epoca barocca [Comoli Mandracci 1983]. Definita da un impianto planimetrico simmetrico, incardinato sull'asse di via Roma, la piazza è caratterizzata, oltre che dalle chiese di Santa Cristina e San Carlo, da un'architettura ritmicamente cadenzata dal disegno dei portici e delle aperture decorate di facciata. Per quanto oggi appaia uniforme, essa cela le cicatrici dell'ultima guerra. Non rimase infatti estranea al primo incisivo bombardamento del 21 novembre 1942, in cui morirono oltre cento civili, distruggendo numerosi edifici storici, fra cui le cortine della piazza. Le bombe devastarono, nel lato orientale, il palazzo dell'Accademia Filarmonica e altri tre in quello opposto: i roghi dei tetti e dei solai lignei ne sventrarono gli interni, lasciando in precarie condizioni le murature superstiti, private delle raffinate decorazioni e *boiserie* che li avevano caratterizzati nel tempo.

Un ulteriore attacco aereo nel luglio 1943 colpì la piazza e le aree adiacenti, sventrando palazzo Barbaroux e abbattendo i fronti di palazzo Giriodi e, in parte, di palazzo Isnardi di Caraglio, definitivamente collassato dalle bombe dell'agosto successivo. Con la fine della guerra iniziò l'opera di 'fedele' ricostruzione della piazza, con il ripristino dei fronti per «ridare alle facciate e ai portici il loro aspetto voluto da Castellamonte, di comune accordo colla Commissione municipale per Piazza S. Carlo» [*Piazza San Carlo a Torino* 2001, 84], ovvero mantenendo l'aspetto voluto a metà Settecento da Benedetto Alfieri, inglobando in pilastri le colonne del portico, per un rinforzo strutturale.

CRISTINA BOIDO, PIA DAVICO



2: Piazza San Carlo, danneggiata dalle bombe e nell'immagine odierna. Nel collage, sotto i segni di lacerazione, il rilievo di un tratto del fronte est (Osello 2001).

Proprio nelle strutture si organizzò il rifacimento dei solai ricorrendo a tecniche costruttive innovative, in particolare al cemento armato; ne derivarono rifacimenti solo in apparenza fedeli all'immagine originale [Salerno 2001]. Tale situazione, evidenziata dai disegni di rilievo che documentano lo stato di fatto [Osello 2001] è visivamente riscontrabile in specie nei portici, in cui il sistema voltato è stato ripristinato a livello formale ma non strutturale, mentre è meno palese negli interni, pesantemente trasformati da ingenti mutilazioni, aggiuntive a quelle dei bombardamenti, per rispondere alle esigenze dettate dalle nuove destinazioni d'uso dei palazzi nobiliari.

La ricomposizione unitaria dei fronti, che cela i segni di profonde metamorfosi mediante la continuità ritmica di aperture e decorazioni di facciata, è riscontrabile, come in piazza San Carlo, nella vicina piazza Castello. È una piazza caratterizzata da vari edifici iconici dell'età barocca (come i palazzi Madama e Reale o i guariniani chiesa di San Lorenzo e cupola della cappella della Sindone) che, pur essendo frutto della sommatoria di molteplici storie del costruito, propone un'immagine complessivamente unitaria, creata dalla ritmica su più fronti dei portici, delle aperture di facciata e di altri elementi compositivi e decorativi come cornici, timpani, lesene, abbaini. Tale continuità apparente, creata da abili accorgimenti progettuali nel corso dei secoli, è stata compromessa sul lato occidentale dal bombardamento del 13 luglio 1943, che ha in buona parte sventrato i due isolati a cavallo di via Garibaldi. La ricostruzione ne ha riproposto una fisionomia riconducibile nell'insieme a quella seicentesca, ma è in realtà una cucitura tra vecchio e nuovo che ha lasciato profonde cicatrici nell'architettura. Come



evidenziano i disegni di rilievo dell'esistente [Boido, Davico 2001], nei due isolati il portico mostra infatti la discontinuità tra le antiche volte e i solai piani del dopoguerra e, altrettanto, la variazione sgraziata della sequenza tra i fornicati arcuati e le aperture a doppio taglio verticale, che ne caratterizzano l'immagine. Tali incongruenze nella zona porticata si abbinano ad altre, pur meno palesi, come la variazione altimetrica e di alcuni allineamenti nelle parti alte delle facciate, coglibili soprattutto comparando le immagini dell'esistente con quelle dei documenti d'archivio. Si è così in grado di far 'parlare' quei segni della storia della ricostruzione postbellica, affievoliti da una situazione ormai consolidata, come nel caso dell'isolato oggi sede della Regione Piemonte all'imbocco di via Palazzo di Città. È un caso che merita di essere almeno citato, in qualità di oggetto basilare dell'acceso dibattito scatenato dal disinvoltato arretramento praticato sulla via, scomponendone l'assialità, e dall'altrettanto 'libero' intervento sulle strutture architettoniche. Un dibattito che coinvolse la numerosa partecipazione di studiosi, architetti e restauratori, amplificando il tema della ricostruzione a quello ben più vasto della liceità e dei limiti nella ristrutturazione del patrimonio edilizio esistente [Vinardi 1997].

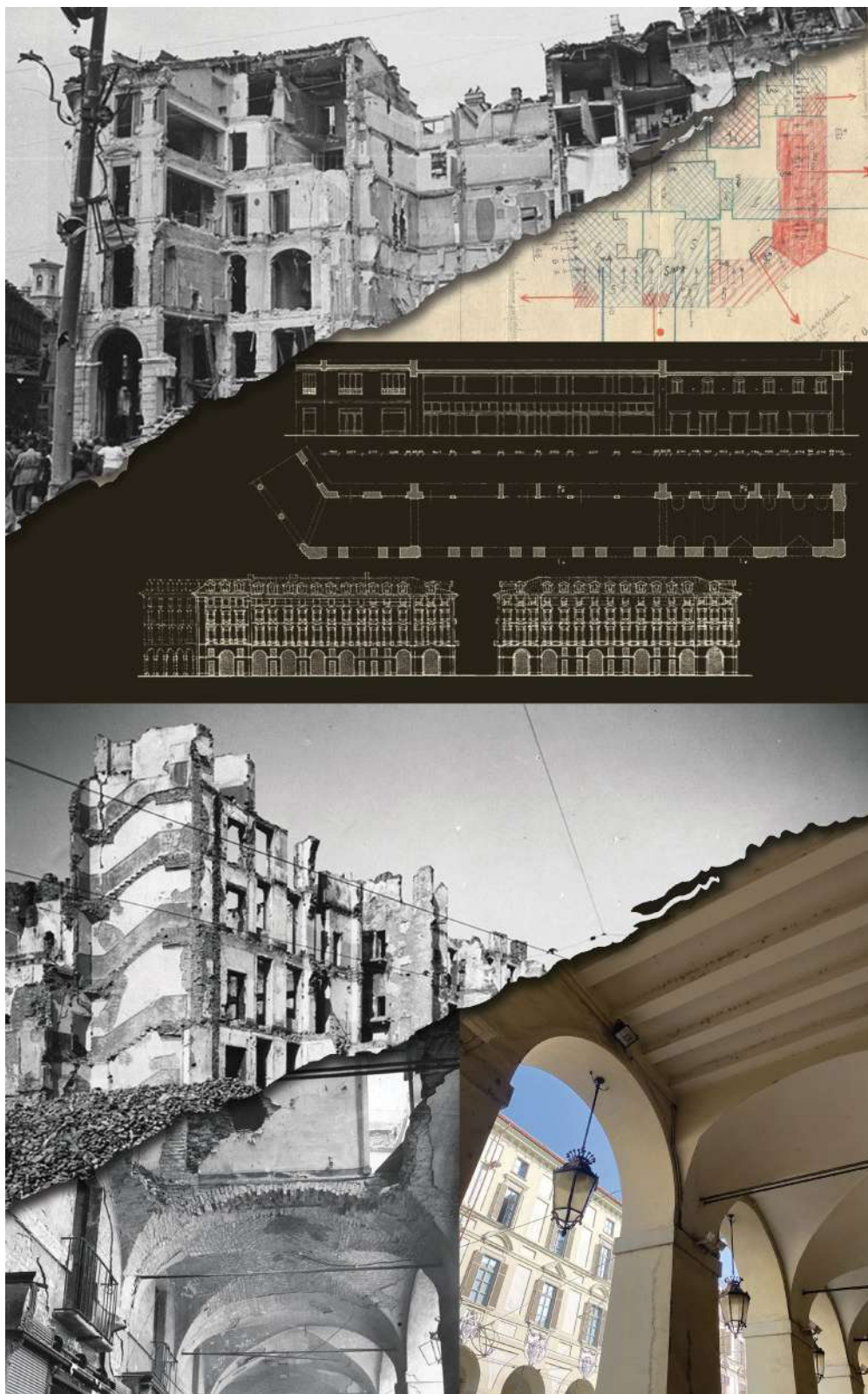
Un approccio ricostruttivo postbellico comparabile a quello di piazza Castello è riscontrabile nell'adiacente via Po, asse portante del secondo ampliamento barocco torinese, in cui gli isolati bombardati (verso il Po) furono ripristinati, riacquisendo l'uniformità formale voluta dal progetto di Amedeo di Castellamonte del 1673. Un progetto che aveva celato con abilità il forte dislivello altimetrico, creando una "cortina continua in grado di unificare le diverse tipologie preesistenti, con l'intento di perseguire il principio allora vigente, per cui né principi né aristocratici potevano mettersi in evidenza con il loro palazzo, in modo da far prevalere la concezione unificante del potere assoluto del duca, espressa attraverso l'immagine intera della città" [Davico 2001, 94]. La continuità percettiva dei fronti strada è però negata nel sottoportico dai solai piani realizzati al posto delle volte che caratterizzano tutto il resto della via, creando un distacco netto tra le forme avvolgenti e irregolari del portico storicamente stratificato e quelle dure della ricostruzione, che ne sovradimensionano e irrigidiscono visivamente lo spazio.

### **3. La ricostruzione *ex novo* e l'abbandono dei ruderi e della memoria**

Mentre nel centro storico fu il ripristino dell'immagine aulica dei fronti delle strade e delle piazze principali a dettare le scelte della ricostruzione, in parallelo vi furono azioni ricostruttive *ex novo*, che coinvolsero un po' tutta la città, realizzando fabbricati moderni, le cui forme risultano spesso estranee al contesto storicizzato. È un fenomeno ampio e multifaccettato, qui citato con un caso emblematico per Torino, perché legato a uno dei bombardamenti più devastanti per la città, anche per il numero di morti, quello dell'8 dicembre 1942. In una delle zone esterne al nucleo antico, sviluppatasi in stretta connessione con il fenomeno industriale e manifatturiero che ha contraddistinto la città [Davico *et al.* 2014], l'incursione aerea della RAF distrusse la chiesa di Madonna di Campagna, antico riferimento iconico d'accoglienza per la comunità locale, insieme ai vicini fabbricati di servizio, la scuola materna e la Piccola Casa di Carità.

Unico elemento superstite del complesso religioso fu il campanile del 1835, annesso alla più tarda chiesa neoromanica immortalata dai documenti anteguerra. Come risulta infatti dalle immagini d'archivio, il campanile, assunto a simbolo di sopravvivenza, è rimasto l'unico elemento di continuità tra il passato e la nuova chiesa del 1952 che, con le sue forme pseudoromaniche, risulta anomala nell'ambiente urbano circostante, tipico delle borgate industriali di inizio Novecento. Nei casi in cui il nuovo ha rimpiazzato quanto distrutto dalla guerra, i segni lasciati risultano talvolta indecifrabili se non ricorrendo alla storia, ma ancor più difficile è comprendere realtà urbane rimaste 'congelate' per decenni.

CRISTINA BOIDO, PIA DAVICO



3: In alto le rovine di piazza Castello all'angolo con via Pietro Micca e, in nero, rilievo (Davico 2001) e stralcio del Censimento degli edifici danneggiati o distrutti. Sotto, danni bellici in via Po e dettaglio del portico, riedificato ripristinando l'immagine esterna, ma denunciando con solai anziché volte i segni dell'intervento.



È, ad esempio, il caso di piazzale Valdo Fusi, in centro città, che ora è un luogo con edifici storici frammisti a costruzioni moderne firmate da noti nomi dell'architettura, a cornice di un ampio spazio vuoto che ha trovato solo di recente una sua fisionomia. In quel sito l'8 agosto 1943 subì gravi danni da un'incursione inglese l'isolato denominato nel Settecento *del Crocifisso*, con una gran parte dell'area adiacente. All'epoca l'isolato ospitava un convento e dal 1862 la sede del Regio Museo Industriale Italiano, la cui storia si fonde con quella della Scuola Politecnica (divenuta poi Regio Politecnico) a partire dal 1910. Quando si avviarono le prime ricostruzioni urbane, l'isolato e alcuni edifici circostanti risultarono talmente compromessi che si decise di demolirne i ruderi. Nell'isolato adiacente venne così abbattuto il secentesco palazzo Morozzo della Rocca, erigendo sul sito la Borsa Valori (progetto Gabetti, Isola, Raineri) nel 1952 e nel 1969 la nuova sede della Camera di Commercio (progetto Mollino, Grassi, Galardi, Migliasso). Anche i ruderi dell'isolato *del Crocifisso* vennero rimossi ma, mentre nell'intorno procedeva lentamente la ricostruzione, l'area rimase per lungo tempo un vuoto urbano pressoché abbandonato.

A partire dal 1964 si iniziò a studiare la sistemazione del grande piazzale che si era creato dopo aver scartato le ipotesi di ricostruzione edilizia, come il progetto di Alvar Aalto e Leonardo Mosso. Solo nel 1986 fu decisa dal Comune la definitiva destinazione, commissionando all'ATM la costruzione di un parcheggio interrato a due piani e indicendo il concorso per "un progetto di riqualificazione ambientale" del piazzale, pedonalizzato; entrambe le strutture vennero inaugurate nel 2005. L'ampio spazio che ne risulta si configura come una frattura estranea alla densa maglia ortogonale del tessuto urbano storico, non evocando alcuna memoria delle travagliate vicende storiche subite, documentate ormai solo dalle immagini e dai documenti d'archivio.

Una delle rare ferite ancora evidenti lasciate dalla guerra in città è l'ex teatro di via Verdi, una cospicua memoria visibile delle distruzioni belliche, i cui ruderi sono rimasti per decenni congelati e solo oggi sono oggetto di un intervento di riplasmazione.

Si tratta dell'originario Teatro Scribe, progettato nel 1857 dall'architetto Giuseppe Bollati con platea, quattro ordini di palchi e loggione, che dal 1865, con il trasferimento della capitale a Firenze, ebbe un rapido declino durato per decenni. Solo negli anni Venti dello scorso secolo, grazie all'intervento finanziario di Riccardo Gualino, coadiuvato dal critico d'arte Lionello Venturi e dal pittore Gigi Chessa, con il nome di Teatro di Torino divenne uno dei più prestigiosi teatri torinesi nelle stagioni tra il 1925 e il 1930 [Baldi *et al.* 2013]. Dopo la caduta finanziaria di Gualino, nel 1931 la struttura fu acquistata dall'EIAR (la futura Rai) che adibì il teatro ad auditorium per la propria orchestra sinfonica. Il 9 dicembre 1942 venne colpito da un ordigno sganciato durante un'incursione anglo-americana che lo sventrò quasi completamente, distruggendo la grande sala e lasciando in piedi solo parte dei muri perimetrali, tra cui il fronte principale, rimasti sino a oggi fantasmi in un vuoto urbano.

## Conclusioni

Come si è accennato nell'*Introduzione*, lo sconvolgimento vissuto dalle strutture edilizie e urbane della città di Torino, a causa dei bombardamenti, non si esaurisce con le rovine diffuse dal centro alle periferie, ma si completa durante le fasi convulse della ricostruzione.

Sulla consistenza dei danni bellici esiste una sistematica documentazione grafica. Anzitutto il ricco fondo dell'Archivio Storico della Città di Torino (ASCT), organizzato nell'immediato dopoguerra, che illustra il territorio comunale con tavole ad alta definizione. Altrettanto esaustiva è la coeva raccolta *Censimento degli edifici danneggiati o distrutti* (ASCT), costituita da schede di rilevamento per singoli isolati.

CRISTINA BOIDO, PIA DAVICO

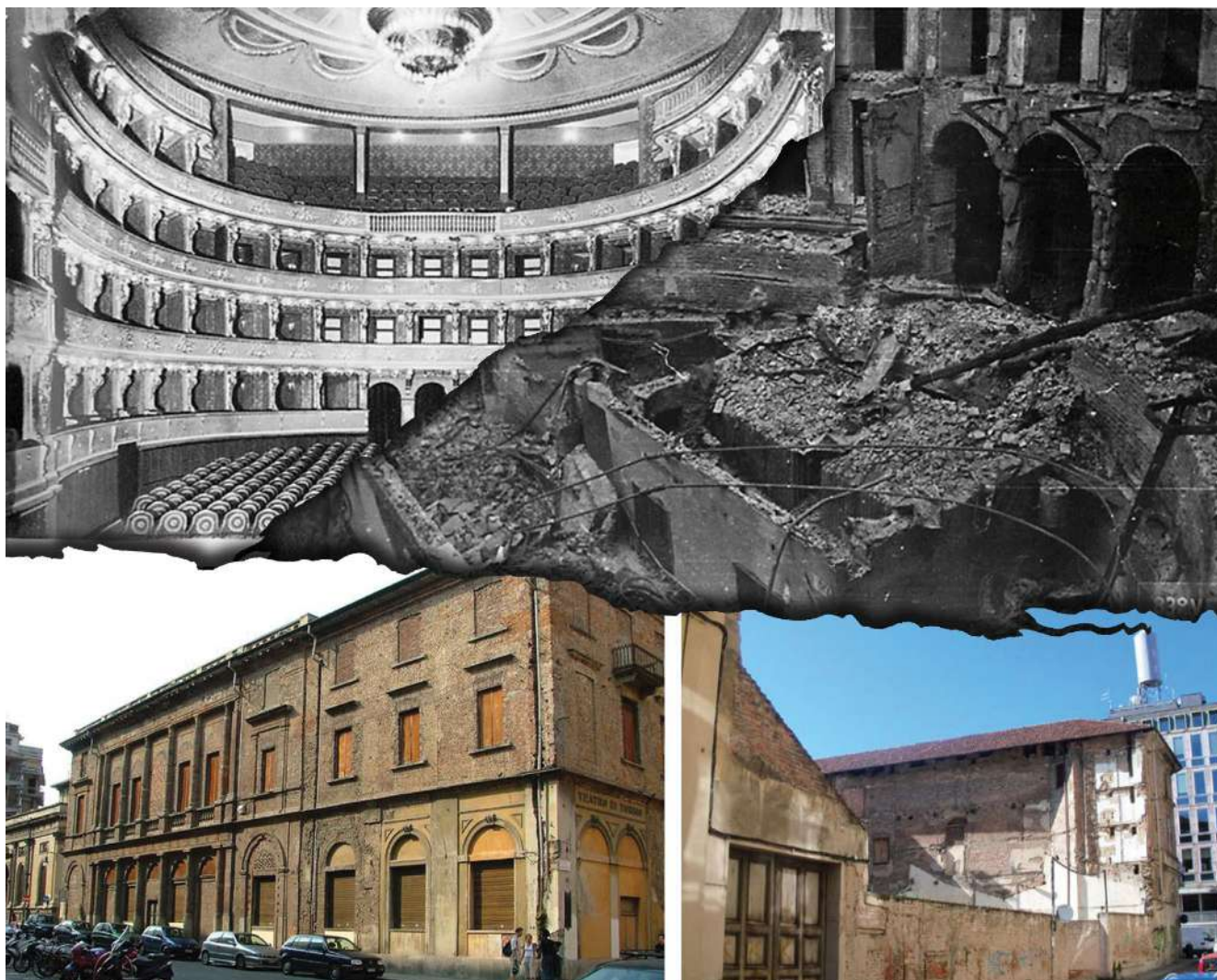


4: Il campanile della chiesa di Madonna di Campagna, unico superstite dopo il bombardamento dell'agosto 1943, raffigurato tra la chiesa ottocentesca e il disegno di progetto di quella edificata del dopoguerra.



5: Sopra i segni di lacerazione, gli edifici bombardati del Regio Politecnico in piazzale Valdo Fusi e i progetti e la realizzazione della nuova piazza pedonale.





6: La sala dell'ex Teatro Scribe, poi di Torino, la sua distruzione nel 1942 e i resti dei fronti, solo oggi in ristrutturazione.

Di recente, poi, Museo Torino e Museo Diffuso della Resistenza hanno messa a punto una mappa digitale geolocalizzata, integrata da schede che censiscono 900 ambiti della città bombardata. A queste metodiche raccolte iconografiche non corrisponde però una altrettanto ricca collezione di immagini per documentare ontologicamente il periodo della riedificazione. Si può tuttavia ricordare il fondo dei *Piani di Ricostruzione* (ASCT), utile a spiegare quali errori abbiano provocato nell'assetto urbano quei segni negativi tuttora riscontrabili. Queste rappresentazioni, se opportunamente integrate in un patrimonio condiviso, permettono di evocare le lacerazioni belliche del tessuto urbano e fanno emergere frammenti di storia racchiusi nella città: il tutto però è valido per un pubblico pratico di letture cartografiche.

Convinte che solo una diffusa conoscenza dei danni provocati dalla guerra induca a un suo etico rifiuto, riteniamo che un pubblico esteso oltre quello specialistico debba però essere coinvolto da un apparato iconografico più vasto e stimolante di quello sin qui citato. Esemplificando, le fotografie d'archivio confrontate alle attuali permettono di vedere al di là del 'visibile' e, altrettanto, le foto storiche e i disegni dei progetti di ricostruzione consentono un raffronto con realtà ormai perdute; e ancora, i disegni di rilievo dello stato attuale facilitano

l'identificazione di immagini architettoniche e ritmi compositivi stravolti, denunciando le trasformazioni succedutesi nelle varie fasi della Ricostruzione.

Tale esemplificazione è lo spunto delle composizioni in cui abbiamo inteso accorpate le immagini.

### Bibliografia

- BASSIGNANA, P.L. (2021). *Torino sotto le bombe 1940-1945*, Torino, Edizioni del Capricorno.
- BASSIGNANA, P.L. (2021). *Torino negli anni della ricostruzione 1945-1961*, Torino, Edizioni del Capricorno.
- BALDI, S., BETTA, N., TRINCHERO, C. (2013). *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930). Studi e documenti*, Lucca, LIM.
- BOIDO, C., DAVICO, P. (2001). *Piazza Castello*, in *Il disegno dei portici a Torino. Architettura e immagine urbana dei percorsi coperti da Vitozzi a Piacentini*, a cura di D. Coppo, P. Davico, Torino, Celid, pp. 43-83.
- COMOLI MANDRACCI, V. (1983). *Torino*, Roma-Bari, Laterza.
- DAVICO, P. (2001). *Via Po: disegno e caratterizzazione formale dello spazio porticato*, in *Il disegno dei portici a Torino. Architettura e immagine urbana dei percorsi coperti da Vitozzi a Piacentini*, a cura di D. Coppo, P. Davico, Torino, Celid, pp. 94-103.
- Danni di guerra a Torino: distruzione e ricostruzione dell'immagine nel centro della città* (1997), a cura di M.G. Vinardi, Torino, Celid.
- DAVICO, P., DEVOTI, C., LUPO, G.M., VIGLINO, M. (2014). *La storia della città per capire, il rilievo urbano per conoscere. Borghi e borgate di Torino*, Torino, Edizioni Politecnico di Torino.
- DE LUNA, G. (1998). *Torino in guerra*, in *Storia di Torino. Dalla Grande Guerra alla liberazione (1915-1945)*, vol. 8, a cura di N. Tranfaglia, Torino, Einaudi, pp. 695-829.
- Il disegno dei portici a Torino. Architettura e immagine urbana dei percorsi coperti da Vitozzi a Piacentini* (2001), a cura di D. Coppo, P. Davico, Torino, Celid.
- Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale delle antichità e belle arti (1950). *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Roma, La libreria dello Stato.
- OSELLO, A. (2001). *Piazza San Carlo*, in *Il disegno dei portici a Torino. Architettura e immagine urbana dei percorsi coperti da Vitozzi a Piacentini*, a cura di D. Coppo, P. Davico, Torino, Celid, pp. 235-245.
- PAVESE, C. (1948). *La casa in collina*, Torino, Einaudi.
- Piazza San Carlo a Torino. Cronaca di un restauro* (2001), a cura di M.P. Dal Bianco, C. Marengo di Santarosa, Milano, Lybra Immagine.
- Politecnico di Torino, Dipartimento Casa-Città (1984). *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino*, Torino, Società degli ingegneri e degli architetti di Torino.
- SALERNO, P. (2001). *Danni di guerra: ricognizioni e restauri*, in *Piazza San Carlo a Torino. Cronaca di un restauro*, a cura di M.P. Dal Bianco, C. Marengo di Santarosa, Milano, Lybra Immagine, pp. 70-85.
- Torino in guerra: 1940-1945* (1995), a cura di L. Boccalatte, G. De Luna, B. Maida, *catalogo della mostra (Torino, 5 aprile-28 maggio 1995)*, Torino, Gribaudo.
- Torino in guerra tra cronaca e memoria* (1995), a cura di R. Roccia, G. Vaccarino, Torino, Archivio Storico di Torino.
- VIGLINO DAVICO, M. (2002). *I "Piani di Ricostruzione" e la città nell'immediato dopoguerra*, in *Torino 1863-1963. Architettura arte urbanistica*, a cura di B. Signorelli, P. Uscello, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, pp. 233-259.
- VIGLINO DAVICO, M. (2003). *L'architettura nelle città della ricostruzione: il caso di Torino*, in *L'architettura nelle città italiane nel XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di V. Franchetti Pardo, Milano, Jaca Book, pp. 29-37.

### Sitografia

*Bombardamenti a Torino* in: <https://www.museotorino.it/>  
<https://www.museodiffusotorino.it>

*Monumenti medievali nella Cagliari post-bellica. Demolizioni, ricostruzioni e dispersioni del patrimonio culturale dopo la Seconda guerra mondiale*  
*Medieval monuments in post-war Cagliari. Demolitions, reconstructions and dispersal of cultural heritage after the Second World War*

**NICOLETTA USAI**

Università degli Studi di Cagliari

**Abstract**

*Nel 1943 Cagliari fu pesantemente bombardata dalle truppe alleate. Gli anni precedenti e successivi videro Raffaello Delogu, storico dell'arte e soprintendente ai Monumenti e Gallerie e alle Antichità della Sardegna, mettere in atto tutte le possibili strategie per preservare il patrimonio monumentale della città. La ricostruzione prese avvio quasi subito, condotta dallo stesso Delogu con un manipolo di collaboratori, in condizioni di difficoltà estrema. Nel presente studio si esamineranno le scelte, divergenti e assai discusse, assunte nelle fasi di ricomposizione di alcuni dei monumenti medievali della città.*

*In 1943 Cagliari was heavily bombed by allied troops. The previous and subsequent years saw Raffaello Delogu, art historian and Superintendent of Monuments and Galleries and Antiquities of Sardinia, implement all possible strategies to preserve the monumental heritage of the city. The reconstruction began almost immediately, conducted by Delogu himself with a handful of collaborators, in conditions of extreme difficulty. In this study we will examine the choices, divergent and much discussed, taken in the phases of recomposition of some of the medieval monuments of the city.*

**Keywords**

Medioevo; Seconda guerra mondiale; ricostruzione.

Middle Ages; Second World War; reconstruction.

**Introduzione**

Lo studio dell'architettura medievale della Sardegna non può prescindere oggi dalla conoscenza delle vicende che, in età più recente, hanno riguardato i monumenti oggetto di interesse. Restauri, rifacimenti, demolizioni, anastilosi hanno colpito molti dei contesti medievali dell'isola, consegnando agli studiosi luoghi a volte profondamente stravolti, frutto di rimaneggiamenti e di scelte conservative talvolta discutibili [Ingegno 1993].

I bombardamenti che hanno colpito la città di Cagliari nei mesi di febbraio e maggio del 1943 [Manconi, Spanu 1993; Ragatzu, Crisponi 2003] hanno costituito un vero e proprio spartiacque nell'azione di tutela dei monumenti, mettendo a dura prova le giovani istituzioni preposte alla salvaguardia, dirette in quegli anni da Raffaello Delogu [Delogu 2018, 79-84]. Laureato in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Cagliari nell'anno accademico 1933-1934, fu soprintendente ai Monumenti e Gallerie dal 1939 al 1953, docente presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Cagliari, oltre che fine studioso dei monumenti medievali della Sardegna [Delogu 1953; Tommaselli 2007, 207-212; Usai 2022, 22-28].



NICOLETTA USAI

## 1. Cagliari e i bombardamenti del 1943

«Il periodo della Seconda Guerra Mondiale ha rappresentato, per l'Amministrazione preposta alla salvaguardia dei beni culturali [...] senza dubbio la prova più impegnativa tra quante, nello scorso secolo, la tutela del patrimonio culturale nazionale abbia dovuto affrontare. Ancora oggi, a distanza di oltre settant'anni da quegli eventi, le perdite subite rimangono incalcolabili, sia in termini quantitativi, per la materiale scomparsa di interi siti di immenso valore universale (basti pensare al complesso abbaziale di Monte Cassino ed a tutta la documentazione in esso custodita), sia in termini qualitativi, a causa dei restauri realizzati in condizioni di emergenza e spesso condotti [...] non da specialisti, secondo il semplice criterio della ricostruzione, con scarsa attenzione alle norme del corretto ripristino storico-filologico e senza alcuna riflessione preliminare sulla opportunità stessa degli interventi» [Delogu 2018, 79]. Con queste parole si è espresso Massimo Delogu, figlio di Raffaello ed egli stesso funzionario della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna (Soprintendenza Abap), individuando il duplice livello di danno causato dai bombardamenti su scala nazionale e, più specificamente, in relazione alla Sardegna. Da un lato è evidente, ancora oggi, la sparizione di fondamentali contesti, dall'altro ci si deve confrontare con le opere di ripristino, effettuate in tempi rapidissimi, a volte senza il rispetto delle elementari norme che sovrintendono al restauro dei monumenti.

La necessità di porre in salvo i beni mobili si concretizzò, già a partire dal 1940, con la movimentazione di tutte le collezioni dei musei di Cagliari e Sassari, così come dell'Antiquarium Arborense di Oristano, per un totale di circa quarantacinquemila oggetti, imballati e ricollocati in una serie di ricoveri individuati in tutto il territorio regionale [Usai 2022, 23]. A Cagliari e dintorni funsero da deposito la Cripta di Sant'Efisio nel quartiere di Stampace, che ospitò opere provenienti dalle chiese cittadine del Carmine, della Purissima, di Sant'Anna, di San Giacomo e di Sant'Antonio abate, i 'grottoni' presso i Giardini Pubblici, in cui furono poste le opere provenienti dal Municipio cittadino, Casa Mereu a Sestu, in cui furono posti i beni della Pinacoteca Nazionale [Delogu 2018, 79].

Ciò che non si poteva spostare fu protetto *in loco*, così come furono approntati gli apprestamenti di difesa antiaerea «con i limitati mezzi e le limitatissime tecnologie esistenti» [Delogu 2018, 79]. Le immagini custodite presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza Abap [Casagrande 2018, 15-20] testimoniano delle strutture di protezione messe in campo «entro il 1942 adattando con accortezza e competenza alla situazione locale le indicazioni ministeriali per la protezione del patrimonio della Nazione» [Ingegno 1993, 150], così come mostrano i danni enormi che, nonostante gli sforzi, occorsero a numerosi monumenti cagliaritari, tra cui le chiese di San Domenico, Sant'Anna, Santi Giorgio e Caterina, il Carmine [Delogu 2018, 80-81; Manzo 2018, 103-108; Montinari 2018, 97-102].

Le opere di ricostruzione furono portate avanti dal soprintendente Delogu con grande solerzia [Ingegno 1993, 175], anticipando le prime indicazioni provenienti dal Ministero e privilegiando gli edifici ritenuti più importanti e maggiormente lesionati. I fondi e il personale furono messi a disposizione dal Provveditorato alle Opere Pubbliche, per mezzo degli uffici del Genio Civile, che integrarono le scarse risorse economiche e umane fornite dal Ministero [Ingegno 1993, 151]. Gli anni tra il 1943 e il 1947 furono i più complessi e le difficoltà emergono chiaramente dall'esame della corrispondenza tra gli stessi uffici del Genio Civile e la Soprintendenza, spesso in contrasto rispetto alle procedure da utilizzare o le scelte da compiere. Nonostante ciò, «il contributo che, soprattutto dal Genio Civile di Cagliari, fu fornito alla soluzione dei problemi posti dalla guerra e alle esigenze prospettate dalla Soprintendenza, fu tuttavia essenziale» [Ingegno 1993, 151].



1: Cagliari, Cripta di Sant'Efisio, fotografia scattata prima del 1941 che testimonia delle opere d'arte custodite al di sotto della chiesa, nel quartiere cagliaritano di Stampace (Delogu 2018, 83).

## 2. La ricostruzione di San Saturnino

Tra i monumenti di età medievale la chiesa di San Saturnino, oggi nel centro di Cagliari e collocabile cronologicamente tra VI e XI secolo [Coroneo 2011, 168-174], fu danneggiata parzialmente e fu oggetto di importanti azioni di risarcimento e ripristino, condotte dall'architetto Guido Crudeli, sotto la direzione di Raffaello Delogu [Kirova 1979; Pintus 1991, 122-123]. Le parti di rilevanza statica furono consolidate e riconnesse alle porzioni superstiti, le strutture chiaramente riconoscibili furono ricollocate, quelle irrimediabilmente danneggiate subirono la demolizione e la ricostruzione sulla base della documentazione pregressa. In tal senso, ricoprì un ruolo fondamentale l'opera di rilievo grafico e fotografico condotta, tra il 1942 e il 1943, su molti dei monumenti medievali della Sardegna [Ingegno 1993, 150-152; Casagrande 2018, 15-20].

La documentazione custodita presso gli archivi della Soprintendenza ABAP, consultata in occasione della stesura del presente saggio, permette di comprendere i delicati passaggi, sia burocratici che pratici, che dovettero affrontare il soprintendente e Crudeli, vero braccio operativo sul campo all'indomani dei bombardamenti<sup>1</sup>.

Non potendosi ripercorrere tutto il carteggio in questa sede per motivi di spazio, si pone l'attenzione sui documenti estesi tra i primi mesi del 1944 e l'anno successivo. In un atto

<sup>1</sup> Cagliari, Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, Archivio Documenti, Cagliari, Chiesa S. Saturnino, Restauri dal 1897 al 1958.

NICOLETTA USAI

datato 11 gennaio 1944, destinato all'Ufficio di Cagliari del Reale Corpo del Genio Civile, «Allo scopo di evitare ulteriori asportazioni e danneggiamenti alle rovine ed al circostante giardino della monumentale Basilica di S. Saturnino (ora dei SS. Cosimo e Damiano) di proprietà demaniale», il soprintendente richiese che venissero «eseguite con la sollecitudine del caso le riparazioni occorrenti al muro di cinta, danneggiato nella incursione nemica del giorno 13 maggio 1943»<sup>2</sup>. Qualche mese dopo, il 21 marzo 1944, lo stesso Delogu indirizzò al Regio Provveditorato alle Opere Pubbliche della Sardegna una nota, avente come oggetto *Cagliari - Chiesa monumentale di San Saturnino - Restauro*, in cui affermava che «la monumentale chiesa demaniale di S. Saturnino in Cagliari, nella quale deve vedersi il più vetusto e significativo monumento medievale della Sardegna, è stata direttamente colpita nella incursione del 13 maggio 1943 nelle navate di levante delle quali sono crollati la volta centrale e le volte a crociera della navatella di sinistra. A mezzo di apposita squadra cortesemente fornita dal locale Ufficio del Genio Civile questa Soprintendenza stà (sic!) adesso provvedendo allo sgombero delle macerie dall'interno della chiesa ed al recupero e classificazione del materiale in pietra da taglio che dovrà essere reimpiegato nel restauro del sacro edificio»<sup>3</sup>. Il soprintendente, dunque, nel sottolineare l'estrema importanza del monumento, specificava in maniera sintetica le operazioni in atto non senza sollecitare come «tale intervento ha bisogno di essere immediatamente seguito dal restauro delle parti crollate e ciò soprattutto allo scopo di evitare il crollo di altre parti rimaste illese ma pericolanti per l'avvenuto dissesto delle strutture»<sup>4</sup>.

La portata dei lavori da effettuare si comprende dalla dettagliata relazione senza data, ma verosimilmente collocabile nel 1945 [Ingegno 1993, 346], estesa da Guido Crudeli e intitolata *Relazione sulla chiesa dei SS. Cosimo e Damiano di Cagliari*. Le prime righe, di premessa, consentirono all'architetto di sottolineare l'importanza del monumento e la sua vetustà, sollecitando che «non resta che da tracciare i lavori di ricostruzione che dati i tempi precari saranno i soli indispensabili, tralasciando tutte le suppellettili; essi avranno per scopo il consolidamento o la ricostruzione di tutte le parti che per la loro funzione siano legate ed indispensabili alla conservazione dell'intera opera»<sup>5</sup>. Dopo alcuni brevi cenni storico-artistici, Crudeli passava a esaminare lo «Stato attuale» del complesso monumentale, di cui elencava i crolli, per poi passare alle proposte relative alla ricostruzione. A tal proposito appare chiaro ancora oggi, dalle parole del funzionario, che «tenuto presente il carattere frammentario dell'edificio, tutto il materiale di recupero sarà adoperato nella ricostruzione – Dati poi i recenti restauri (eseguiti negli anni '30 sotto la direzione di Antonio Taramelli n.d.r.), evidenti sulla cornice terminale delle pareti verticali della nave mediana, nessun tema di restauro vero e proprio in particolare dovrà essere trattato nella ricostruzione»<sup>6</sup>. Seguono poi le puntuali indicazioni, punto per punto, delle operazioni di ricostruzione delle navate, di sinistra e di destra, del rifacimento dell'arco trionfale in tufo e della struttura muraria superiore a timpano, del consolidamento della parte absidale, il tutto condotto tramite il ricollocamento dei materiali ritenuti originari, ove possibile, con ampio uso di cemento armato, per garantire una migliore tenuta statica dell'edificio, e il rifacimento di tutte le volte in muratura danneggiate.

---

<sup>2</sup> Ivi, cartella *Danni di guerra / Relazione dell'arch. G. Crudeli sui danni apportati alla Basilica di S. Saturno da incursioni aeree del 1943/ Richiesta restauri, anni 1943/1944*, senza numero di protocollo.

<sup>3</sup> Ivi, n. di prot. gen. 137, n. di part. 85.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ivi, *Relazione sulla chiesa dei SS. Cosimo e Damiano di Cagliari*, senza data, senza numero di protocollo.

<sup>6</sup> Ivi, *Relazione sulla chiesa dei SS. Cosimo e Damiano di Cagliari*, senza data, senza numero di protocollo.



2: Cagliari, Basilica di San Saturnino, interno durante i lavori di restauro successivi al bombardamento del 1943 (Su concessione della Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna).



3: Cagliari, Basilica di San Saturnino oggi, interno, particolare dell'arco absidale in tufo e di parte della volta a botte della navata centrale (foto Nicoletta Usai).

Nonostante la sollecitudine espressa dai vertici dell'Istituzione di tutela, ancora a fine novembre del 1947 i lavori non risultavano iniziati, come attesta una nota inviata dal Provveditore alle Opere Pubbliche per la Sardegna alla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie nella quale si affermava che «i lavori di cui in oggetto non sono stati ancora iniziati essendo risultata di niun effetto la gara ufficiosamente indetta per l'appalto dei lavori medesimi»<sup>7</sup>. Il superamento delle enormi difficoltà di reperire personale che, nella pratica, operasse nel rifacimento del monumento ha condotto, entro il 1952, al ripristino dello stesso. Ancora oggi San Saturnino evidenzia i segni degli interventi effettuati che, se da un lato configurano «edifici 'materialmente' diversi da quelli preesistenti» [Ingegno 1993, 152], dall'altro permettono di poter osservare le stratificazioni di un sito complesso.

### 3. La vicenda del complesso di San Domenico

Il complesso conventuale di San Domenico [Segni Pulvirenti, Sari 1994, 22-24; Masala 1991, 161-164; Giannusso 2015], tra i più importanti della Sardegna tardo-medievale, non ha

<sup>7</sup> Ivi, prot. n. 40063 del 25 novembre 1947.



NICOLETTA USAI

conosciuto la stessa, in qualche modo fortunata, sorte di San Saturnino. Come si comprende dall'esame della documentazione d'archivio<sup>8</sup> e delle numerose lastre fotografiche oggi digitalizzate nell'ambito del progetto *Sardegna Fragili Immagini*, condotto dalla Soprintendenza Abap<sup>9</sup>, i bombardamenti del 1943 hanno prodotto, alla chiesa e al chiostro, dei danni assai più estesi di quelli subiti dalla basilica bizantina. I consolidamenti, che tecnicamente sarebbero stati possibili, furono sostituiti dalle demolizioni delle poche strutture ancora in piedi, gravemente frammentarie, e dallo sgombero delle macerie [Ingegno 1993, 152]. I costi di un restauro della chiesa sarebbero stati troppo alti rispetto alla possibile costruzione di un edificio *ex novo* e così, nonostante il parere negativo del soprintendente espresso a tutti i livelli e in ogni sede possibile, prevalse il volere pressante dell'ente proprietario, l'Ordine dei Domenicani<sup>10</sup>.

Fin dal 1946 Delogu escludeva la possibilità di ricostruire l'edificio ecclesiastico, troppo gravemente danneggiato, affermando che «poiché dunque sembra che la ricostruzione della chiesa nelle forme originarie, a meno di non volere prospettare un 'rifacimento in stile', sia impossibile oltre che per una questione di principio anche per le pressoché insormontabili difficoltà che si incontrerebbero nella esecuzione, resta da vedere quale sorte debba riservarsi ai ruderi»<sup>11</sup>. Non condividendo l'idea della costruzione di una chiesa nuova, lo storico dell'arte propose al Ministero di «conservare [...] quanto della chiesa è rimasto, provvedere al restauro della Cappella del Rosario [...] e dell'ala del chiostro crollata lasciandone a giorno anche il lato in origine chiuso dal muro della navata della chiesa, in modo da ottenere una continuità spaziale e panoramica tra gli ambienti del Chiostro e della chiesa, comprendere tutta l'area [...] entro una fascia di vegetazione recintandola con una cancellata, ripristinare il giardino del chiostro ed estenderlo nell'area della Chiesa le cui rovine verrebbero fatte ricoprire da piante rampicanti a verde perenne»<sup>12</sup>. L'ipotesi avanzata da Delogu, che prevedeva la conservazione dei ruderi della chiesa e la loro sistemazione entro un'area destinata a giardino, fu tuttavia tenacemente avversata dai Domenicani, che proposero un nuovo progetto, con l'appoggio del Ministero [Ingegno 1993, 153].

Di tali posizioni resta chiara traccia nelle numerose missive indirizzate dai vertici provinciali e nazionali dell'Ordine a Raffaello Delogu, nelle quali con garbo si respingono sistematicamente tutte le possibili soluzioni di compromesso, volte a evitare lo stravolgimento del complesso monumentale<sup>13</sup>. Fu infine deciso, dopo anni di contrattazioni e ripensamenti, di autorizzare la demolizione delle residue strutture in elevato della chiesa, per lasciare spazio a un nuovo edificio, tuttavia mantenendo visibile a un livello inferiore almeno una porzione di ciò che era esistente. L'architetto Raffaele Fagnoni si occupò del progetto, nonostante la contrarietà del soprintendente e le soluzioni alternative da questo avanzate, per cercare di andare incontro alla volontà del Domenicani [Fagnoni 1950, 15-24; Fagnoni 1959, 109-127].

---

<sup>8</sup> Cagliari, Soprintendenza Abap, Archivio Documenti, Cagliari, Chiese, Complesso S. Domenico, Restauri dal 1908 al 1955.

<sup>9</sup> Cagliari, Soprintendenza Abap, Archivio fotografico storico; <https://www.sardegna-fragili-immagini.beniculturali.it/> (dicembre 2022).

<sup>10</sup> Cagliari, Soprintendenza Abap, Archivio Documenti, Cagliari, Chiese, Complesso S. Domenico, cit., *Progetto di ricostruzione della chiesa e del convento, n.o. di massima del 9/4/1949, progettista arch. R. Fagnoni (1946/1949)*.

<sup>11</sup> Ivi, Raccomandata del 24 luglio 1946, indirizzata dal soprintendente al Ministero della Pubblica Istruzione.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Si veda ad esempio Ivi, Lettera del 21 settembre 1946 inviata dal superiore del convento, padre Antonino Balducci, al soprintendente, n. prot. 879; Lettera del 4 marzo 1947 inviata dal superiore del convento, padre Antonino Balducci, al soprintendente, n. prot. 241.





4: Cagliari, Chiesa di San Domenico, stato dell'edificio dopo le incursioni (Su concessione della Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna).



5: Cagliari, Cripta di San Domenico, foto dell'interno, che ingloba parte delle preesistenze. Sono evidenti le coperture in cemento armato che sostengono la chiesa soprastante, costruita dall'architetto Raffaele Fagnoni tra il 1952 e il 1954 (foto Claudio Nonne).



6: Cagliari, Chiesa di San Domenico, foto della facciata e del campanile dell'edificio costruito dall'architetto Raffaele Fagnoni tra il 1952 e il 1954 (foto Claudio Nonne).

Le riflessioni di Raffaello Delogu, che esprimono in pieno la sua contrarietà, sono ancora oggi di straordinaria chiarezza e rilevanza: «Ricordato ancora una volta che il complesso dei ruderi di S. Domenico, oltre a costituire una importante testimonianza storico-monumentale riveste anche, nel suo complesso, altro significato estetico, disponendosi nel suo alzato come superba scenografia nel cuore di un antico quartiere cittadino, mi chiedo come si tutelino e le singole strutture e questo suo peculiare carattere quando si consente il taglio dell'alzato dei ruderi di una chiesa gotica secondo una sezione orizzontale che

NICOLETTA USAI

elimina tutto ciò che è rimasto oltre la quota e che imprigiona quanto è rimasto sotto tale quota entro una soffocata e buia cripta schiacciata sotto il peso fisico ed estetico, di una moderna chiesa essa stessa viziata nel suo concepimento da una pianta obbligata e da un alzato vincolato a troppe ed eterogenee esigenze»<sup>14</sup>. Il lungo documento fotografa con chiarezza le contraddizioni insite nelle ricostruzioni post-belliche, dove la tutela dell'antico si scontrava con la necessità di costruire strutture più nuove e funzionali. Ancora oggi il complesso di San Domenico evidenzia tutte le antinomie di due organismi architettonici sovrapposti, la cosiddetta 'chiesa nuova', costruita su progetto di Fagnoni tra il 1952 e il 1954, e la 'cripta' che ingloba le poche preesistenze schiacciate da un pesante solaio di cemento armato [Masala 2001, 251].

## Conclusioni

Le cicatrici della Seconda guerra mondiale sono evidenti ancora oggi nel tessuto urbano della città di Cagliari. Le sorti antitetiche di due dei più importanti contesti monumentali dell'intera Isola, San Saturnino e San Domenico, evidenziano le enormi difficoltà incontrate negli anni successivi ai bombardamenti. Le esigenze di conservazione di alcuni dei simboli cittadini, ben evidenti nel caso della ricostruzione delle vestigia della basilica bizantina, non sono evidentemente prevalenti nel caso del complesso conventuale domenicano, sacrificato per far spazio ad un nuovo e più moderno luogo di culto, maggiormente gradito anche ai frati. I materiali d'archivio sono ancora oggi indispensabili per chiunque desideri comprendere le stratificazioni occorse ai singoli siti, oltre che per cercare di quantificare e individuare gli interventi di ricostruzione su contesti di grande importanza.

## Bibliografia

- CASAGRANDE, M. (2018). *La formazione dell'Archivio Fotografico di Cagliari*, in *Cagliari Fragili Immagini*, a cura di M. Casagrande, S. Montinari, M. Passeroni, Roma, Gangemi, pp. 1515-1120.
- CORONEO, R. (1993). *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso.
- DELOGU, R. (1953). *Architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, La Libreria dello Stato.
- DELOGU, M. (2018). *L'emergenza bellica (1940-1945). Le misure di protezione del patrimonio culturale*, in *Cagliari Fragili Immagini*, a cura di M. Casagrande, S. Montinari, M. Passeroni, Roma, Gangemi, pp. 79-84.
- FAGNONI, R. (1950). *Ricostruzione della chiesa di S. Domenico in Cagliari*, in «Architetti», n. 3, pp. 15-24.
- FAGNONI, R. (1959). *Continuità e architettura del San Domenico cagliaritano: conferenza tenuta dal prof. Raffaello Fagnoni il 31 gennaio 1958*, in «Atti della Accademia nazionale di San Luca», n.s., vol. III, pp. 109-127.
- KIROVA, T.K. (1979). *La basilica di San Saturnino in Cagliari. La sua storia e i suoi restauri*, Cagliari, Minipress.
- GIAMMUSSO, F. (2015). *La chiesa e il convento di San Domenico a Cagliari nel XVI secolo. La Iglesia Y el Convento de San Domenico de Cagliari en el siglo XVI*. Tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni architettonici (XXIV ciclo), Università degli Studi di Palermo in cotutela con l'Università di Saragozza.
- INGEGNO, A. (1993). *Storia del restauro di monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, Oristano, S'Alvure.
- MANCONI, G., SPANU, L. (1993). *Cagliari nell'inferno del 1943*, Cagliari, Castello.
- MANZO, A. (2018). *Quando la tutela non basta. Il caso di San Domenico*, in *Cagliari Fragili Immagini*, a cura di M. Casagrande, S. Montinari, M. Passeroni, Roma, Gangemi, pp.103-108.
- MASALA, F. (1991). *Il quartiere e la sua storia*, in *Villanova. Quartieri storici*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, pp. 23-106.
- MASALA, F. (2001). *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, Nuoro, Ilisso.
- MONTINARI, S. (2018). *Una ferita che ancora brucia. La Chiesa del Carmine*, in *Cagliari Fragili Immagini*, a cura di M. Casagrande, S. Montinari, M. Passeroni, Roma, Gangemi, pp. 97-102.
- PINTUS, M. (1991). *Architetture*, in *Villanova. Quartieri storici*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, pp. 107-168.

---

<sup>14</sup> Ivi, Raccomandata del 6 ottobre 1948 inviata dal soprintendente al Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, n. prot. 1029/658.

RAGATZU, A., CRISPONI, U. (2003). *Cagliari, 1943: dai bombardamenti allo sbarco alleato*, Cagliari, Japan consulting.

SEgni PULVIRENTI, F.; SARI, A. (1994). *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro, Ilisso.

TOMMASELLI, D. (2007). *Raffaello Delogu*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, pp. 207-212.

USAI, N. (2022). *Dall'attività di tutela alla didattica all'Università di Cagliari. Raffaello Delogu e gli studi sul Medioevo in Sardegna*, in *VIII Ciclo di Studi Medievali (23-24 maggio 2022)*, Lesmo, EBS Print, pp. 22-28.

#### **Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

Cagliari. Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna. Archivio Documenti. Cagliari, Chiesa S. Saturnino, Restauri dal 1897 al 1958

Cagliari. Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna. Archivio Documenti, Cagliari, Chiese, Complesso S. Domenico, Restauri dal 1908 al 1955

#### **Sitografia**

<https://www.sardegna-fragili-immagini.beniculturali.it/> (dicembre 2022)



## *Festung Helgoland: le molte vite dell'isola sacra* *Festung Helgoland: the many lives of the sacred island*

**MARCO FALSETTI**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*Al termine della Seconda guerra mondiale, durante la quale Helgoland subì un devastante bombardamento che rase quasi completamente al suolo l'abitato, l'isola, occupata dagli inglesi, fu interessata dall'Operazione Big-Bang dove, con 7.000 tonnellate di esplosivo, si tentò di farla inabissare tra i flutti, per fortuna invano, sebbene l'esplosione fosse registrata dai sismografi fino in Sicilia. Helgoland fu infine restituita alla Germania nel 1952. Il 1° marzo dello stesso anno Friedrich-Wilhelm Lübke, primo ministro dello Schleswig-Holstein, si recò sull'isola con una piccola delegazione incaricata di issare nuovamente la bandiera tedesca.*

*At the end of World War II, during which Helgoland suffered a devastating bombardment that almost completely razed the settlement to the ground, the island, occupied by the British, was affected by Operation Big-Bang where with 7,000 tons of explosives an attempt was made to make it sink in the waves, which did not happen although the explosion was recorded by seismographs as far away as Sicily. Heligoland was finally returned to Germany in 1952. On March 1 of that year, Friedrich-Wilhelm Lübke, prime minister of Schleswig-Holstein, went to the island with a small delegation in charge of raising the German flag again.*

### **Keywords**

Helgoland, Germania, isola.

Helgoland, Germany, island.

### **Introduzione**

Il 18 aprile del 1947 la più grande esplosione non nucleare della storia, a opera della Royal Navy, tentò di cancellare dalla carta geografica Helgoland ("terra sacra"), estremo lembo di terra della Germania, distante 70 chilometri dalla terraferma. L'isola, divenuta fortezza in due fasi distinte a cavallo della Prima e della Seconda guerra mondiale, apparteneva al Reich da poco meno di cento anni, essendo stata acquisita nell'ambito del trattato di Helgoland-Zanzibar del 1890, che sancì lo scambio di territori con il Regno Unito. La sua storia recente era tuttavia più complessa. Nel 1826 Helgoland era conosciuta come un vivace centro di villeggiatura, che in breve tempo si trasformò in una celebrata località turistica dell'alta borghesia europea. All'insegna del motto *Bett gegen Bild* (letto contro quadro), si affermò il principio dell'alloggio gratuito agli artisti in cambio dei quadri qui realizzati. Anche presso l'*Empress of India*, il celebre hotel di Rickmers, distrutto nel 1945, c'erano opere create in questo modo, spesso legate a contatti personali. Fu così che l'isola attrasse artisti e scrittori di ispirazione liberale, soprattutto dalla Germania e dall'Austria; cosa più importante, costituì un rifugio sicuro per i rivoluzionari degli anni trenta dell'Ottocento e della rivoluzione tedesca del 1848, che alimentarono quella temperie culturale che ne fece un centro della cultura teutonica dove peraltro, quasi cento anni dopo, Heisenberg formulò l'equazione alla base della sua meccanica delle matrici.





1: *Helgoland in der Vogelperspektive*, 1890-1900 (Reproduction by Photoglob AG, Zürich, Switzerland or Detroit Publishing Company, Detroit, Michigan).

### 1. A cavallo di due mondi

Ben prima di divenire il principale baluardo della Germania nel Mare del Nord e di essere contesa nel corso di due guerre mondiali, Helgoland era stata la più piccola colonia britannica, un'isola di confine lontana dall'arcipelago e caratterizzata da una singolare condizione storico-geografica. La sua posizione ai margini dell'Europa, lì dove finiva l'impero britannico e iniziava il mondo germanico era, d'altro canto, proprio per questo da sempre motivo di interesse per geografi e amministratori coloniali. Nel 1888, Sir Charles Prestwood Lucas, capo del dipartimento del Colonial Office, aveva descritto Helgoland come «the point at which Great Britain and Germany come most nearly into contact with each other, and [...] the only part of the world in which the British government rules an exclusively Teuton though not English-speaking population» [Lucas 1888].

Tale considerazione poneva in evidenza una questione peculiare, ovvero la nazionalità degli abitanti di Helgoland: così come gli inglesi, diversi pensatori tedeschi si erano interrogati, per tutto il corso dell'Ottocento, sull'identità degli isolani (peraltro di lingua frisone). Questo «popolo in miniatura», così come lo aveva definito nel 1826 Friedrich von der Decken, un ufficiale hannoveriano, aveva la tendenza a «non essere fedele ai propri governanti» [Rüger 2017, 91]. Numerosi rapporti di funzionari prussiani, redatti in quegli anni, erano giunti alla stessa

conclusione: che fossero governati dai danesi o dagli inglesi, gli isolani non avevano mai sviluppato un forte senso di appartenenza nazionale.

Questa situazione era destinata a mutare in breve tempo: già nel 1841 August Heinrich Hoffmann von Fallersleben aveva scritto, durante un soggiorno sull'isola, il testo del *Das Lied der Deutschen* (Il canto dei tedeschi) o *Deutschlandlied*, l'inno tedesco, composto musicalmente nel 1797 da Franz Joseph Haydn. Helgoland era quindi, per certi versi, una componente fondante della moderna Germania.

Con la firma del Trattato Helgoland-Zanzibar, l'ex-colonia britannica divenne ufficialmente parte dell'impero tedesco trovandosi al centro di quella temperie culturale romantica che all'epoca imperversava nella nuova madrepatria. Il Reich guglielmino intendeva eleggere l'isola a simbolo della nuova potenza marittima tedesca e spinse per la sua trasformazione in fortezza marittima. Tale processo si accompagnò a una simbolizzazione dell'isola in chiave mitologico-figurativa: nella prima metà del XIX secolo le scogliere di Helgoland divennero infatti uno dei motivi più famosi del tardo romanticismo, predilette in particolare dai rappresentanti della Scuola di Düsseldorf – all'epoca celebre in tutto il mondo – come Andreas Achenbach, Eduard Schmidt e Rudolf Jordan. La pittura di marine, soggetti navali e paesaggi insulari contraddistinti da falesie e speroni rocciosi (il tipico scenario dell'isola assente nel resto della Germania) proseguì per tutta l'epoca guglielmina quando raggiunse la sua massima fortuna grazie all'opera di artisti come Willy Stöwer e Hans Bohrdt.

Parallelamente alle qualità paesaggistiche e balneari, la vicinanza con la costa e la posizione strategica – a guardia dell'accesso ai porti occidentali della Germania –, accentuò negli anni il carattere militare di Helgoland, trasformando l'isola in un fondamentale baluardo della difesa tedesca. Con lo scoppio della Prima guerra mondiale la popolazione civile, concentrata in un unico grande centro dalle peculiari caratteristiche morfologiche, fu evacuata e l'isola convertita in una immensa piazzaforte irta di cannoni e casamatte collegate tra loro mediante una estesa rete di bunker sotterranei, nei pressi della quale fu combattuta la "battaglia della baia di Helgoland", il primo scontro navale della Grande Guerra.

A seguito della sconfitta tedesca, l'isola fu in parte smilitarizzata, ma i lavori ripresero con l'ascesa al potere di Hitler, quando la si cominciò a riscoprire quale simbolo della cultura militare tedesca. Un articolo di *Signal*, la rivista della Wehrmacht, mostrava già negli anni Trenta soldati tedeschi che approntavano la fortezza per l'imminente battaglia. Helgoland intesa quale baluardo contro l'Inghilterra fu anche il tema del dipinto che cristallizzò l'immagine dell'isola nella cultura ufficiale nazista, immagine tesa a mostrare Helgoland come una fortezza ancestrale naturale protesa contro ogni invasore. Il dipinto *Die Wacht* (La guardia) di Michael Kiefer, completato nel 1940 in occasione del cinquantesimo anniversario del dominio tedesco su Helgoland, raffigura infatti una coppia di aquile che vola guardando verso l'isola immersa in un mare in tempesta, con tonalità che rievocano gli accenti di Caspar Friedrich. Il quadro, presentato nel corso della Große Deutsche Kunstausstellung del 1940, pur inserendosi in una formula già diffusa nel periodo tra le due guerre, ebbe un successo clamoroso divenendo uno dei dipinti-manifesto dell'arte di regime. Se la fortuna di Helgoland come meta artistico-simbolica si mantenne costante quasi fino allo scoppio della guerra, una serie di progressive limitazioni imposte ai turisti cominciarono a rivelare il mutato ruolo dell'isola, come il divieto di fotografare, ritrarre e financo di aggirarsi nei pressi di Düne, l'isolotto sabbioso e disabitato di fianco a Helgoland. Successivamente lo sbarco sull'isola fu proibito a tutti i turisti stranieri.

Nel marzo 1937 il grandammiraglio Raeder, comandante in capo della Marina, aveva dato il via al grande progetto per la realizzazione del porto militare per farne una controparte di Scapa Flow, principale base della Royal Navy nelle isole Orcadi.



2: Die Wacht vor Helgoland, cartolina celebrativa del 1916 (collezione privata).

Il progetto, denominato *Hummerschere* (chela di aragosta), per la forma a tenaglia che il sistema di moli e fortificazioni avrebbe assunto una volta completato, era destinato a prevenire eventuali blocchi navali britannici a danno dei grandi porti tedeschi di Amburgo, Wilhelmshaven e Bremerhaven. A nord di Düne dovevano essere edificati, su terreno di riporto e tramite un sistema di opere idrauliche, due grandi estensioni dell'isola cinte da dighe foranee a formare, con le simmetriche opere su Helgoland, un bacino artificiale capace di accogliere e proteggere gran parte della flotta tedesca. Benchè a prima vista il progetto potesse sembrare una moltiplicazione dimensionale dell'isola, questo la riportava, per certi versi, alle dimensioni che aveva fino alla seconda metà del XVII, quando vasti segmenti di terra erano sprofondati in mare. Alla fine degli anni Trenta Helgoland divenne un gigantesco cantiere, con migliaia di operai intenti a costruire i più sofisticati sistemi di fortificazioni, bunker e basi per gli U-Boot. La validità dell'operazione dal punto di vista strategico è tutt'ora oggetto di discussione da parte degli storici militari, così come lo era stata quando la fortezza del Kaiser era stata costruita trent'anni prima. La marina tedesca non era tuttavia intenzionata a perdere l'opportunità di ricostruire la sua roccaforte nel Mare del Nord, tanto più che il progetto *Hummerschere* rappresentava la simbolica resurrezione del sogno guglielmino di potenza marittima, esteso su una scala che superava di gran lunga quanto ipotizzato nell'epoca del Kaiser.

Proprio come von Tirpitz aveva sperato di fare prima della Prima guerra mondiale con la Hochseeflotte, Raeder mirava a costruire in segreto la chiave di volta dell'architettura offensiva della Germania contro la Gran Bretagna.





3: Michael Kiefer, *Die Wacht*, 1940.

Per ironia della sorte, la prima bomba che gli inglesi sganciarono sul suolo tedesco cadde proprio su Helgoland il 3 dicembre 1939, sebbene la RAF si affrettasse a dichiarare all'opinione pubblica che si era trattato di un errore. Tuttavia solo pochi giorni dopo, il 14 dicembre 1939, dodici bombardieri della RAF attaccarono le navi tedesche ancorate presso la base, giustificando l'azione sostenendo che si trattava di una fortezza pesantemente difesa.

Con il progredire del conflitto il progetto *Hummerschere* si fermò ai lavori preparatori, con il solo argine della parte nord-orientale del paese completato, e fu interrotto definitivamente nel 1941, nel pieno corso della seconda guerra mondiale.



4: Helgoland in una foto del 1952, poco prima di venire restituita alla Germania.

## **2. La fine della guerra e l'Operazione Big-Bang**

Al termine della guerra – nel corso della quale Helgoland subì diversi bombardamenti, l'ultimo dei quali, condotto da mille bombardieri, rase quasi completamente al suolo l'abitato – l'isola, occupata dagli inglesi, fu interessata dalla famigerata Operazione Big-Bang, dove con 7.000 tonnellate di esplosivo si tentò di farla saltare in aria.

Il 18 aprile 1947, utilizzando 9.000 bombe di profondità, 4.000 testate di siluro e oltre 90.000 proiettili d'artiglieria, per un totale di 6.800 tonnellate di esplosivo, gli inglesi innescarono la più grande detonazione singola non nucleare della storia. Gli esplosivi, accatastati nei tunnel della base sommergibili furono rilasciati alle 13, generando un'enorme esplosione che creò una nuvola a fungo alta più di nove chilometri. Sebbene il colpo fu tremendo e cancellò del tutto la base sommergibili e quanto restava dell'abitato, con grande sorpresa degli inglesi, non riuscì a distruggere l'isola, che fu destinata ad area militare per l'aviazione britannica (che la utilizzò come poligono). Nel 1948 gli isolani, sfollati nei centri costieri e desiderosi di tornare nella loro terra, chiesero aiuto alle Nazioni Unite, al papa e alla Camera dei Comuni britannica, dove Douglas Savory, membro del Parlamento britannico e sostenitore della causa di Helgoland, denunciò ripetutamente «quanto stava accadendo là fuori in mare», portando all'attenzione dei colleghi quel «quadro orribile di desolazione senza senso», come lo definì nel discorso del 26 luglio 1950. La replica giunse a Savory per bocca di Aidan Crawley, sottosegretario di Stato per l'aviazione, il quale dichiarò che: «Helgoland non è stata in possesso della Germania per molto tempo [...] e nella misura in cui ha un valore sentimentale per i tedeschi può essere solo come una grande base militare da cui sono state condotte due terribili guerre contro il popolo che noi tutti speriamo che i tedeschi considerino ora suo amico e alleato.





5: Helgoland oggi. Sulla destra si può notare il cratere dell'esplosione del 1947 (foto <https://www.frs-helgoline.de/>).

Spero che, se c'è una tradizione degna di essere infranta, e se c'è un sentimento che deve essere cambiato, quello è il sentimento tedesco nei confronti di Helgoland» [Rüger 2017, 211]. Diversamente da quanto auspicato dal governo e dall'Ammiragliato, nel Regno Unito si erano levate parecchie voci critiche contro la detonazione dell'isola, annunciata da tempo come «la più grande esplosione non nucleare della storia»; la maggior parte delle obiezioni non si concentrava però sul sentimento tedesco, quanto sui rari uccelli che nidificavano sull'isola e sul suo patrimonio naturalistico. Una volta che la stampa della Germania occupata venne a conoscenza dei dettagli dell'operazione *Big Bang*, si scatenò tuttavia una protesta che coinvolse tutto lo spettro politico. Helgoland rappresentava un simbolo, scrisse il vescovo di Holstein, e farla saltare in aria dopo oltre due anni dalla fine della guerra era contro la coscienza di tutti i cristiani<sup>1</sup>. Insieme a quella del vescovo ci furono molte altre petizioni e appelli, ma nessuno di questi riuscì a far breccia nel governo britannico per il quale Helgoland costituiva un territorio occupato, disabitato e pericoloso. L'obiettivo della sua demolizione, spiegava la Marina in un comunicato stampa, «non è quello di distruggere l'isola, ma di eliminare le estese fortificazioni che hanno reso Heligoland uno dei luoghi più difesi al mondo»<sup>2</sup>.

## Conclusioni

Il 20 dicembre 1950 due studenti di Heidelberg, nativi dell'isola, sbarcarono a Helgoland e la occuparono issandovi la bandiera tedesca e quella locale. Il gesto, altamente simbolico, suscitò un grande clamore destando l'attenzione della stampa e promuovendo la necessità di salvare l'isola da un ulteriore disastro ecologico (oltre che da una distruzione irrazionale). La ritrovata centralità del problema spinse infine, nel 1951, il Bundestag tedesco, fino a quel

<sup>1</sup> The National Archives, Kew - Admiralty 228/53, Bischof Halfmann to Governor of Schleswig-Holstein, 14 Feb. 1947.

<sup>2</sup> The National Archives, Kew - Admiralty 228/48, Press Release Concerning Heligoland, 7 Feb. 1947.

momento reticente a contrariare gli alleati, a chiedere ufficialmente la liberazione dell'isola, che fu concessa di lì a poco.

Helgoland fu restituita alla Germania nel 1952. Il 1° marzo dello stesso anno Friedrich-Wilhelm Lübke, primo ministro dello Schleswig-Holstein, si recò sull'isola con una piccola delegazione incaricata di issare formalmente la bandiera tedesca. Nel suo breve discorso prese le distanze dall'immagine marziale della fortezza precedentemente associata a Helgoland, affermando che i tedeschi la amavano non tanto perché fosse l'emblema di un glorioso passato, ma in quanto "monumento naturale", capace di esprimere e di rappresentare la *Heimat*. L'isola sarebbe stata ricostruita, ma questa volta come simbolo di speranza e di unità nazionale.

### **Bibliografia**

- BARANOWSKI, S. (2011). *Nazi Empire: German Colonialism and Imperialism from Bismarck to Hitler*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BLICKLE, P. (2002). *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Rochester, BOYE6 Books.
- BÖNKER, D. (2012). *Militarism in a Global Age: Naval Ambitions in Germany and the United States before World War I*, Ithaca, Cornell University Press.
- DAVIS, J.R. (2007). *The Victorians and Germany* Frankfurt, Peter Lang Verlag.
- Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (1991), edited by S. Barron, New York, Abrams.
- DEIST, W. (1976). *Flottenpolitik und Flottenpropaganda: Das Nachrichtenbureau des Reichsmarineamtes 1897-1914*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- GERWARTH, R. (2006). *The Past in Weimar History*, in «Contemporary European History», vol. 15, pp. 1-22.
- Heimat, Nation, Fatherland: The German Sense of Belonging* (1997), edited by H. Jost, J. Steakley, New York, Peter Lang.
- HUBATSCH, W. (1955). *Die Ära Tirpitz: Studien zur deutschen Marinepolitik 1890-1918*, Göttingen, Musterschmidt Verlag.
- HUBBELL, P.E. (1937). *The Helgoland-Zanzibar Treaty of 1890*, Tesi di dottorato, University of Michigan.
- The Imperialist Imagination: German Colonialism and Its Legacy* (1998), edited by S. Friedrichsmeyer, Sara, S. Lennox, S. Zantop, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- LUCAS, C.P. (1888). *A Historical Geography of the British Colonies*, vol. 1, Oxford, p. 6.
- REINERMANN, L. (2001). *Der Kaiser in England: Wilhelm II. und sein Bild in der britischen Öffentlichkeit*, Paderborn, Brill.
- RÜGER J. (2019). *Heligoland: Britain, Germany, and the Struggle for the North Sea*, Oxford, Oxford University Press.
- SAVORY, D. (1957). *Heligoland Past and Present*, in «Contemporary European History», vol. 191.

## *Retroactive Wounds in the Townscape of Budapest. Contemporary Debates on Post-war Interventions in the Buda Castle District*

*Ferite retroattive nel paesaggio urbano di Budapest. Dibattiti contemporanei sugli interventi postbellici nel quartiere del Castello di Buda*

**FRANZ BITTENBINDER**

Politecnico di Milano

### **Abstract**

*This paper deals with 'post-war infills' built in the Castle District of Budapest which emerge today as retroactive wounds in the historical townscape. In light of architectural revisionism, it presents how their perception changed from 'contextual masterpieces' to 'ill-fitting intruders'. Tracing the respective debate back in time, it proposes a critical reading of journal articles from 'Hungarian Architecture' which aims at highlighting the criticalities of contemporary memory politics.*

*L'articolo tratta degli innesti del dopoguerra realizzati nel quartiere del Castello a Budapest, che si presentano oggi come ferite retroattive. Alla luce del revisionismo architettonico, il lavoro presenta come la loro percezione sia cambiata nel tempo da "capolavori adattati" a "dissonanti intrusioni". Contestualizzando il dibattito nel tempo, si propone una lettura critica degli articoli della rivista 'Architettura Ungherese' per evidenziare le criticità delle attuali politiche della memoria.*

### **Keywords**

Post-war built legacies, Socialist state preservation, Budapest.

Patrimonio costruito del dopoguerra, tutela nello stato socialista, Budapest.

### **Introduction**

In recent years Budapest witnessed a significant transformation of the built environment mainly in symbolically and historically charged areas. Ever since heated debates have raised the matter of commemoration and memory politics. Preservation promoters are especially alarmed by the demolition of post-war built legacies which were built along 'post-war reconstructions' i.e. restorations and new developments envisioned and executed mainly between the 1950s and 1970s. The current issue relates to the notion of architectural revisionism [Bittenbinder, Györffy 2023] which assumes that these are being cancelled to resurrect an earlier, already perished configuration [Lövei 2016].

The centre of attention is the Castle District – one of the oldest parts of the city. It is considered of historical importance and a symbol of national history – «where every storm of history has swept over most wildly and peace always ensured to [re]built swiftly». The poet Berzsenyi (1776-1836), even equated it to national perseverance stating that «Hungarians live, [when] Buda is still standing» [Hofer 1960, 19]. In the past, it was seen as one of «few historical ensembles, which is coherent, embracing era by era» and understood as a harmonious stratification, which makes «everyone feel that [it] is the built diary of Hungarian history – an unparalleled gallery where every architectural period tried to showcase the most beautiful examples» [Hofer 1960, 19].



FRANZ BITTENBINDER

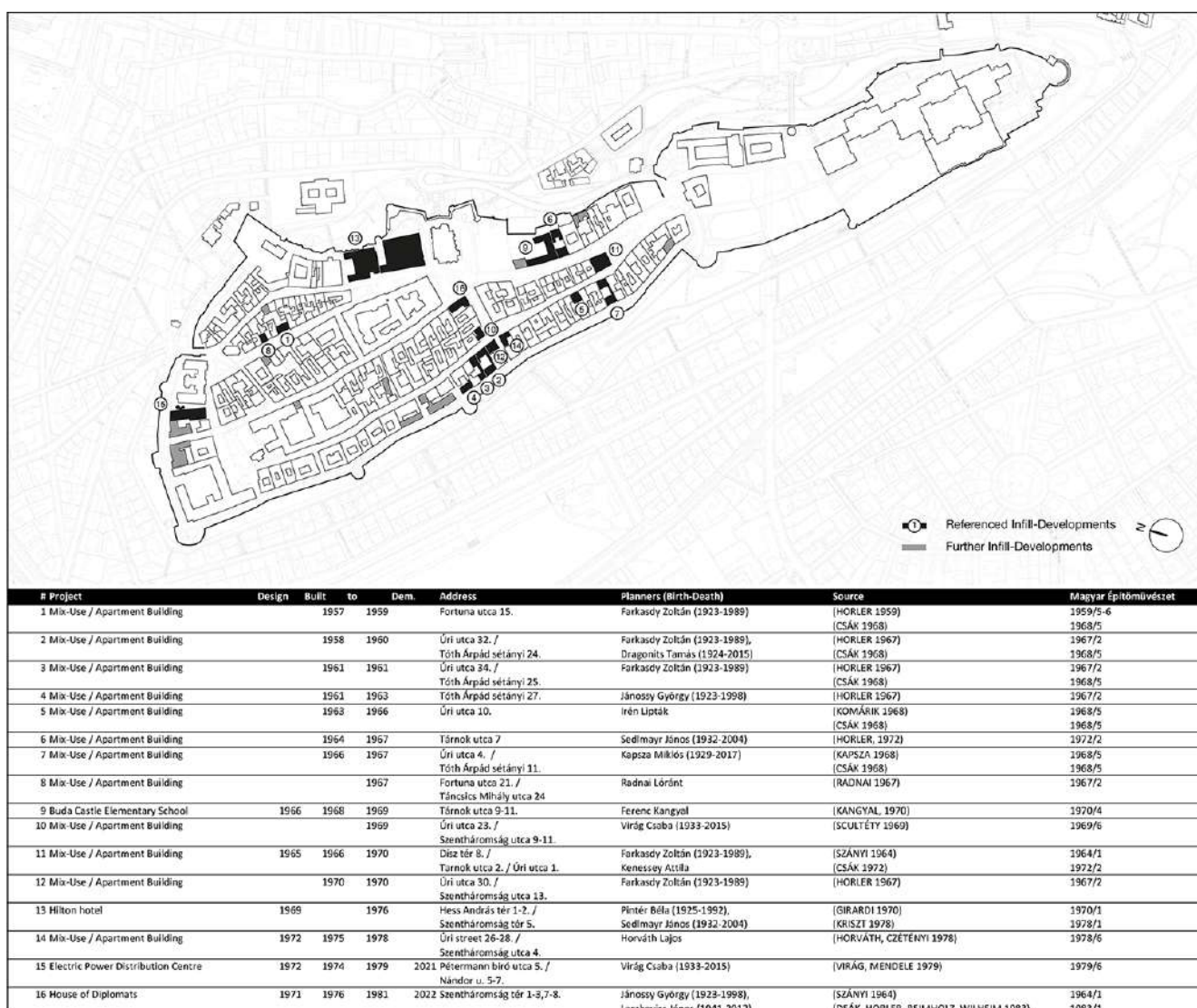


1: Reconstruction of pre-war appearances, Ministry of Finance at Trinity Square, Budapest (author's photo, 2022).

The District consists of the Palace Quarter in the South, and the Civic City up North. The latter has throughout the centuries been a mix-use yet mostly residential area. After the Austro-Hungarian Compromise of 1867, the Prime Minister's Office moved there, which prompted many (re)developments to accommodate new representative functions. Today, this process seems to repeat itself given the growing presence of state-initiated building activities. The most debated one is the National Hauszmann Programme proposing architectural reconstructions which refer to the «revival of the turn of the 20th-century heydays» [Várkapitányság 2021, 5].

### **1. 'Wounds' in the townscape and diverging perspectives**

Today's official communication claims that «unjust» decisions of the past shall be reverted [Miniszterelnökség 2015, 3]. Reconstructions are hereby presented as the remedy for «wounds in the townscape». The term is primarily used for 'post-war-vacated' plots. It appears, however, that it has been extended to sites occupied by built legacies from after 1945. The MVM Building (completed in 1979) by Virág and the House of Diplomats (1981) by Jánossy and Laczkovics were demolished in 2021 and 2022 respectively. «Wounds» can be thus understood in a two-fold way: 'Open' or 'retroactive wounds'. The latter embraces 'post-war infills' that have become a target for redevelopment.



2: 'Post-war Infills' in the Buda Castle District, Budapest (author's drawing and table, 2022).

'Infills' refers to architectural projects designed to deal with ruinous or damaged structures and to 'close the voids' of the historical building line. State or affiliated programmes today called them «ill-fitting» [Várkapitányság 2021, 27, 35] demanding a return to pre-war appearances. This implies «to rebuild in a style that matches the historical image of the District and the UNESCO World Heritage environment» [Nemes 2022]. This view is strongly contested by some architects and historians who stood up for patrimonial acknowledgement through events, publications and listings [Ficsor 2022]. According to their assessment, post-war infills are highly contextual and sensitive to the historical environment.

In light of this striking discrepancy, it is imperative to examine the origins and conception of post-war infills. What was the agenda? Who promoted them? How did planners and decision-makers relate to redevelopments? Deemed as a perfect starting point, this work proposes the analysis of articles published in *Hungarian Architecture* (Magyar Építőművészet), a journal featuring contributions about 20th-century architecture in Hungary. The objective is to acquire a differentiated view of the past to be able to discuss the future of post-war built legacies.



## **2. The portrayal of post-war infills in *Hungarian Architecture*, 1960-1983**

In the journal, we find many references to post-war redevelopments in the Buda Castle District. They all revolve around the question of «what should stay from the old and what should be added as new construction» [Kathy 1963, 18]. Given the journal's focus, we read about different architectural proposals initiated by direct commission or via architectural competitions [Szányi 1964]. Cited architects underline «the exceptional high standing» of the opportunity but also the «enormous responsibility to express the contemporary world in this high-ranking context» [Hofer 1960, 19]. Kapsza called it «the noblest, most responsible and perhaps [...] most enviable task» [Kapsza, 1968, 37]. The two key challenges were: How to implement 'newness' [Hofer 1960, 19] without «endangering the overall harmony» [Hofer 1960, 19, 31]; and how to deal with regulations [Rádnai 1967, 48].

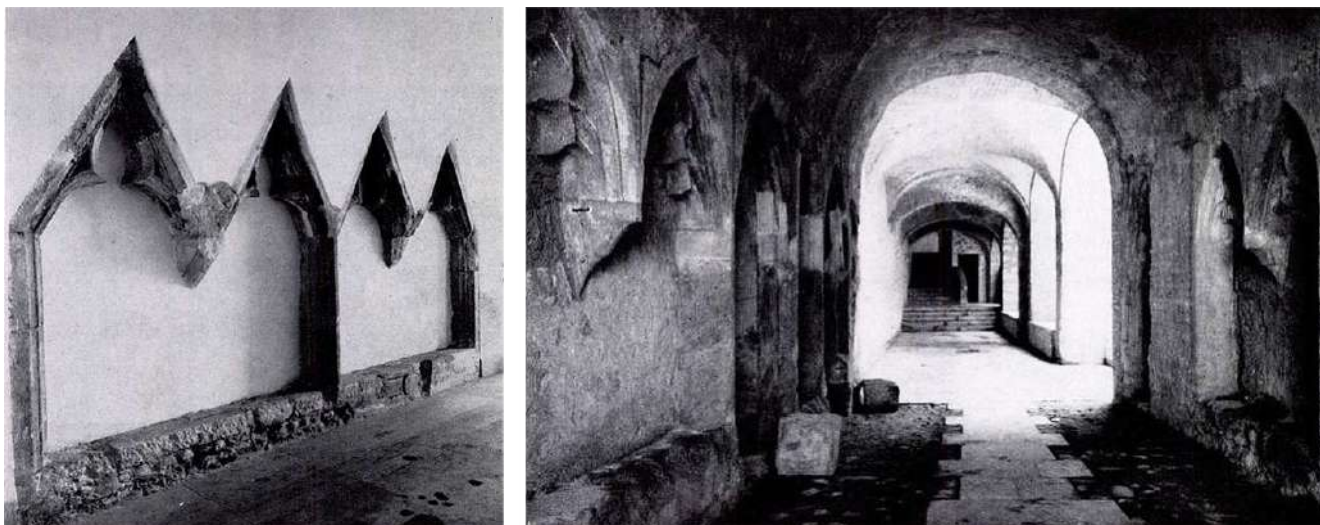
The analysis covers 22 articles published 1960-1983. 6 are written by architects (Horváth, Jánossy, Kangyal, Kapsza, Laczkovics, Rádnai, Virág), 6 by preservation experts (Csaba, Horler, Mendele, Papp, Reimholz). In total 16 buildings are quoted comprising projects of 'young planners' (one designed by a woman, Lipták) as well as of 'elder role models' (Jánossy, Farkasdy, Virág). Virág lectured 1972-1977 at the Architectural History Department about «approaches of new architecture in historical environments» [Virág 1979, 22].

## **3. Re-discovered and re-integrated past**

WWII bombardments left Budapest in shambles [Cornelius 2011]. Yet, they also led to the discovery of older layers resurfacing from crumbling facades like stone foundations, window frames [Kapsza 1968, 36-37], «gothic sitting niches», «rich portals/entrances» [Horler 1967, 2], «beautifully carved stones» [Deák 1983, 35] and medieval cellars with vaulted ceilings, sometimes of two storeys [Scultéty 1969, 13]. The rediscovery of two synagogues was considered a particular bliss. It proved the research documented the Jewish legacy in the Buda 'Ghetto' (ca. 1364–1686) [Papp 1969, 50]. Sources claim that most remains were (re)integrated, visibly exposed and functionally considered in new projects. Architect Farkasdy is mentioned as the pioneer who started to show elements not merely as a museum piece but as «part of the functional organism of the building» [Horler 1967, 5].

Foundations and walls were preserved, placing reinforced concrete extensions on top [Kapsza 1968, 36]. «Blind windows» were exposed two indicate former alleys [Horler 1983, 39], cellars were restored and reused: One f.e. was turned into a wine bar [Scultéty 1969, 13], others were made publically accessible as Lapidaries [Kapsza 1968, 37]. Carved stones and façade elements – if not «lost in the process» [Deák 1983, 35] – became part of new facades. Kathy makes hereby reference to «contemporary examples of restorations abroad» [Kathy 1963, 19]. In this context, Horler addresses the issue of ambiguous yet necessary interpretation, stating in one instance «se non è vero, è ben trovato» [Horler 1967, 5, 6]. Restorations appeared to «liberate» older layers «from the damaged eclectic facades» [Horler 1967, 2], and to remove «characterless strata» which in the case of a synagogue, had covered «medieval cantilevers» and «chequered wall-paintings». Another case mentions the replacement of a structure for being «without heritage value» [Komárik 1968, 41]. The limitations to this practice are outlined by Horler who states that the «goal is not to “correct” history and make transformations undone [because] this would inevitably lead to falsification» [Horler 1972, 33].

Papp insists hereby that partial reconstructions shall be used to the point where «solid research ends and speculation begins» [Papp 1969, 50].



3: Rediscovered Niches and Portals (Úri street 32) (MÉ 1967/2 / Dobos, Horler, Müller).

#### 4. The expression of the 'modern' – from 'neutral' to 'situated approach'

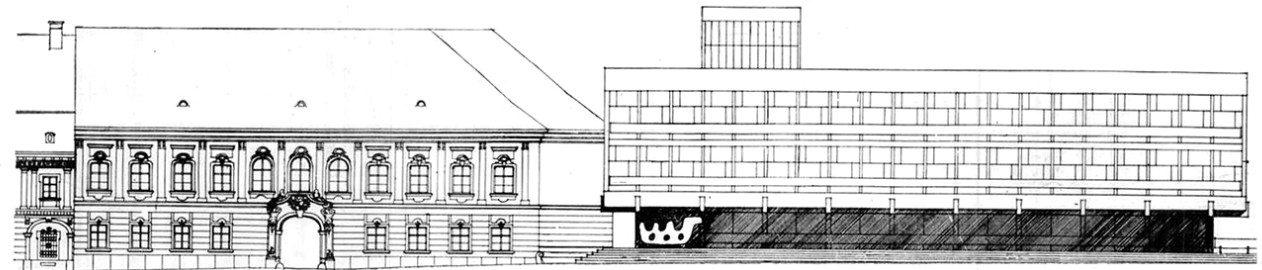
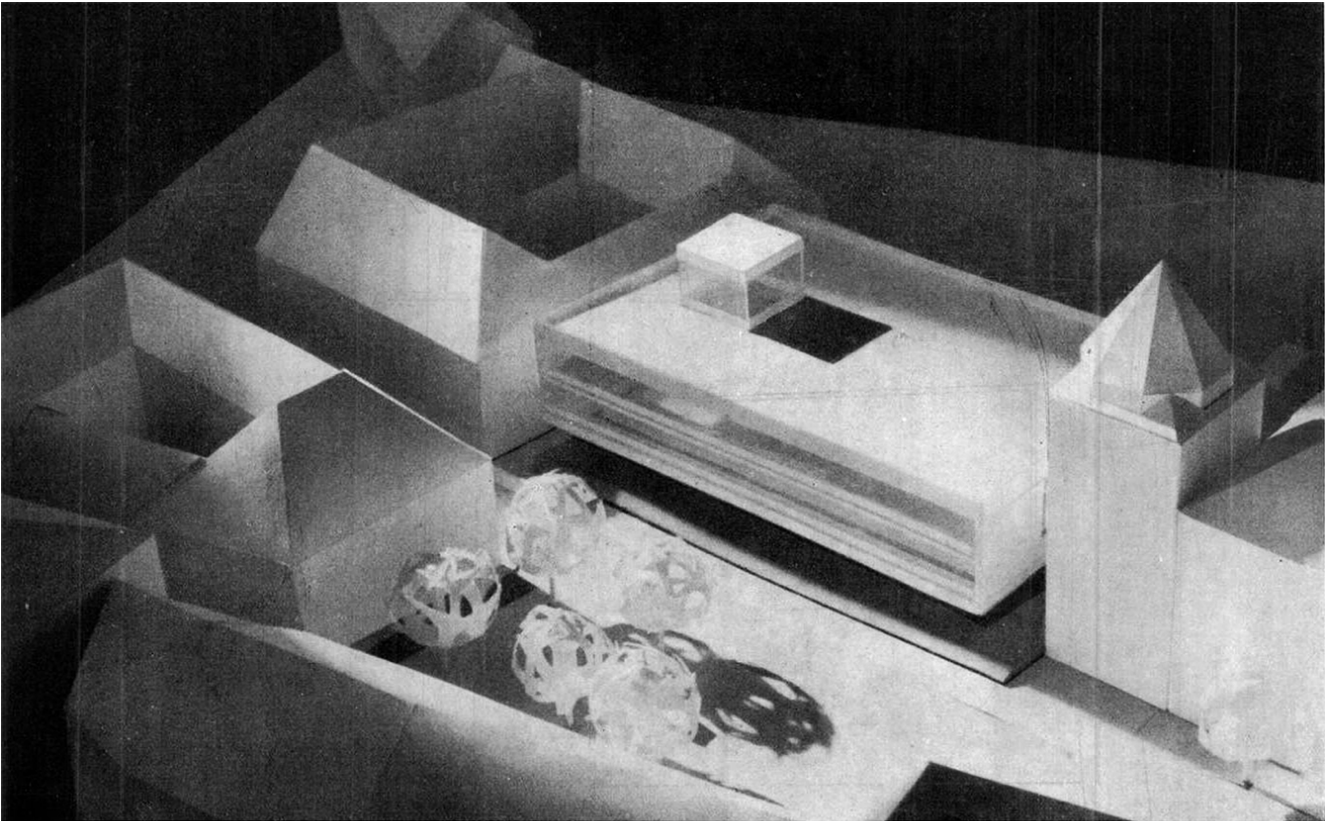
The attitude of expressing modernity within historical environments had evolved over time. Between 1950 and 1954 a «neutral design» was preferred that was «cautious with the errors and mistakes of modern architecture» and rejected «photographic reconstruction» [Horler 1972, 27]. It avoided «an overly loud voice» of new buildings» which had to be «neither modern nor historicising» and referenced proportions and rhythm of the historical architecture only «schematically» – a form of contained «mimicry» [Gerő 1982]. To Mendele, Italian discourses on «historical falsification» were an important influence [Mendele 1979, 26]. In contrast, Horler stresses the impact of socialist realism which «as dead end of historicism made contemporary and honest architecture appear anachronistic» [Horler 1972, 27]. With some year distance, the younger generation labelled respective buildings as «nikotex-architecture» comparing them to a popular tobacco product with a reduced nicotine content [Gerő 1982].

From the end of the 1950s, proposals opted for a new approach that «allows for modern yet contextual additions in the listed heritage area» [Román 1983, 216]. In Mendele's view, guidelines were hereby not deemed an «obstacle [for] the emergence of new architectural values» [Mendele 1979, 26]. The new approach implied leaving «quickly perishing plaster architecture» [Scultéty 1969, 12] behind and building memorable, modern buildings [Wilhelm 1983, 41] «using contemporary materials and forms» to not «enqueue unnoticed among the old houses but to be a modern sculpture in the gallery of old masterpieces» [Hofer 1960, 21]. This implied the rejection of the «eclectic sin» of ornaments [Deák 1983: 33] which has been seen «merely as a caricature of the past» [Horler 1983, 40].

The more uncompromising / 'audacious' projects appeared in competitions but were mostly not realised. One example is the design for the Elementary School at Hess square. It aimed at conveying a «bold representation of [the] time» by featuring a flat roof behind a broad roof parapet.

Interestingly, it was promoted by the comparison to «renaissance parapets [which] had appeared as innovation amongst medieval tilted roofs» and became nevertheless gradually part of the context [Hofer 1960, 20].

FRANZ BITTENBINDER

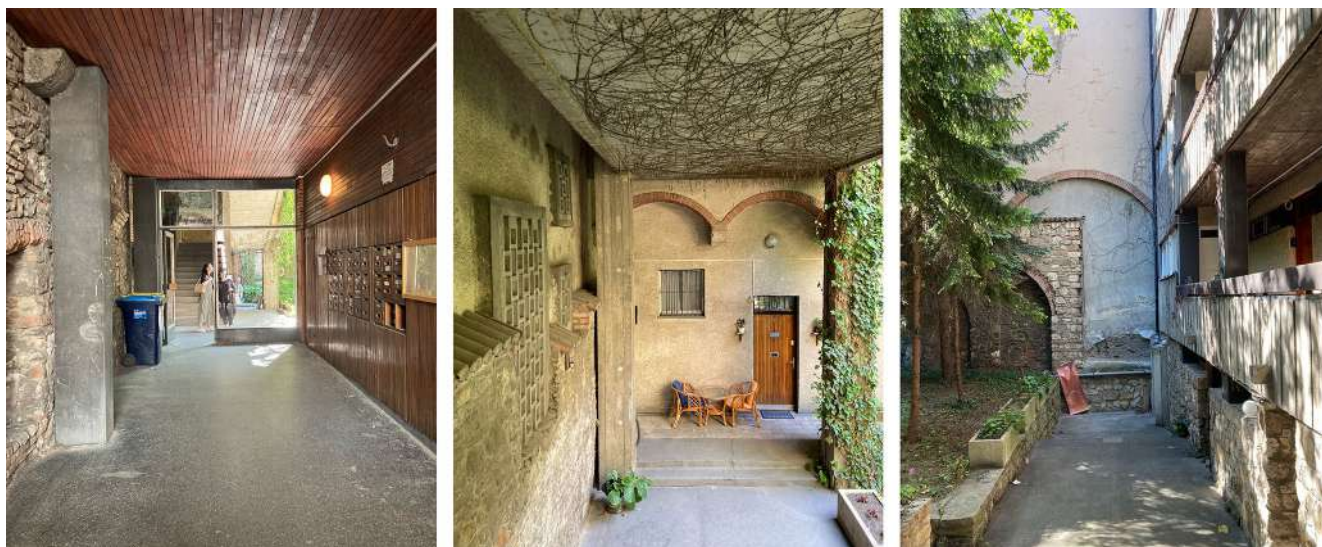


4: *Unrealised designs for an Elementary School at Hess square in Budapest (MÉ 1960/1 / Zalaváry Lajos).*

Instead, a 'situated approach' emerged which can be traced to the «first modern buildings» of Jánossy and Farkasdy which counted as the «breakthrough of a contemporary trend [that] adapts to the environment in a cultivated manner» [Komárik 1968, 41]. Both architects are considered among 'The Danish'—planners that worked in the immediate post-war years (among others) in Scandinavia [Mészáros 2016]. The latter indicates international influences [Simon 2016, 63].

Bearing in mind the «false steps of modern times [which] look down all too easily on the creations of the past» [Kathy, 1963, 18] the approach did not «consider innovation as the main priority» but tried to «create something never seen before [...] through synthesis [...] to deliberately merge old and new ways of thinking and constructing to unearth the most authentic» [Deák 1983, 33]. In this, contextual architecture was claimed to acquire a broader meaning transcending «aesthetic criteria».





5: Details of Úri street 4 by architect Kapsza Miklós (design 1964, built 1966-1967) (author's photo, 2022).

Horler states that at first there were discussions and even hostility but «the dust settled» and the «new spirit of architecture could not be taken back» [Horler 1972, 27]. In the course of the 1960s the 'situated approach' consolidated to a form of best practice among professionals [Deák 1983, 33] (Fig. 5) whereby emulation grew to the extent that it «came close to plagiarism» [Horler 1972, 27]. Mendele and Horler, suggest that the new practice attracted even attention from «well-known» professionals visiting from abroad. One statement refers hereby to the statements at the ICOMOS congress held 1972 in Budapest [Mendele 1979, 25]. As late as 1983, the 'situated approach' was deemed relevant, still «having something to say in Hungarian architecture» [Horler 1983, 39].

### 5. Contextualising architectural 'Newness' in the historical environment

'Newness' appeared in the townscape foremost via unusual facades which showcased fair-faced concrete, tinted glass, aluminium, as well as white-washed industrial bricks [Mendele 1979, 26]. The use of larger-scale glazing followed the idea of «honest expression of function and structure» [Virág 1979, 23]. 'Newness' was moreover conveyed via 'modern standards' and 'contemporary functional requirements' claiming for «the elimination of absurd tenancy conditions» [Komárik 1968, 41]. Horler underlined that «we cannot be satisfied with the restoration of charming cityscapes if behind life remains restrained to outmoded or forced solutions» [Horler 1972, 30]. Residential infills had hence to allow for «modern, well-functioning and economical apartments» [Kapsza 1968, 37] which «can adapt to contemporary ways of living» [Szányi 1964, 2].

Nevertheless, the analysed articles speak of a high extent of contextuality of post-war infills. In terms of urban criteria general massing, scale, proportion, rhythm and materiality are frequently mentioned [Szányi 1964, 2; Virág 1983, 22]. These aspects related directly to the guidelines set by heritage authorities which emerged from a new awareness for slow, yet continuous morphological change and of historical stratification» and the wish to «bring it under conscious control». The idea was that «heritage is transformed from an isolated object of art into an element of the urban fabric [...] and heritage protection becomes an orderly tool for urban planning» [Horler 1967, 2]. Regulations defined the historical building line, the parapet height, the roof ridge and the degree of inclination [Rádnai 1967, 48]. In the words of Mendele,

FRANZ BITTENBINDER

guidelines «certainly [did] not guarantee for a harmonious solution, but also [did] not hinder it» [Mendele 1979, 26].

Among the recurrent urban and architectural strategies we find the visual breakdown of facades into smaller pre-war divisions [Jánossy, Laczkovics 1983] «in the spirit of the Middle Ages» [Kathy 1963, 19], the mediation via roof heights [Scultéty 1969, 12] as well as abstract assimilation. The latter tries to capture a presumably typical formal aspect – not without contradictions: In the mentioned school project, the architect claims to adapt to the horizontality of the context. This idea reemerged with Mendele's view on a «dominance of horizontally proportioned elements in [Hungarian] historical cities [Mendele 1979, 26] In contrast, based on the «experiences of the last 25 years», Horler saw vertical proportions to be prevalent [Horler 1983, 40]. Internalising frequent references to gothic architecture, the design for the House of Diplomats and the Hilton Hotel can be read along this line.

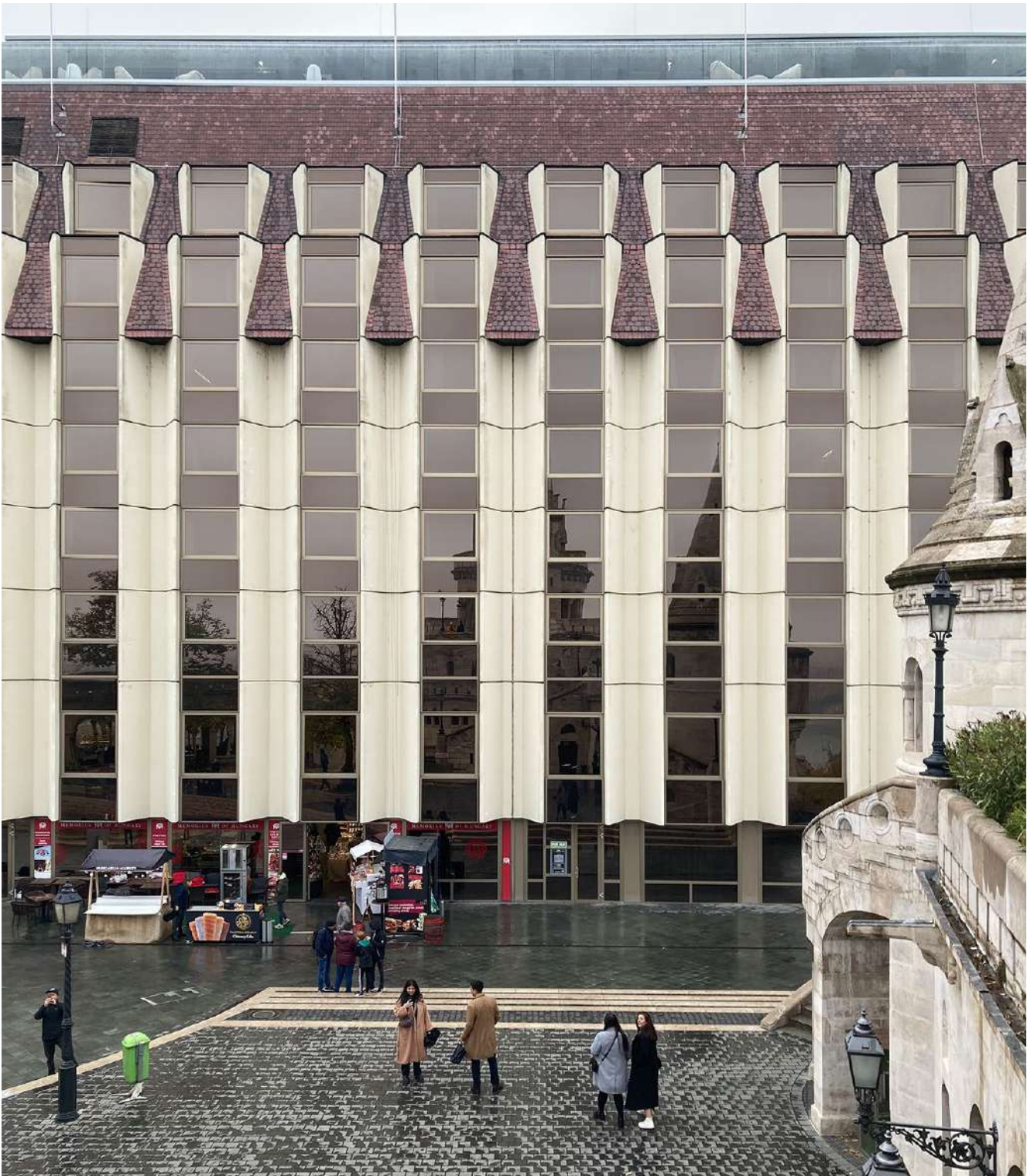
Another strategy was the reinterpretation of preexisting elements like sitting niches [Horváth 1978, 31], bass reliefs [Kapsza 1968, 37] or corner turrets [Deák 1983, 35-36]. The choice could hereby vary in abstraction. Virág proposed the use of curtain wall glazing as a «superior way of mediating old and new» [Szányi 1964, 4]. He sustained that by choosing the «right divisions, size, scale and proportion» it could resemble the «wall-like character» of historical facades [Virág 1979, 23]. Others tried to reference the facade rhythm of neighbours via the choice of opening size, type and distribution [Radnai, 1967, 49]. In this, window shutters on exterior rails were considered a contemporary, fashionable, yet castle-fitting element [Horler 1967, 7]. Last but not least, facade surfaces and colours were used to achieve 'contextual innovations'. We read about «roughly worked artificial stone that matches the plastered old houses», «yellow window parapets recalling the baroque colour palette» [Czétényi, 1978, 34-35] and well-fitting «mould-green wooden frames» [Horváth, 1978, 31].

## **Conclusion**

The examined articles suggest a predominant narrative which considers post-war infills in the Castle District as highly contextual and sensitive to the historical environment. In this, infills build on the preexisting and historical stratification is showcased by the integration of rediscovered elements. Moreover, projects appear to be shaped by heritage guidelines promoting an urban perspective of restorations. The special attention to merging new and old recalls hereby the Amsterdam declaration of 1975, which considered «contemporary buildings to be tomorrow's heritage, [which is why] everything must be done to ensure high-quality architecture» [Dezzi Bardeschi 2002, 18-19]. From the expert commentaries, we can suspect an active professional discourse which internalises national and international practices. The latter served in some cases to legitimise, in others to set apart the 'Hungarian way'. The suggested exchange of knowledge offers hereby further evidence for the idea of a semi-permeable Iron Curtain [Moravánszky 2017].

From the outlined cases we can assert a particular interest in the older, 'gothic and renaissance' details which suggest a discrepancy between the theoretical claims on the authenticity of different layers and implemented practices. The exaltation over the Jewish legacy indicates hereby a relative openness towards multi-cultural influences in the Hungarian past [Császár 1983, 86, Dercsényi 1980]. The debate on townscape correction, strongly present in the recent discourse [Ferkai 2022] is – with one exception [Horler 1972, 33] – limited to indirect hints. As for the expression of newness, we have looked at the shift from a 'neutral' to a 'situated approach'. From the end of the 1950s 'modern' means and aesthetics became imperative for the articulations of architectural additions.





5: *The Hilton Hotel (completed 1976) behind the Fishermen's Bastion, Budapest (author's photo, 2022).*

FRANZ BITTENBINDER

Nevertheless, their use required a degree of adaptation commonly via citing the neighbouring buildings. The employed strategies gravitated hereby towards the concept of typological analogies and linguistic metaphors [Torsello 2005, 11]. Planners claimed to reject technical-constructive mimesis and literal borrowings to avoid the impression of ornamentation. From this, visual unity appears subordinated to more abstract ideas of contextualisation, which, as a critique noted, still entail the risk of producing modern ornaments [Wilhelm 1983, 41]. It remains however open to what extent pre-war continuities or international experiences played a role in the emergence of specificities. Interestingly, there is no mention of the economy of scarcity, only about the issues with the local execution of construction works [Scultéty 1969, 16]. Overall the analysis offers insights into the past assessment of post-war infills which in recent years become a target for redevelopment. The core issue today is the radical change of perception from 'contextual masterpieces' to 'ill-fitting intruders' whereby formerly valid arguments for contextualisation are increasingly disregarded. This concerns also the ones of contemporary preservation promoters who problematise the notion of 'post-war-vacated plots' and stand to a certain extent in continuity with past positions. This work suggests that infills were considered a conclusive remedy to post-war 'wounds' – not only due to their adaptation but foremost the attempt to actively confront the trauma of the past by maintaining past remains and new additions visible to eye and mind. In light of new developments which strive for visual unity through architectural reconstructions, we see a radically different approach that does not see building preservation as a viable option to tackle unresolved issues with the recent past. Instead, post-war built legacies become 'retroactive' wounds or disappear altogether with the potential of being a living document to visit, discuss, admire or contest. As transformations go on, however, it becomes ever more urgent to think critically about diverging ways of commemoration which strongly depend on the knowledge and expertise disseminated and accessible to the wider public.

### Bibliography

- BARKÓ, R.; BUDAI, F.S.; CSEH, F.L.; HANKÓ, D.; MARKOVITS, A.; SZERDAHELYI, D. (2022). 10], *Séta a Várban. Foghijbeépítések a budai Várnegyedben a II. világháború után* [Walk in the Castle. Post-war Infills in the Buda Castle District built after World War II], 58 pp.
- BITTENBINDER, F.; GYÖRFFY, R. (2023). *Overwriting a Difficult Past. Built Legacies and the Search for New Identities in Budapest*, in *AISU Torino 2022: Adaptive Cities through the Postpandemic Lens*, Turin, 6-10 September 2022 (Conference proceedings forthcoming).
- CORNELIUS, D. (2011). *Hungary in world war II: Caught in the cauldron*, New York, Fordham University Press.
- CSÁK, M. (1968). *A budai Várnegyed rekonstrukciójának néhány kérdéséről...* [A few questions on the reconstruction of the Buda Castle District...], in «Magyar Építőművészet», 17 (5), pp. 63-64.
- CZÉTÉNYI, P. (1978). *Új lakóház a várnegyedben* [A New Apartment Building in the Castle District], in «Magyar Építőművészet», 27 (6), pp. 34-35.
- DEÁK, Z. (1983). *Az épületről Jánossy Györggyel és Laczkovics Lászlóval Deák Zoltán beszélget* [Deák Zoltán Speaks with Jánossy György and Laczkovics László about the Building], in «Magyar Építőművészet», 32 (1), pp. 33-38.
- DERCSÉNYI, D. (1980). *Mai magyar műemlékvédelem* [Heritage Protection Today], Budapest, Magvető.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2002). *Conservare, non restaurare (Hugo, Ruskin, Boito, Dehio e Dintorni). Breve storia e suggerimenti per la conservazione in questo nuovo millennio*, in *XIII Congress - ICOMOS. 2002*, Madrid, pp. 2-21.
- FICSOR, B. (2022). *Testükkel védik az építészek a bontásra ítélt házat a várban* [Architects Protect The To Be Demolished Building in The Castle District With Their Bodies], in «Magyar Hang» <https://hang.hu/belfold/epiteszek-a-sajat-testukkel-vedik-a-bontasra-itelt-hazat-a-varban-135812> (June 2022).
- GERŐ, L. (1982). *A budai várnegyed háború utáni helyreállítása*, in «Városépítés», 18 (3), pp. 12-14.
- GIRARDI, K. (1970). *Budapest Hilton Szálló zártkörű tervpályázata, 1969* [Budapest Hilton Hotel Closed Competition], in «Magyar Építőművészet», 19 (1), pp. 2-7.
- HOFER, M. (1960). *Hess András téri általános iskola* [Elementary School at Hess András square], in «Magyar Építőművészet», 9 (1), pp. 19-21.

- HORLER, M. (1967). *Egy háztömb a budai Várban* [A Block of Houses in the Castle District], in «Magyar Építőművészet», 16 (2), pp. 2-8.
- HORLER, M. (1983). *Egy új ház a budai Várban* [A New House in the Buda Castle District], in «Magyar Építőművészet», 32 (1), pp. 38-40.
- HORLER, M. (1972). *Műemlékvédelem és mai építészet* [Heritage Protection and Contemporary Architecture], in «Magyar Építőművészet», 21 (2), pp. 26-33.
- HORVÁTH, L. (1978). *Foghíjbeépítés a Várban, Budapest I. Úri utca* [Infill-Developments in the Castle District, Budapest I. Úri street], in «Magyar Építőművészet» 27 (6), pp. 30-33.
- JÁNOSSY, Gy.; LACKOVICS, L., (1983). *Diplomata-lakóház, Budapest I. Szentháromság tér* [The House of Diplomats, Budapest I. Trinity square], in «Magyar Építőművészet», 32 (1), pp. 32-33.
- KANGYAL, F. (1970). *16 tantermes általános iskola, Budapest I., Tárnok utca* [16 Classroom Elementary School, Budapest I., Tárnok street], in «Magyar Építőművészet», 19 (4), pp. 36-41.
- KAPSZA, M. (1968). *OTP öröklakásos ház, Budapest I. Úri utca* [OTP houses, Budapest I. Úri street], in «Magyar Építőművészet», 17 (5), pp. 36-39.
- KATHY, I. (1963). *Budapest, Szent György tér — tervpályázat* [Budapest, St. George Square – planning competition], in «Magyar Építőművészet», 12 (2), pp. 18-23.
- KOMÁRIK, D. (1968). *Lakóház, Budapest I. Úri utca* [Residential Building, Budapest I. Úri street], in «Magyar Építőművészet», 17 (5), pp. 40-41.
- LÖVEI, P. (2016). *Hiteles légvárak*, in «Metszet», (16) 1-2, pp. 64-65.
- MENDELE, F. (1979). *Országos villamos teherelosztó, (OVT) Budapest I.* [Electric Power Distributor Station, Budapest I.], in «Magyar Építőművészet», 28 (6), pp. 24-27.
- MÉSZÁROS, Á. (2016). *De kik azok a „dániás” építészek?* [But Who Are These 'Danish' Architects?], in «Lechner Tudásközpont» <https://lechnerkozpont.hu/cikk/de-kik-azok-a-danias-epiteszek> (June 2022).
- MIKÓ, S. (1968). *Régi Országház vendéglő, Budapest I. Országház utca* [Old Restaurant in Országház Street, Budapest I. Országház Street], in «Magyar Építőművészet», 17 (1), pp. 44-47.
- MINISZTERELNÖKSÉG (2012). *Nemzeti Hauszmann Terv koncepciója. Helyzetértékelés. Munkaanyag a Nemzeti Hauszmann Terv Társadalmi Testülete 2015. Március 12-i ülésére* [Concept of the National Hauszmann Plan. Reading. Working Material for the Meeting of the Civic Committee of the National Hauszmann Plan on 12th March 2015] <https://docplayer.hu/27634225-Nemzeti-hauszmann-terv-koncepcioja-helyzetertekeles-munkaanyag-a-nemzeti-hauszmann-terv-tarsadalmi-testulete-marcius-12-i-ulesere.html> (December 2022).
- MORAVÁNSZKY, Á. (2017). *Piercing The Wall: East-West Encounters in Architecture, 1970-1990*, in *Re-framing Identities: Architecture's Turn to History, 1970-1990*, Basel, Birkhäuser Verlag, pp. 27-43.
- NEMES, N. (2022). *Folytatódnak a bontási munkálatok a Diplomata-házon* [The Demolition Works On The House of Diplomats Continue], in «Építészfórum» <https://epiteszforum.hu/folytatodnak-a-bontasimunkalatok-a-diplomata-hazon> (June 2022).
- PAPP, M. (1969). *Hódoztás kori zsinagóga helyreállítása a budai Várnegyedben* [Restoration of The Ivasion-Time Synagogue in the Buda Castle District], in «Magyar Építőművészet», 18 (6), pp. 50-51.
- RADNAI, L. (1967). *Három épület a budai Várnegyedben* [Three Buildings in the Castle District], in «Magyar Építőművészet», 16 (4), pp. 48-51.
- REIMHOLZ, P. (1983). *Két üzenet* [Two Messages], in «Magyar Építőművészet», 32 (1), pp. 40-41.
- ROMÁN, A. (1983). *Történeti Együttesek Rekonstrukciója* [The Rehabilitation of Historical Ensembles], in *A Műemlékvédelem Magyarországon* (Heritage Protection in Hungary), edited by L. Császár, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, pp. 211-232.
- ROMSICS, I. (1999). *Magyarország története a XX. Szazadban* [Hungarian History of the 20th Century], Budapest, Osiris.
- SCULTÉTY, J. (1969). *Fehér Galamb-ház, Budapest I., Úri utca* [White Dove House, Budapest I., Úri street], in «Magyar Építőművészet», 18 (6), pp. 12-17.
- SIMON, M. (2016). *Újrakezdések - Magyar építészet 1956-1969 és 1990-2010 között (Restarts - Hungarian architecture 1956-1969 and 1990-2010)*, Budapest, TERC.
- STUDIO METROPOLITANA (2005). *Budapest építészeti arculatának lakossági megítélése* [The Evaluation of Budapest's Built Environment by the Inhabitants] <https://adoc.pub/budapest-epiteszeti-arculatanak-lakossagi-megitelese-kvantit.html> (June 2022).
- SZÁNYI, J. (1964). *Budai Várnegyed lakóház tervpályázata* [Competition for a Residential Building in the Buda Castle District], in «Magyar Építőművészet», 13 (1), pp. 2-12.
- TORSELLO, B.P. (2005). *Che cos'è il restauro?*, in *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia, Marsilio, pp. 9-17.

FRANZ BITTENBINDER

Várkapitányság Integrált Területfejlesztési Központ Nonprofit Zrt. (2021). *Nemzeti Hauszmann Program 2019–2024* (National Hauszmann Programme 2019-2024) <https://nemzetihauszmannprogram.hu/nemzeti-hauszmann-program-strategia.pdf> (April 2022).

VIRÁG, Cs. (1979). *Országos villamos teherelosztó, (OVT) Budapest I.*» [Electric Power Distributor Station, Budapest I.], in «Magyar Építőművészet», 28 (6), pp. 22-23.

WILHEIM, A. (1983). *Diplomata-lakóház a Várban* [The House of Diplomats in the Castle District], in «Magyar Építőművészet», 32 (1), p. 41.

### **Sitography**

FERKAI, A. (2022). *A budai Várnegyed műemléki kutatása és helyreállítása 1945 és 1960 között* [Heritage Research and Restoration in the Buda Castle District between 1945 and 1960], Lecture during the BUDAPEST100 Conference, May 2022, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_yUdcgor7V0](https://www.youtube.com/watch?v=_yUdcgor7V0) [5:00:00 – 5:45:00] (December 2022).

UNESCO (1987). *Inscription: Budapest, the banks of the Danube with the district of Buda Castle (Hungary)*. <https://whc.unesco.org/en/decisions/3728> (December 2022).

## *L'ombra della guerra nella cappella di Notre-Dame-du-Haut di Le Corbusier* *The shadow of war in Le Corbusier's Notre-Dame-du-Haut chapel*

**CHIARA ROMA**

Université Grenoble-Alpes

### **Abstract**

*L'articolo affronta la genesi del progetto di Notre-Dame-du-Haut di Le Corbusier a Ronchamp, mettendo in luce il ruolo che la memoria del sito e dell'evento bellico hanno giocato nella composizione. Le Corbusier non cita direttamente il passato, né intende restituirlo: affronta l'atto di violenza come evento in sé, proponendo un senso della memoria che dal ricordo apre al simbolo. La cappella è allegorica della storia recente del sito, preserva alcuni tratti identitari, mentre l'ombra deforma le coordinate percettive come l'onda d'urto della guerra.*

*The paper focuses on the genesis of Le Corbusier's Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp, highlighting the role that both site and war memories played in design process. Le Corbusier does not directly cite the past, nor does he intend to return it: he faces the act of violence in itself, moving from the permanence of memories to symbolism. The chapel is allegorical of the recent history of the place: it preserves some site features, while architectural shapes and shadows deform the perceptive coordinates like the shock wave of war.*

### **Keywords**

Le Corbusier, Notre-Dame-du-Haut, Guerra.

Le Corbusier, Notre-Dame-du-Haut, War.

### **Introduzione**

Le Corbusier non ha ancora compiuto 52 anni il giorno della dichiarazione di guerra della Francia alla Germania. È nel pieno della sua maturità professionale, lo studio di rue de Sèvres conta numerosi collaboratori e ha già realizzato progetti riconosciuti. La caduta della Francia e l'occupazione tedesca di Parigi lo costringono alla chiusura dell'atelier nel luglio del 1940 e a trovare rifugio, per sé e per la moglie, prima a Vézelay, poi in un paesino dei Pirenei, Ozon, e infine nella regione del Morvan. Tuttavia, nel 1942, con la guerra ancora in corso e la Francia divisa fra l'occupazione nazista e il regime di Vichy, rientra a Parigi per riaprire lo studio di rue de Sèvres e fondare l'Assemblée de Constructeurs pour une Rénovation Architecturale. La distruzione bellica diventa l'appiglio per riprendere il filo di una carriera sospesa e proiettarsi nella ricostruzione. Si traduce nell'attenzione verso il problema dell'alloggio di massa nella fondazione dell'Atelier des Bâtimeurs (Atbat) nel 1945, l'Atbat che si incaricherà della realizzazione delle unités d'habitation. L'evoluzione disciplinare è segnata dalle tematiche di progetto per rispondere alle rinnovate esigenze dettate dalla ricostruzione. L'incarico per la cappella di Ronchamp si inserisce in questa fase, sebbene Le Corbusier, proiettato verso i problemi sociali del dopoguerra, non sia inizialmente interessato dalla costruzione di un santuario perso sulle colline della Franca-Comtea. Pesa la delusione per le censure ecclesiastiche al progetto di Saint-Baume. Accetterà poiché persuaso che la chiesa possa rappresentare prima di tutto un luogo sociale, un'assemblea (ecclesia), ma anche per la garantita libertà creativa.



CHIARA ROMA

Il contesto dell'incarico rappresenta un terreno fertile per la sperimentazione di nuovi dizionari progettuali, per l'emersione di una poetica di rottura destinata a marcare le successive opere del maestro. L'autonomia di cui gode, insieme con il contesto geografico e i pochi vincoli funzionali, lasciano la creatività libera di rispondere a ragioni intellettuali e immaginifiche, per esplorare l'introspezione della guerra che quella distruzione – e quell'occasione – ha prodotto. Ne nasce un'estetica desiderata, ma anche necessaria, che matura dall'esperienza della guerra per costruire una poetica attraverso la sottrazione di luce e la ruvidità della materia. Se l'opera degli anni venti era stata guidata dallo studio di una luce illuminante, chiarificatrice, la produzione del dopoguerra si caratterizzerà per la mancanza di luce, che diventa drammatica, talvolta romantica, da cui germina la poetica brutalista che caratterizzerà le sue opere mature.

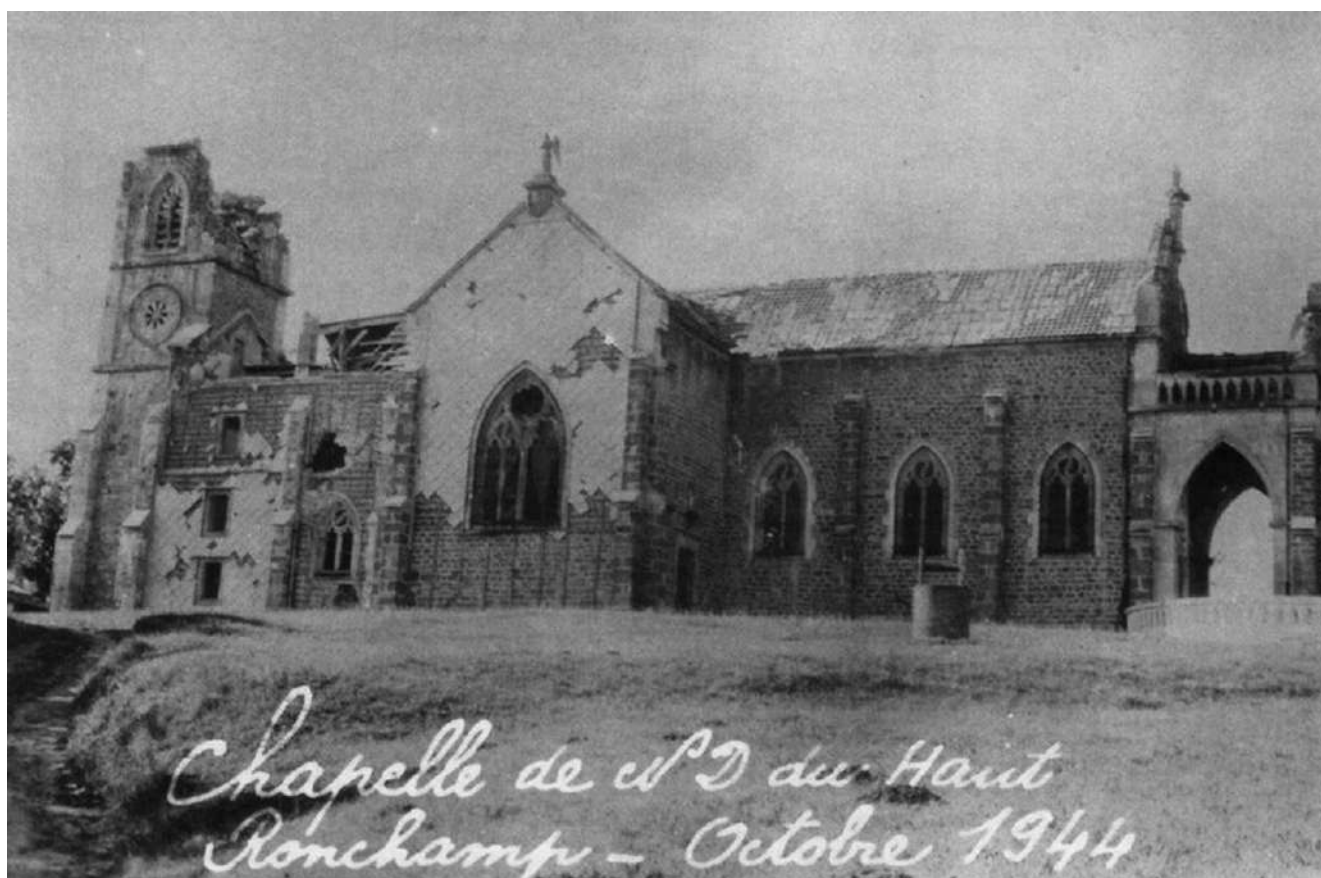
Questo articolo si interroga sulle ragioni semantiche della concezione di Notre-Dame-du-Haut e sull'impatto che l'esperienza della guerra ha avuto, sia come evento storico e immaginifico che come atto locale di distruzione, nel condizionare il risultato formale della chiesa di Le Corbusier e con questo l'evolvere della sua poetica. La riflessione si articola in una presentazione del contesto storico del progetto e della soluzione proposta da Le Corbusier, per soffermarsi sull'analisi dei caratteri formativi della cappella che rappresentano un elemento di rottura rispetto alla sua precedente produzione. La ricerca si interroga sulla morfogenesi dell'opera, focalizzando nella mancanza di luce uno strumento di memoria dell'evento bellico.

## **1. La collina di Boulémont nei pressi di Ronchamp**

La storia di Ronchamp è segnata dall'alternarsi, nei secoli, del culto e dell'abbandono del santuario sulla collina di Boulémont. La piana su cui si insedia il villaggio è stata originariamente un campo romano, mentre la sommità si caratterizza come mèta di pellegrinaggio, cui sono attribuite origini antiche [*Le pèlerinage à Notre-Dame-du-Haut* 1847, 5]. Se l'ipotesi della presenza di un luogo di culto pagano in epoca romana o preromana rimane priva di riscontri, appare certa una prima cristianizzazione della regione nel II secolo, cui segue, con l'avvento dei regni barbarici dal V secolo, la costruzione di chiese e monasteri nella zona. È solo del 1092 la prima notizia certa di una cappella sulla collina du Boulémont, un «altare Boleranni montis» citato nell'atto di costituzione dell'abbazia di Saint-Vicent di Besançon [*Chartes originales antérieures* 2010, Acte n. 944]. Le notizie successive sono scarse, ma testimoniano fra l'altro di una cappella poco accessibile, sostituita di fatto dalla cappella di Saint-Hubert nel villaggio di Ronchamp. Il santuario sulla collina cade progressivamente in rovina e viene ricostruito nel 1308, data riconosciuta come momento di fondazione [*Le pèlerinage à Notre-Dame-du-Haut* 1847, 3]. Tuttavia, la posizione eccentrica conduce a un nuovo abbandono, il cui stato è documentato nel 1719 [Banach, online<sup>1</sup>].

In epoca moderna, passata indenne la Rivoluzione francese, il santuario gode di rinnovata attenzione e si susseguono tre progetti per la sua ricostruzione. Un primo progetto principia nel 1843, grazie alle offerte raccolte nella Franca-Contea, in Alsazia e in Lorena, a testimoniare il sentimento condiviso per il luogo di pellegrinaggio. Iniziata nel 1844 e inaugurata nel 1857, una nuova cappella a croce greca coperta da tetti conici si giustappone alla precedente, della quale non si prevede la demolizione, ma che, al contrario, verrà ristrutturata e collegata alla nuova [Banach online<sup>2</sup>]: il sito acquisisce importanza a scala regionale, arrivando ad accogliere trenta mila pellegrini nel 1873.

Un nuovo capitolo si apre nel 1913, quando un incendio causa il crollo dalle coperture coniche e conduce al lancio di una nuova campagna di finanziamento per l'edificazione di un santuario che sostituisca tanto l'antica cappella quanto l'ampliamento ottocentesco.



1 : La cappella di Notre-Dame-du-Haut nell'ottobre 1944.

A un primo progetto monumentale ne segue un secondo più sobrio, realizzato per fasi, che ingloba l'antica cappella e si sviluppa in un'unica navata con transetto e pronao di accesso, sul sedime dell'edificio a croce greca. La navata e il transetto sono terminati nel 1926, mentre è solo nel 1930, a seguito di un'ulteriore raccolta fondi, che il progetto viene completato, con la ricostruzione del campanile e la sopraelevazione dell'antica cappella, oramai inglobata nella nuova [Banach online<sup>3</sup>].

Il nuovo santuario non è destinato a durare. Nel 1944, nel contesto dell'avanzata alleata in Europa, la collina di Bourlémont è presa di mira dall'esercito tedesco che causa il crollo di parte del campanile e della navata. Al termine della guerra, nel contesto del programma di ricostruzione di un migliaio di chiese sul territorio francese, la commissione d'arte sacra di Besançon deciderà di fare appello ai migliori artisti e architetti dell'epoca. Ledeur, segretario della commissione, e François Mathey, ispettore dei monumenti storici e nativo della regione, spingono per affidare l'incarico a Le Corbusier. Inizialmente egli rifiuta, solo su loro insistenza, intesa la lunga tradizione di pellegrinaggio del sito e l'attaccamento al luogo da parte dei credenti, si convincerà a costruire per una tradizione vivente: «Nous n'avons pas grand'chose à vous offrir, mais nous pouvons vous offrir ceci: un magnifique paysage, et la possibilité d'aller jusqu'au bout. Je ne sais si vous devez faire des églises, mais si vous devez en faire une, les conditions sont ici requises, permettant de penser que la cause n'est pas perdue d'avance et que là sera favorisée une totale liberté de création» [Pauly 1987, 48].

CHIARA ROMA

L'incarico apre una nuova pagina della storia del sito. Due costanti sembrano tesserne il racconto, la sacralità del pellegrinaggio e la posizione nel paesaggio, che si alimentano mutualmente e suscitano nell'architetto il desiderio di dare nuova vita a un luogo già denso di storia: «C'est un but de pèlerinage, mais il y a des choses beaucoup plus profondes qu'on ne le croit généralement; il y a des lieux consacrés, on ne sait pas pourquoi: par le site, par le paysage, la situation géographique, la tension politique qui se trouve alentour, etc. Il y a des lieux designés, des 'hauts-lieux' dans les deux sens du terme: l'altitude et puis l'élévation» [Petit 1970, 184].

## 2. La genesi di Notre-Dame-du-Haut

Le Corbusier arriva per la prima volta sulla collina il 4 giugno 1950. Trascorre diverse ore sul sito, contempla il paesaggio, fa degli schizzi sul suo carnet. Si preoccupa del programma e delle questioni finanziarie. Il tema è semplice: dovrà contenere la navata principale, tre piccole cappelle permanenti, un ufficio indipendente al piano superiore, uno sagrato per le celebrazioni durante i pellegrinaggi e uno spazio di raccolta dell'acqua. La cappella sarà dedicata alla Vergine e dovrà integrare una scultura del XVI secolo accolta nella precedente chiesa.

I primi schizzi del sito vengono raffigurati già il 20 maggio 1950, dal treno Parigi-Basilea, in occasione del primo incontro con i committenti. Rapidi tratti delineano la collina e su di essa i resti della cappella parzialmente demolita [Pauly 1987, 52].

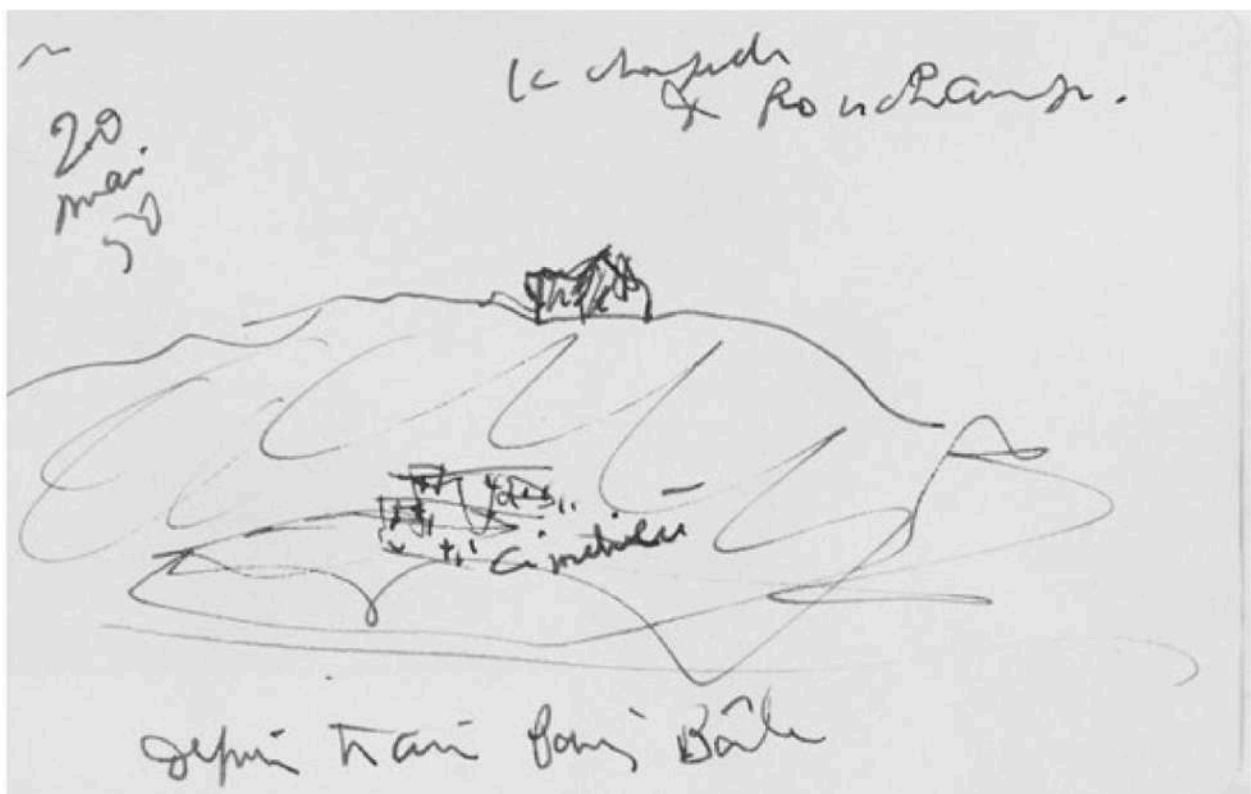
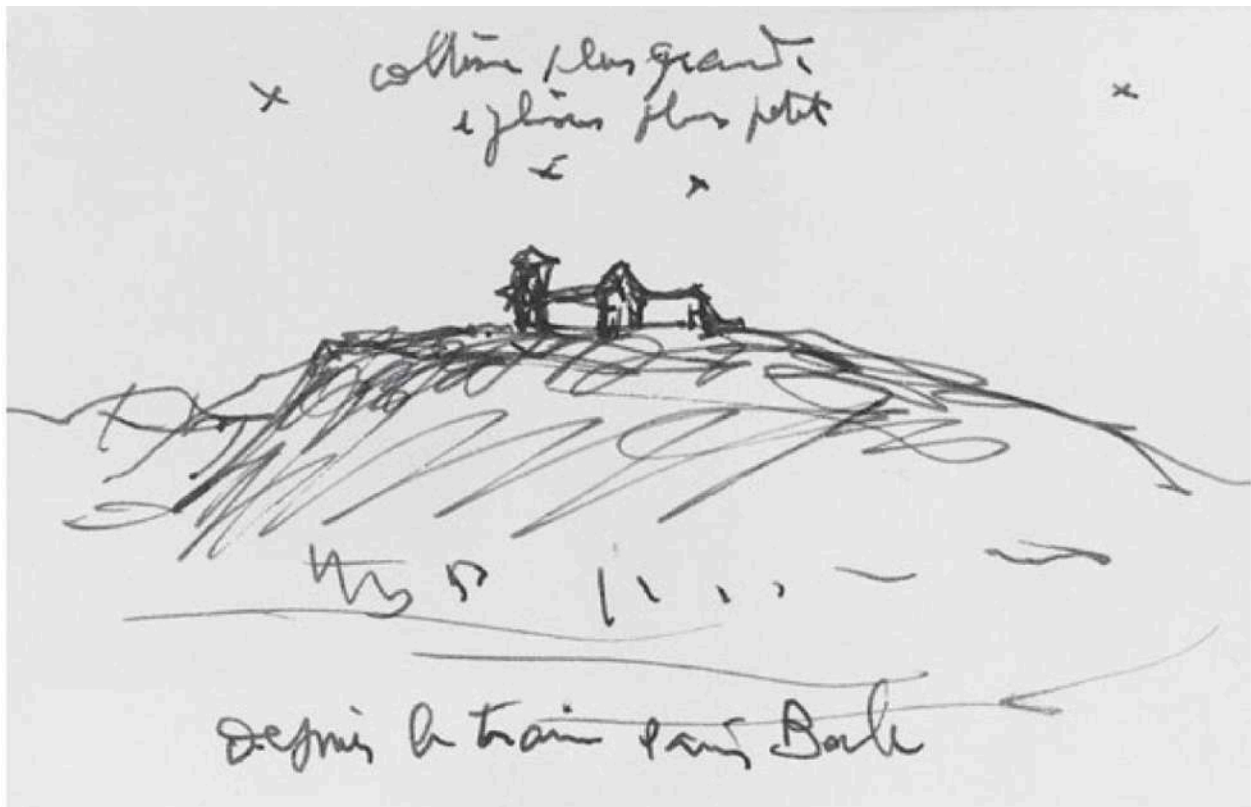
«Sur la colline, j'avais soigneusement dessiné les quatre horizons ; ces dessins sont égarés ou perdus; ce sont eux qui déclenchèrent architecturalement la riposte acoustique – acoustique au domaine des formes» [Le Corbusier 1957, 89]. Il luogo, la sua sacralità, la sua memoria rivestono un ruolo centrale nello slancio creativo, nella ricerca di una risonanza che sia al tempo stesso storica e paesaggistica: «Ronchamp? contact avec un site, situation dans un lieu, éloquence du lieu, parole adressée au lieu» [Le Corbusier 1957, 89].

Il canonico Leuder, che è presente al primo sopralluogo, racconta la rapidità con la quale Le Corbusier costruisce le prime idee. Il disegno formalizza lo sguardo, l'esperienza, il pensiero: «ne pas dessiner mais voir d'abord le projet ; dans son cerveau ; le dessin n'est utile que pour aider à la synthèse des idées pensées» [Petit 1970, 30]. Le immagini si stratificano e l'esperienza visiva e fisica costruisce un processo creativo cui ogni elemento collabora: il percorso di accesso che si inerpica sulla collina, la vegetazione e l'orizzonte aperto sui quattro fronti, il profilo della chiesa che esprime forza fisica e spirituale, le lacerazioni delle cannonate sulle sue murature in pietra massiva.

Molti anni dopo, per la pubblicazione dell'opera di Ronchamp, è lo stesso architetto che metterà in chiaro l'importanza di questa prima visita. La costruzione del progetto, il suo momento più alto si condensa in quelle prime ore che lui passa ad osservare l'esistente, tutto ciò che gli occhi vedono e rielaborano, quasi istintivamente. Gli elementi del contenuto naturale e costruito diventano i precursori di un processo che matura nel tempo e porta a compimento il progetto definitivo [Le Corbusier 1965, s.i.p.].

La gestazione del progetto integra suggestioni precedenti, che alimentano l'apparato compositivo attingendo alla grammatica personale dell'architetto. Alcune figure sono maggiormente esplicite ed emergono dal repertorio sedimentato nella sua memoria, come egli stesso spiega, fra cui la suggestione luminosa del Serapeo di Villa Adriana [Le Corbusier 1960, 37], la sezione di una diga [Pauly 1987, 72] o l'*objet à réaction poétique* del guscio di granchio.

Per quest'ultimo, in archivio si legge: «Donnez-moi du fusain et du papier! ça commence par une réponse au site. Les murs épais, une coque de crabe à faire courbe au plan si statique.



2-3 : Schizzi della collina di Bourlémont realizzati da Le Corbusier dal treno Parigi-Basilea (Carnet E18).

CHIARA ROMA

J'apporte la coque de crabe; on posera la coque sur les murs bêtement épais, mais utilement; au sud, on fera entrer la lumière. Il n'y aura pas de fenêtre, la lumière entrera partout comme un ruissellement»<sup>1</sup>.

Altre sono più intime, emergono dalla sensibilità personale, dall'emozionalità del momento storico. La guerra ha lasciato macerie ovunque, il senso di distruzione è immanente. Lo stato d'animo di Le Corbusier è inquieto, come testimoniato già prima della Seconda guerra mondiale da un'opera artistica del 1938, *La Menace*, alludente alle forme della *Guernica* di Picasso. Egli ne esprime il senso in una lettera alla madre (6 marzo 1938), in cui scrive di aver dipinto pervaso da un'inquietudine per lo spaventoso rischio di una guerra senza nome, che lo priva della tranquillità del primo dopoguerra [Jornod e Jornod 2006, 628].

Una fotografia del 1955 ritrae il plastico di Notre-Dame-du-Haut nell'atelier di rue de Sèvres di fronte al dipinto, la cui relazione è tanto linguistica quanto, probabilmente, semantica [Von Moos 2015, 144-160]. L'opera pittorica del 1938 sperimenta per la prima volta un repertorio formale che si ritroverà nel progetto architettonico a Ronchamp, il cui afflato surrealista potrebbe alludere a un processo emersivo sotteso alle due opere. Una lunga narrazione si potrebbe costruire sull'automatismo psichico collettivo materializzatosi, alla fine della Seconda guerra mondiale in un sito di pellegrinaggio, suggerendo la lettura di Ronchamp come una cattedrale della testimonianza che incorpora l'impatto della guerra nella sua stessa forma [Rubio 2011, 37]. Sicuramente, il lessico di Ronchamp trova riscontro in altre esperienze concomitanti del maestro, testimoniando un'evoluzione della sensibilità poetica attraverso il trauma della guerra. Le forme *acoustique* richiamano le sculture realizzate nell'esilio di Ozon, le cui figure deformi, tanto da divenire iriconoscibili, esprimono l'incertezza del momento. L'esperienza bellica diviene riferimento diretto della *Composition avec Bombe H*, un'opera artistica in tecnica mista composta di figure geometriche su fondo nero, gravitanti intorno a un ritaglio di quotidiano che ritrae l'esplosione della bomba H, anch'esso in frammenti. L'opera appare nel 1952, improvvisa e inaspettata come il fondo scuro della calotta della chiesa. Le circostanze si toccano silenti. Fra gli anni quaranta e cinquanta Le Corbusier ricomponne la duplice vita di pittore e architetto, le arti sembrano unirsi come non era mai accaduto prima e quest'unità espressiva illustra la costante ricerca dell'interpretazione della realtà. L'arte parla attraverso un'immagine diretta, l'architettura produce la sensazione di uno spazio cupo; la cappella di Ronchamp, come le deformazioni pittoriche e scultoree, sembrano il ritratto, il racconto fisico e visivo dell'esperienza bellica, della violenza, della paura, dell'inquietudine e della mancata salvezza.

Un ulteriore episodio potrebbe aver influenzato la spazialità di Ronchamp: il progetto appena concluso nel 1948 per la basilica a La Saint-Baume, dove Le Corbusier è chiamato a realizzare una chiesa in prossimità di una grotta naturale già usata come luogo di culto. L'architetto esplora lo spazio cavo e propone tre sequenze scavate nella roccia, caratterizzate dalla mancanza di luce, che obbligano il percorso liturgico a seguire le sorgenti di luce naturale. Le irregolarità della parete rocciosa e le fenditure luminose zenitali rendono lo spazio sacro drammatico, primitivo, letteralmente grottesco.

Notre-Dame-du-Haut è l'anno zero, la furia dell'uomo, la disperazione della guerra da cui non esiste fuga né salvezza. L'interpretazione mitologica de *La Menace* proposta da Van Moos sembra accreditarne l'estetica quale frutto dell'inevitabile fatalità della guerra, cui attribuire un ruolo catartico per la rinascita di una nuova architettura. Facendo eco alla visione dell'architetto che vede nelle pareti bianche della cappella il "grembo della vergine che porta il martirio del proprio bambino" [Le Corbusier 1965], il critico legge nella sua armonia il contraltare al

---

<sup>1</sup> Dossier *Création Ronchamp*, Archives FLC, p. 57.



massacro appena consumatosi. Resta indefinito se la cappella sia l'allegoria di una nuova rinascita, di una nuova armonia estetica che sgorga dal manto bianco trafitto della Vergine, ovvero se il novello Cristo porti il peso della sofferenza nella deformazione. In entrambi i casi, la cappella stessa potrebbe essere interpretata come un memoriale della guerra [Von Moos 2017, 226], le cui deformazioni, tenebre e squarci luminosi evocano le ferite delle esplosioni.

### 3. Le tracce della memoria nella cappella di Notre-Dame-du-Haut

Nell'imprevedibilità delle sue forme, la cappella lecorbusieriana sembra un corpo estraneo alla storia dell'architettura ecclesiastica quanto alla poetica del suo architetto. Tuttavia, diverse figure progettuali lasciano traccia del suo profondo radicamento, tanto nel sito in cui sorge quanto nel momento storico che l'ha generata.

La processione del pellegrino lungo il percorso storico sulla collina è il primo elemento di comunanza tra la precedente chiesa e la cappella lecorbusieriana. Il punto zero del progetto è il sedime antico, la posizione nel paesaggio sui cui far rinascere la chiesa. La salita ricalca le prospettive preesistenti, la progressiva conquista della radura in sommità, la conquista e la scoperta del santuario. Echeggia l'idea di *promenade architecturale* nel fare del pellegrinaggio un'esperienza fisica e visiva del luogo: «on approche, on voit, on s'intéresse, on s'arrête, on apprécie, on tourne autour, on découvre. On ne cesse de recevoir des commotions diverses, successives. Et le jeu joué apparaît» [L'Architecture Vivante 1936, 7].

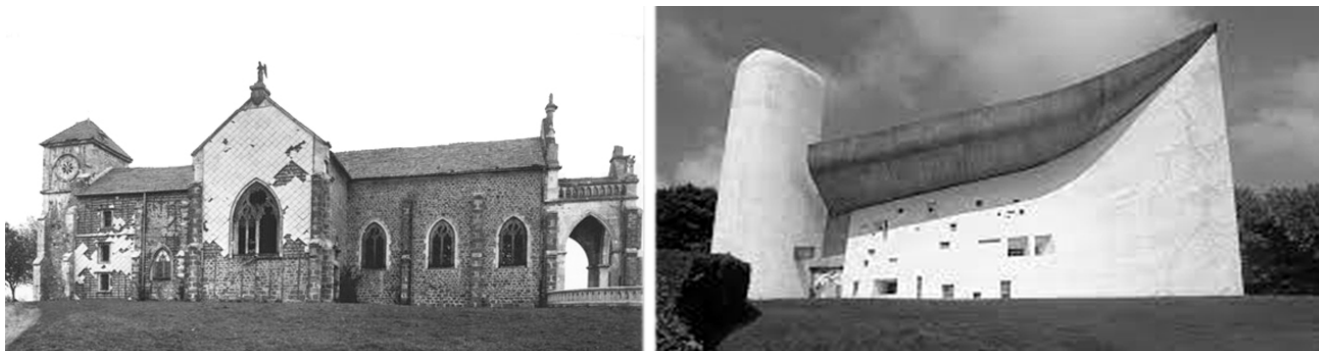
La ricerca di dinamismo mantiene la posizione scenica, l'idea di avvicinamento e la relazione fra visione lontana e vicina dei precedenti santuari. Lo si ritrova nella matita che disegna. Quando visita il sito, Le Corbusier disegna il profilo della collina, la relazione fra la chiesa e il suo suolo. Il disegno è selettivo, elimina gli elementi circostanti, focalizza la sagoma. Se ne evince un corpo principale su cui si stagliano due elementi verticali, che si somigliano, hanno lo stesso peso compositivo, sebbene siano parti diverse: uno è il campanile a ovest, l'altro la capriata del transetto, che disegna la facciata sud. Queste tre sequenze caratterizzano allo stesso modo l'immagine che si apre agli occhi scorgendo la nuova cappella. La torre campanaria sembra essere nella stessa posizione rispetto al corpo principale, mentre il colmo della copertura evoca la capriata del transetto. Anche le proporzioni delle coperture sembrano avvicinarsi. Se la precedente era sormontata da falde, Le Corbusier proporrà una calotta ribaltata in cemento, il cui intradosso evoca il peso compositivo in facciata della copertura preesistente.

Permane la materia, reliquia dei santuari che furono. La chiesa semidistrutta è realizzata a sua volta con le pietre di una precedente, che Le Corbusier intende preservare e riutilizzare nella nuova fabbrica [Banach online<sup>2</sup>]. Trovando "l'antica cappella in piedi, tutta crivellata di colpi", intuisce l'interesse a reimpiegare il materiale delle rovine e plasma il progetto sulle risorse di cui dispone e annota: «Il y a debout l'ancienne chapelle toute crevée par les obus ... Je questionne sur les conditions locales et je mesure qu'il n'y a pas de route (pas d'accès), pas de transports, qu'en conséquence, je prendrai des sacs de ciment et du sable et peut-être les pierres de démolition de la chapelle au toit crevé; probablement les pierres de démolition, gélives et calcinées, pourront elles remplir, mais pas porter. Une notion se précise: ici, dans de telles conditions, au sommet d'un mont isolé, un seul corps de métier, une équipe homogène, une technique savante, des hommes là-haut, libres et maîtres de leur travail»<sup>2</sup>.

I blocchi recuperati nella demolizione sono reimpiegati nelle murature che inglobano i pilastri in cemento armato, mentre le macerie riempiono lo spessore del muro a sud, avvolte da una cassaforma a perdere in rete metallica sorretta da telai in cemento armato.

<sup>2</sup> Dossier *Création Ronchamp*, Archives FLC, Paris.

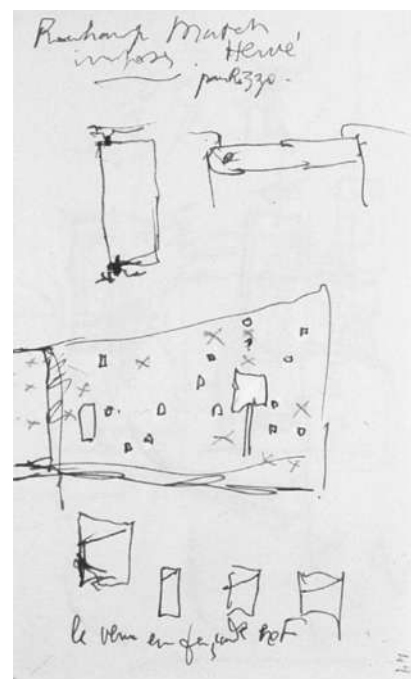
CHIARA ROMA



4-5: La Cappella di Notre-Dame-du-Haut dopo la guerra e l'opera di Le Corbusier.



6: Le murature in pietra di recupero con le buche pontaiie a vista.



7: Schizzo del muro dell'altare con indicazione dei fori da lasciare aperti (Carnet H32, 44).

La facciata laterale è tuttavia sventrata dai proiettili. Le bombe hanno in parte distrutto la copertura, il campanile e hanno sgretolato l'intonaco. La chiesa è nuda, affranta, porta addosso le ferite della guerra, le cui cicatrici permangono nel muro a sacco: la facciata sud è forata da aperture minute, piccole feritoie nei primi schizzi, che diventano nel progetto finale profonde nicchie strombate in funzione della luce. Lo spessore murario limita e orienta i raggi solari, evitando l'illuminazione diffusa a vantaggio di tagli direzionali che giustappongono luce e ombra e generano contrasti. Allo stesso modo, l'asola continua all'appoggio della copertura drammatizza la composizione, mettendo in risalto la scura concavità dell'intradosso.

Compresso nelle concavità dei muri, tagliato da fendenti luminosi, lo spazio interno è cupo. I muri sono ermetici, disadorni, l'intonaco è grezzo e non riflette. Massiva è anche la parete absidale, che Le Corbusier vorrebbe aperta dalla sola alcova per la statua della Vergine, salvo poi lasciare aperte le buche pontaiie per andare incontro al desiderio della committenza di vederla contornata da stelle [Pauly 1987, 80].



8: Interno della cappella di Le Corbusier.

Il ribaltamento della calotta comprime ulteriormente lo spazio. Se la cupola, nella costruzione classica, rappresenta la volta celeste e tende alla luce di Dio, la concavità della copertura di Ronchamp oppone il peso all'acme della lanterna. La flessione centrale dell'intradosso grava sullo spazio, la finitura a cemento grezzo, più scuro delle pareti, amplifica il buio.

Le scelte architettoniche diventano allegoriche, rimandano all'immaginario tristemente vissuto negli anni precedenti. L'atto di violenza ha lasciato tracce tangibili sulla chiesa preesistente, che vengono rievocate attraverso la manipolazione dello spazio: le coordinate cartesiane sembrano deformarsi sotto l'onda d'urto delle esplosioni, la luce della salvezza relegata dietro i muri trafitti da fucilate è gravata dall'angoscia del buio. L'apparato simbolico attinge alla memoria dell'evento per fare della cappella un monumento, spirituale ancor prima che sacro.

## Conclusioni

La ricostruzione di Notre-Dame-du-Haut è accolta con alterno favore. Da un lato, la forma e la spazialità rivoluzionarie stupiscono l'osservatore, destando meraviglia, ma anche feroci critiche «da parte della stampa, con una vera e propria campagna condotta contro la cappella, qualificata, a seconda degli articoli, di 'garage ecclesiastico', 'pantofola', 'bunker', 'riparo anti-atomico', 'ammasso di cemento» [Pauly 1987, 31]. Dall'altro, la critica rileva l'assoluta, e

CHIARA ROMA

incongrua, novità dell'opera rispetto al profilo del suo progettista, accusandolo di 'barocchismo' [Pauly 1987, 98]. Tuttavia, la cappella condensa temi lessicali già affiorati nella recente produzione artistica, che fioriscono nel presente storico che l'ha generata. L'opera è un'epifania, in cui le figure plastiche si liberano con vigore espressionista dalle regole precedentemente imposte e coagulano le tensioni formative destinate a caratterizzare la successiva produzione del maestro. Formalmente, la deformazione plastica del cemento armato, la manipolazione drammatica della luce, il brutalismo delle superfici si ritrovano palesi nelle architetture della maturità; semanticamente, la spiritualità del luogo fa emergere le simbologie ancestrali: il primo razionalismo era architettura, spazio, luce, costruzione; a Ronchamp nasce la componente spirituale e simbolica che Le Corbusier si porterà dietro.

Le allegorie rivelano un doppio sistema di riferimenti, alla memoria del luogo e dell'evento bellico. Alcuni elementi identitari, seppure completamente trasfigurati, lasciano che la nuova architettura conservi traccia della storia. Le Corbusier conserva l'impostazione canonica del pellegrinaggio: la chiesa occupa la sommità della collina, evocando con le sue torri i profili di tanti santuari europei; vi è l'idea di percorso, di ascensione, di mèta, di presenza scenica, la chiesa raccoglie tanta eredità dell'architettura ecclesiastica, fatta di masse scolpite, tensioni verticali, plasticità della luce. Il passaggio attraverso il muro introduce dalla luce al buio della navata. La memoria del luogo cede il passo alla traccia dell'evento bellico. Sotto la copertura pesante, in assenza di un'abside e di una tensione ascendente, qualsiasi climax è arrestato, quasi negato. Lo sguardo della navata si rompe su un muro spoglio, sull'altare ridotto a un tavolo. Dio non c'è. Dopo la guerra, sembra che la trascendenza muoia soffocata dall'ermetismo di un bunker.

### Bibliografia

- BANACH, A. (online<sup>1</sup>). *Histoire de la colline de Bourlémont de 1678 à 1789*, in «Les Amis du Musée de la Mine de Ronchamp».
- BANACH, A. (online<sup>2</sup>). *Histoire de la colline de Bourlémont de 1789 à 1900*, in «Les Amis du Musée de la Mine de Ronchamp».
- BANACH, A. (online<sup>3</sup>). *Histoire de la colline de Bourlémont de 1900 à 1938*, in «Les Amis du Musée de la Mine de Ronchamp».
- BELOT, L. (1939). *Belot, Manual du pèlerin, Notre Dame-du-Haut à Ronchamp*, Lyon, Lescuyer.
- Chartes originales antérieures à 1121 conservées en France* (2010), a cura di C. Giraud, J.-B. Renault, B.-M. Tock, Nancy, Centre de Médiévistique Jean Schneider.
- JORNOD, J., JORNOD, N. (2006). *Le Corbusier. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Milano, Skira.
- LE CORBUSIER, JEANNERET, P. (1936). *L'Architecture Vivante, 7ème série*, Paris, edit. Albert Morancé.
- LE CORBUSIER (1946). *L'espace indicible*, in «l'Architecture d'Aujourd'hui», nn. spécial Art.
- LE CORBUSIER (1957). *Oeuvre Complète, volume V, 1946-1952*, Basel, Birkhäuser.
- LE CORBUSIER (1957). *Ronchamp les carnets et la recherche patiente 2*, Zürich, Éditions Girsberger.
- LE CORBUSIER (1960). *L'Atelier de la recherche patiente*, Paris, Vincent Fréal.
- LE CORBUSIER (1965). *Textes et dessins pour Ronchamp*, Genève, Forces Vives, s.l.
- Le Corbusier, history and tradition* (2017), a cura di A. Rabaça, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra University Press.
- Le pèlerinage à Notre-Dame-du-Haut, à Ronchamp, diocèse de Besançon (Haute-Saône) (1847)*, Besançon, Imprimerie D'Outhenin Chalandre Fils.
- PAULY, D. (1987). *Ronchamp, lecture d'une architecture*, Paris, Apus Ophrys.
- PAULY, D. (2008). *Le Corbusier. La Chappelle de Ronchamp*, Paris, Birkhäuser.
- PETIT, J. (1970). *Le Corbusier lui-même*, Genève, Rousseau.
- PETIT, J. (1997). *Ronchamp – Le Corbusier*, Lugano, Fidia edizione d'Arte.
- RUBIO, E. (2011). *Vers une architecture cathartique (1945-2001)*, Paris, Ed. Donner lieu.
- VON MOOS, S. (2015). *Ruin Count. On Le Corbusier and the European reconstruction*, in «Perspecta», vol. 48, pp. 144-160.

VON MOOS, S. (2017). *Ciam's ghosts: Le Corbusier, art and World War II*, in *Le Corbusier, history and tradition*, a cura di A. Rabaça, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 223-275.

**Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

Parigi. Archives FLC. *Dossier «création Ronchamp»*

Parigi. Archives LFC. *Carnet D17*

Parigi. Archives LFC. *Carnet E18*

Parigi. Archives LFC. *Carnet H32*

**Sitografia**

[www.abamm.org/bourlemont2.html](http://www.abamm.org/bourlemont2.html) (gennaio 2023)





## **Semantizzare l'assenza. Le rovine, i vuoti urbani e le tracce 'in negativo' dei conflitti nelle città contemporanee**

*Semanticising absence. Ruins, urban voids, and the 'negative' traces of conflict in contemporary cities*

**MARIA ROSARIA VITALE\***, **FRANCESCO MAZZUCHELLI\*\***

\*Università di Catania, \*\*Università di Bologna

### **Abstract**

*Il saggio prende in esame la tematizzazione dell'assenza, del lacerto o della cicatrice bellica come pratica memoriale, come irruzione stridente di configurazioni scomparse nella normalizzazione imposta da nuovi ordini urbani. Il punto di vista da cui l'analisi viene condotta incrocia due sguardi diversi, ma complementari: quello dell'architetto e quello del semiotico, interrogando contestualmente la realtà materiale delle architetture e dei contesti urbani esaminati e la ricca e mutevole sedimentazione di significati, valori e interpretazioni che essi veicolano.*

*This essay examines the semantisation of the absence, remnants, and war scars as a memorial practice, as a jarring irruption of disappeared configurations in the normalisation imposed by new urban orders. The point of view from which our analysis is carried out crosses two different but complementary perspectives: that of the architect and that of the semiotician, contextually questioning the reality of the monuments and urban contexts examined and the rich and changing sedimentation of meanings, values and interpretations that they convey.*

### **Keywords**

Guerra, rovine, memoria.

War, Ruins, Memory.

### **Introduzione**

La città rappresenta il luogo del ricordo collettivo per eccellenza: lo spazio pubblico è il luogo in cui si iscrivono le molteplici narrative (storiche, politiche, culturali, sociali) attraverso cui le collettività si rappresentano. Lo spazio urbano è per sua natura un luogo palinsestuale in cui tracce e segni della storia e della memoria si sedimentano, si accumulano e si stratificano, ma al contempo si trasformano, si affievoliscono o scompaiono, generando effetti di senso complessi e mutevoli. E come ogni palinsesto, lo spazio della città si costruisce per addizione, ma anche attraverso processi di sottrazione, di sovrascrittura, di cancellazione.

Tuttavia, a dispetto del fatto che il termine urbicidio sia stato proposto da Marshall Berman [Berman 1996] a proposito delle demolizioni in alcuni distretti del Bronx e del conseguente effetto di de-memorializzazione dello spazio urbano, la distruzione bellica non trova piena equipollenza nelle operazioni solo apparentemente omologhe del demolire, smantellare, de-costruire. Il senso della distruzione violenta mantiene una profonda differenza semantica con quello della demolizione ordinaria, a causa della sua 'origine narrativa', per l'intenzionalità di un soggetto antagonista da cui scaturisce.

Non è un caso che l'avvio delle operazioni di ricostruzione anche in scenari di guerra ancora in corso sia stata vista, nella storia più o meno recente, come una forma di resistenza e di volontà di rigenerazione della città sulle proprie ceneri e come un sigillo di continuità con il

passato. Per questa ragione, rispetto alle molteplici modalità con cui i tessuti urbani sono stati risanati, la persistenza o persino la volontaria esibizione delle cicatrici è rimasta una pratica marginale, se non episodica.

Questo contributo prende in esame la tematizzazione dell'assenza, del lacerto o della cicatrice bellica come pratica memoriale, come irruzione stridente di configurazioni scomparse nella normalizzazione imposta da nuovi ordini urbani. Il punto di vista da cui questa analisi viene condotta incrocia due sguardi diversi, ma complementari: quello dell'architetto e quello del semiotico, interrogando allo stesso tempo la realtà materiale delle architetture e dei contesti urbani esaminati e la ricca e mutevole sedimentazione di significati, valori e interpretazioni che essi veicolano. Combinando strumenti disciplinari diversi, anche nell'intento di verificare le rispettive ipotesi, si guarderà alle pratiche di conservazione e trasformazione di luoghi interessati da eventi bellici come processi di spazializzazione della memoria, o di più memorie anche confliggenti; dall'altra, l'attenzione alla materialità e ai contenuti dell'architettura tenderà di riportare la discussione su una realtà che resiste alle interpretazioni [Fiorani 2014, 18] e pone dei limiti ai processi di costruzione discorsiva, come anche ai tentativi di riscrittura radicale [Mazzucchelli 2015, 284].

L'intento è quello di costruire una semantica dell'assenza che permetta di interpretare i diversi modi in cui gli interventi di non-ricostruzione riscrivono o, forse più frequentemente, interpellano lo spazio urbano. Sono luogo della rievocazione di quanto scomparso? Sono luoghi di attesa? Sono una rappresentazione allusiva piuttosto che assertiva della sopravvivenza? La decodifica delle diverse attitudini permette per un verso di interpretare alcuni silenzi della storia e dall'altro può essere utile per ridare rilevanza alla loro materialità e spessore storico al loro rispetto alle opposte insidie della cristallizzazione del loro valore iconico [Fiorani 2016-2017, 37] o dell'ossessiva imposizione di narrative amnesiche nello spazio della città.

### **1. L'iscrizione della guerra nel paesaggio urbano**

Nel 2011 Stefan Goebel e Derek Keene osservavano che la dimensione metropolitana della guerra totale era un tema poco esaminato nella storia urbana e militare [Goebel e Keene 2011]. L'attenzione degli storici si era, fino a quel momento, concentrata principalmente sugli aspetti militari, sociali o culturali della guerra, mentre gli architetti e gli urbanisti avevano mostrato maggiore interesse per le idee, i processi e i vincoli finanziari della ricostruzione e della riprogettazione delle città. Ciò che appariva più trascurato era per il modo in cui l'esperienza della guerra aveva attraversato i luoghi e modellato il modo di viverli e percepirli: in definitiva, lo sguardo degli studiosi non si era soffermato sull'effettiva iscrizione della guerra nei paesaggi urbani.

La storia ci racconta che sono esistite due modalità attraverso cui l'eredità dei conflitti ha segnato fisicamente i contesti stratificati delle città: una in positivo, attraverso la sovrapposizione e la riscrittura del palinsesto urbano; l'altra in negativo, attraverso l'astensione dal fare e la permanenza – più o meno intenzionalmente perseguita – delle rovine, delle tracce della distruzione o semplicemente dei vuoti.

Molti segni delle guerre passate sono incorporati nelle nostre città, ma è quasi inutile precisare che la loro presenza all'interno di tessuti urbani ricostruiti e riqualificati è rimasta episodica, se non addirittura accidentale. Se a guerra in corso non sono mancati proclami e appelli per il mantenimento di rovine belliche, spesso assurte a un ruolo testimoniale per crimini culturali commessi in oltraggio al nemico, generalmente i propositi di preservarle si sono affievoliti rapidamente di fronte alle necessità incalzanti della ricostruzione. L'atto del riparare, ricostruire o restaurare rappresenta in fondo anche un modo per cancellare i segni

tangibili di eventi traumatici. I programmi di ricostruzione – da quelli radicalmente innovativi a quelli di ripristino in chiave storicista – hanno cancellato i segni della devastazione, presentandola come premessa o addirittura come opportunità per la loro attuazione, consentendo di sfuggire all'interrogazione critica sugli eventi e di tacere su quanto accaduto [Sebald 1999]. Pertanto, anche laddove intenzionalmente perseguita, la conservazione delle tracce del conflitto è stata generalmente circoscritta alla monumentalizzazione di singoli elementi dalla forte connotazione simbolica, a cui è stato affidato il compito di trasmettere l'eredità della guerra e di esercitare il ruolo di *mnemotopoi*, agenti di memoria e di commemorazione. Una conservazione sineddolica, potremmo dire, che ha scelto di rinviare solo allusivamente alla ben più tragica dimensione della distruzione che ha attraversato luoghi e comunità.

I conflitti contemporanei, peraltro, hanno fatto emergere il nuovo paradigma di una rovina che non si lascia accarezzare dal tempo, di fronte alla quale le tradizionali categorie interpretative risultano poco efficaci. Secondo Marc Augé, di fronte alle distruzioni più massicce, le rovine sono destinate a scomparire come realtà e come concetto [Augé 2004, 86]. Figlie di un tempo contratto, le vestigia belliche portano con sé il fardello di una memoria bruciante degli accadimenti e delle azioni che le hanno generate. Piuttosto che raccontarci il naufragio della storia [Danchin 2015], queste rovine violente e premature [Roth 1997, 8] hanno invece una natura intrinsecamente storica o persino evenemenziale [Pressouyre 1991, 21] e i confini di ciò che la nuova definizione può ricomprendere sembrano dilatarsi senza limiti: ruderi, vestigia, macerie, persino il vuoto lasciato dalla loro rimozione. Le differenze lessicali ci permettono di misurare lo slittamento semantico e di analizzare il diverso modo in cui le cicatrici impresse dalla guerra nei panorami urbani si inseriscono nel presente e ci convocano.

Ma a questa estensione del dominio concettuale, sembra corrispondere l'irriducibile singolarità delle tracce spaziali di un conflitto. Differentemente dalla riflessione universale suscitata dalle rovine lente sulla dissolvenza della materia, sulla dissipazione del senso [Starobinski 1964, 21] e sulla percezione di un tempo che sfugge alla storia [Augé 2004, 94-95], le cicatrici di una guerra necessitano sempre di una contestualizzazione rispetto alla natura del conflitto e alle memorie a esse correlate [Badescu 2022, 308]. La capacità attrattiva delle rovine – e specificamente di quelle belliche – consiste non solo nel fatto che sono sopravvissute, ma anche nel bilico fra oggettività e rappresentazione, nella loro capacità di indicare altro [Dillon 2014]. Esaminare ciò che viene indicato può aiutarci a inquadrare alcune forme di patrimonializzazione delle cicatrici della guerra e i modi in cui lo spazio urbano si costruisce anche per via dell'esibizione della perdita e dell'assenza.

## 2. Tematizzare la distruzione e l'assenza: una proposta di inquadramento

La letteratura sulle rovine è ormai sterminata almeno quanto quella sulla memoria. Eppure, le rovine di guerra e le pratiche di conservazione a esse connesse non sono state oggetto di una interrogazione sistematica, sebbene la letteratura offra già contributi significativi sull'argomento. Nel recente volume *Thinking through ruins* [Khansa, Klein, Winckler 2022], gli autori provano a delineare un catalogo di azioni riflessive a partire dalle rovine e per mezzo di esse. Il loro assunto iniziale, secondo cui la distruzione è un evento irreversibile che segna la storia e la realtà fisica di un'architettura o di un contesto urbano, è valido anche per noi e forse anche di più, nella misura in cui la traccia spaziale di un conflitto – non necessariamente votata a diventare rovina nel senso tradizionale del termine – assume un valore iconico proprio per tramite dell'evento distruttivo.

MARIA ROSARIA VITALE, FRANCESCO MAZZUCHELLI



1a: I fori dei proiettili nel vestibolo del Neues Museum a Berlino.

1b: I tasselli di integrazione sulle facciate degli edifici di Reims.

1c: I fori dei proiettili sul mur di una strada a Formigine.

Ragionando su una serie di casi e su un'ipotesi di inquadramento tematico, proporremo una riflessione sulle cicatrici di guerra, prendendo in esame, per un verso, il riconoscimento di alcuni caratteri salienti che hanno orientato le scelte di conservazione, trasformazione o cancellazione e, per l'altro, gli interventi concreti sulla loro materialità e configurazione spaziale: è l'intreccio di tali azioni e interpretazioni che continua a condizionare il modo in cui oggi le percepiamo e operiamo su di esse.

**Rovine forensi.** La prima richiesta, più istintiva, di preservare le tracce della violenza contro gli edifici e le città deriva dalla necessità di conservarne le prove. I fori di proiettile sui muri del Neues Museum di Berlino, le più recenti tracce di spari nel Museo del Bardo in Tunisia sono un segno tangibile della brutalità dei campi di battaglia urbani, l'evidenza concreta del passaggio della bufera della guerra e qualsiasi intervento rischia di comprometterne il valore probatorio. Ma si tratta di segni labili, che possono andare incontro a una dissoluzione tanto più rapida quanto più ci si allontana dall'evento, come testimoniano i tanti tasselli di riparazione disseminati sulle facciate degli edifici di Reims, cicatrici ormai metabolizzate nel corpo di una città rinnovata. Tanto sotto il profilo della conservazione materiale, quanto della funzione memoriale, i molti esempi di patrimonializzazione dal basso, come il progetto nazionale *Pietre della memoria*, misurano la propria efficacia sulla capacità di creare una rete più ampia di oggetti e di pratiche di censimento e recupero se non dall'oblio, almeno dalla percezione distratta.

**L'invenzione delle rovine.** L'onere della prova può in alcuni casi produrre persino la reinvenzione delle rovine, utilizzata per colmare le lacune storiche. Il villaggio di San Martino, nel Parco Storico Regionale di Monte Sole, raso al suolo durante la ritirata tedesca e cancellato negli anni dall'azione del tempo, è stato oggetto di una rappresentazione allusiva in forma di rudere, senza rispettare la topografia originale del borgo né i dati catastali degli edifici [Mazzucchelli 2014]. Di segno analogo – ma con una più esplicita intenzione ricostruttiva à *l'identique* – è il recente progetto per il Sihang Warehouse Battle Memorial a Shanghai, simbolo della resistenza cinese contro l'aggressione giapponese, che ha letteralmente ricreato il prospetto occidentale, con i segni della distruzione bellica riprodotti dalle fotografie. La ricreazione delle (finte) rovine rafforza il valore testimoniale del sito: l'autenticità della traccia spaziale rimane ininfluente.





2: Il muro occidentale del Sihang Warehouse Memorial Museum a Shanghai, con la ricreazione artificiale delle distruzioni e delle tracce dei proiettili.

*L'artificializzazione delle rovine.* Le città di Belchite in Spagna e Oradour-sur-Glane in Francia sono tra i pochi esempi di villaggi martiri, conservati nella condizione di distruzione. Per quanto associati nelle disamine critiche e persino legati da un gemellaggio, i due siti hanno condizioni solo apparentemente omologhe e le azioni sulla materialità degli edifici attestano politiche memoriali totalmente differenti. Belchite porta con sé l'eredità di un'aspra guerra civile, incarna una memoria divisiva e possiamo sostenere che rientri ancora nella prima categoria delle rovine forensi; Oradour è un sito di memoria locale, nazionale e transnazionale (e tuttavia sede di memorie parzialmente confliggenti per via del coinvolgimento di militari francesi nelle responsabilità del massacro). Belchite è stata 'lasciata' com'era, destinata a un decadimento evolutivo che sta trasformando le rovine in macerie; nonostante l'interesse per l'architettura *mudejar*, tipica della regione, nessuno degli edifici storici di Belchite è stato tutelato durante e dopo la dittatura franchista e il sito, chiuso per decenni, è a tutt'oggi difficilmente visitabile anche a causa dell'insicurezza strutturale di edifici e strade. Diversamente, Oradour è stata 'mantenuta' com'era, il sito è stato dichiarato monumento nazionale, consentendo così di mettere in atto le azioni di tutela e restauro; le sue vestigia ci trasmettono la sensazione di rovine congelate, persino artificializzate da una pratica di cura ossessiva che ha dovuto necessariamente selezionare e astrarre le forme del decadimento; il centro di documentazione che filtra l'ingresso è stato lo strumento per la costruzione di una narrativa 'riflessiva'.

MARIA ROSARIA VITALE, FRANCESCO MAZZUCHELLI



3a: Belchite, uno degli edifici in rovina, lungo la calle Mayor, una delle poche strade aperte alla visita.



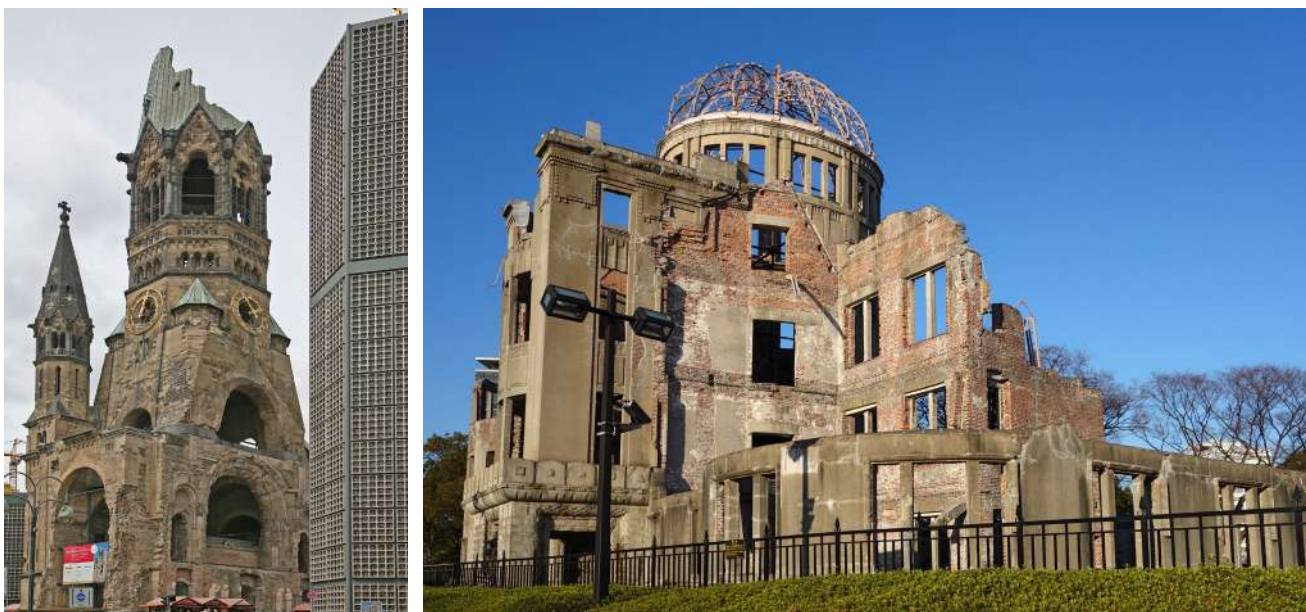
3b: Oradour-sur-Glane, i resti delle abitazioni e la carcassa di un'automobile oggetto di una meticolosa opera di conservazione.

*La normalizzazione delle rovine.* Il mantenimento di rovine belliche in contesti urbani ricostituiti ha generalmente imposto una selezione, privilegiando la conservazione di oggetti con alto valore simbolico e forte potere evocativo. La monumentalizzazione dei lacerti ha chiara valenza pedagogica e non stupisce, pertanto, che la scelta sia generalmente ricaduta sulle rovine belliche di chiese a cui è stato affidato il ruolo di memoriali della guerra [Larkham 2019], opportunamente isolati all'interno del paesaggio urbano e in qualche misura sottratti anche ai suoi 'usi cerimoniali' [Goebel e Keene 2011].

È stato osservato, anche riprendendo le considerazioni di Sebald, che questo sforzo di normalizzazione e integrazione nella vita quotidiana ha anche consentito di aggirare molti degli interrogativi a cui il dopoguerra poteva essere chiamato a rispondere. I noti esempi delle chiese di Coventry e Berlino – per i quali la critica ha privilegiato il rapporto fra rudere e nuova architettura – mettono in luce questo processo di 'addomesticamento' delle vestigia belliche: chi confronta le immagini immediatamente successive alla distruzione con quelle attuali non può non misurare, nella trasformazione della materialità degli edifici, la distanza fra le rovine reali e la loro ricontestualizzazione. La restituzione di percorribilità agli spazi – essenziale per tornare a essere architettura – il confinamento di degradi e dissesti, la più generale operazione di messa in sicurezza ha finito con il coinvolgere anche il senso disturbante della memoria che esse veicolano. Sotto questa luce, il memoriale della pace di Hiroshima acquisisce un senso diverso, non solo per via della sua natura di rovina non trattata, ma anche per la preclusione dell'accesso ne ribadisce il ruolo iconico e la distanza dal presente.

*Le rovine come contro-monumenti.* «Se è un monumento – scriveva Lewis Mumford – non è moderno, e se è moderno, non può essere un monumento» [Mumford 1938, 438]. Se confrontiamo le rovine dei villaggi 'morti per la Francia' nel corso della Prima guerra mondiale con i memoriali tradizionali, possiamo comprendere la radicale trasformazione semantica che i monumenti di guerra hanno subito nel corso del XX secolo [Beyaert-Geslin 2019] e il passaggio da una celebrazione dell'eroismo del sacrificio a una commemorazione più intima e sommersa.





4a: Berlino, la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche oggi sede un piccolo museo-memoriale.

4b: Hiroshima, il Memoriale della pace, inserito all'interno del parco commemorativo.



5. Ornes, i ruderi della chiesa del villaggio sono fra i pochi resti sopravvissuti alla distruzione, integrati ormai nella vegetazione che si è impossessata dei luoghi.

All'imponente verticalità del monumento si oppone l'orizzontalità dei ruderi, nel loro divenire resto, relitto, reliquia: la riconquista dei luoghi da parte della vegetazione contribuisce alla progressiva retrocessione di queste vestigia belliche al rango più generale della rovina [Vitale 2021]. Diversamente dal monumento tradizionale, veicolo di una interpretazione della storia, in questo caso il ruolo memoriale è affidato alla capacità evocativa degli oggetti e alle relazioni che si instaurano fra il luogo e lo spettatore [Young 1999].

*L'artificazione delle rovine.* Il ruolo dell'arte come nuova narrazione delle tracce spaziali della guerra emerge da molte esperienze recenti. La proposta vincitrice del concorso per l'edificio

MARIA ROSARIA VITALE, FRANCESCO MAZZUCHELLI

della radiotelevisione serba a Belgrado conferisce all'arte e all'architettura la possibilità di spostare il focus narrativo dalla memorializzazione alla fruizione, puntando sulle capacità immaginifiche della rovina in sé [Badescu 2022]. La proposta di Horst Hoheisel per la Aschrott Fountain a Kassel – demolita dai nazisti perché finanziata da un ebreo – viene concepita come un monumento in forma negativa, la 'distruzione di una distruzione', per contrassegnare un luogo e recuperare una memoria in dissolvenza [Young 1992]. Qualunque ricostruzione sarebbe risultata equivoca dal momento che gli abitanti avevano cominciato a ritenere che la fontana fosse stata colpita nel corso dei bombardamenti. L'inversione del manufatto è, per l'artista, un modo per ritornare sulla relazione fra storia e memoria e un invito per lo spettatore a una ricerca riflessiva della memoria dentro di sé.

*La tematizzazione dell'assenza.* Una riflessione sulle tracce spaziali della guerra non può non contemplare le impronte in negativo provocate dalla distruzione e interpellare, quindi, il vuoto come spazio dell'assenza. La rievocazione delle case scomparse sulla strada del villaggio di Fleury devant Douaumont è affidata solo a semplici steli che recano incisi i nomi delle famiglie che le abitavano. Allo stesso modo Christian Boltanski nella Missing House e Micha Ullman nel monumento per la Bebelplatz a Berlino tematizzano i processi di sottrazione e di cancellazione. L'assenza di tracce materiali trasforma il vuoto in testimone inconsapevole [Violi 2014] e apre la possibilità di una rievocazione allusiva e non assertiva dell'evento distruttivo.

*Rovine dimenticate.* La permanenza delle rovine nei contesti urbani non costituisce necessariamente una pratica memoriale. La categoria delle rovine dimenticate testimonia, al contrario, di pratiche amnesiche volontarie o involontarie. Le vestigia abbandonate del forte nel parco della memoria di Vraca a Sarajevo esprimono il paradosso di un duplice oblio [Badescu 2022] che coinvolge due passati della città e due diversi eventi bellici, quello a cui il sito è dedicato – ovvero la Seconda guerra mondiale e la lotta della città contro il fascismo – e il successivo conflitto serbo-bosniaco che ne ha provocato la distruzione. La conflittualità delle memorie evocate rappresenta il principale ostacolo a ogni forma di intervento e conferma l'impossibilità di una conservazione che non faccia ricorso a nuove narrative.



6a: Fleury devant Douaumont, la musealizzazione 'in assenza' delle case scomparse attraverso le steli con i nomi dei capifamiglia.



6b: Berlino, la Missing house di C. Boltanski.





7: Palermo, le rovine 'abitate' della Seconda guerra mondiale in corso Vittorio Emanuele.

In modo diverso, le rovine del secondo conflitto mondiale che tutt'oggi insistono nel panorama urbano di Palermo, anche in luoghi centrali della città finora trascurati dagli appetiti dell'industria edilizia, raccontano di una singolare resilienza. Abbandonate dagli abitanti originari, rianimate da una nuova popolazione, spesso straniera, che vi si è insediata, vivificate da installazioni artistiche e iniziative di writers e street artists, rappresentano oggi una presenza incongrua, rinegoziata attraverso le pratiche dell'abitare e del vivere lo spazio della città.

## Conclusioni

Queste diverse soluzioni di trasformazione materiale della rovina si correlano evidentemente a diverse forme di messa in spazio del passato e dell'evento distruttivo, che producono diversi punti di vista, effetti di temporalità e modalizzazioni nel ricordo collettivo. A partire da questa considerazione, abbiamo già proposto, in altre sedi, una riflessione tipologica sui diversi tipi di narrazione spaziale innescate da differenti trattamenti della rovina e del segno di distruzione [Mazzucchelli 2010; Mazzucchelli 2015; Vitale 2021; Ercolino 2006]. In questa sede intendiamo spostare l'attenzione su un aspetto della questione, che riguarda la natura del processo di narrativizzazione della rovina tramite il suo restauro. In un certo senso, potremmo dire che ciò che accade con il restauro della rovina – sia che essa venga congelata, o inserita all'interno di un nuovo contesto architettonico o artificata – è la sua trasformazione in quello che Pierre Nora [Nora 1984] chiamerebbe un *lieu de mémoire*, ovvero in un simbolo, un'unità culturale che mette in scena una memoria. Sebbene con luogo Nora non intenda riferirsi esclusivamente ad una spazialità fisica, il restauro della rovina è orientato verso la produzione di un paesaggio della memoria [Violi 2014], che attualizza spesso solo una delle tante linee narrative che il luogo che la ospita, nelle sue molteplici stratificazioni e tracce documentali, potenzialmente attiva. Ci riferiamo qui anche ad una preziosa indicazione che ci fornisce l'antropologo Tim Ingold, quando ci invita a guardare al paesaggio come a un *taskscape*, un *collapsed act* che racchiude diverse attività e significati in una forma condensata [Ingold 1993, 162].



Alla domanda se la rovina sia vettore di memoria o dimenticanza, risponderemmo dunque con Augé che denuncia un'impossibilità contemporanea di una rovina intesa come segno di un «tempo che sfugge alla storia» [Augé 2004, 94-95]. La rovina risultante dal suo trattamento architettonico e semiotico si converte da traccia del tempo (documento) a segno della memoria (monumento), esito di un processo di iconizzazione. L'altro interrogativo che emerge è, dunque, in che modo l'architettura possa contribuire a costruire una narrativa riflessiva e non competitiva delle memorie incapsulate nelle tracce spaziali del conflitto.

Alcuni degli interventi qui presentati invitano a ritornare sulla dimensione dell'architettura e sulla realtà materica delle rovine che, nel resistere alle interpretazioni, può aprirsi a narrative molteplici e quindi inclusive. La possibilità di una memoria riflessiva può giovare anche del recupero dello spessore storico delle rovine [Fiorani 2016-17; Abramson 1999]. Un simile atteggiamento ci permetterebbe di uscire dalle secche della «tirannia della memoria» [Nora 1984], per ripensare alla complessità storica del segno del passato, al suo essere un vettore contenente molteplici traiettorie, uno strumento di mediazione critica e riflessiva con le nostre identità (plurali). Le cicatrici dei conflitti iscritte nei nostri panorami urbani potrebbero non risultare più appiattite solo nel ricordo dell'evento distruttivo, ma riconquistate nella molteplicità di una storia capace di fornire idee, moltiplicando i punti di vista, per «aiutarci a vedere ciò che non vediamo o non possiamo vedere, quello che ci acceca, ci affascina, ci spaventa o ci fa orrore» [Hartog 2022, VI].

### Bibliografia

- ABRAMSON, D. (1999). *Make History, Not Memory*, in «Harvard Design Magazine», 9, pp. 78-83.
- AUGÉ, M. (2004). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BADESCU, G. (2022). *Architects as Memory Actors: Ruins, Reconstructions, and Memorials in Belgrade*, in «Contemporary Southeastern Europe», 8, 2, pp. 51-82.
- BADESCU, G. (2022). *War Ruins and Facing the Past: Architectural Modes of Engagement*, in E. Khansa, K. Klein, B. Winckler, pp. 307-324.
- BERMAN, M. (1996). *Falling towers: city life after uricide*, in *Geography and Identity: Exploring and Living Geopolitics of Identity*, edited by D. Crow, Washington, Mazonneuve, pp. 172-192.
- BEYAERT-GESLIN, A. (2019). *Monuments, (dé)monumentalisation: approches sémiotiques*, Pulim, Limoges.
- DANCHIN, E. (2015). *Le temps des ruines, 1914-1921*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- ERCOLINO, M.G. (2006). *Il trauma delle rovine. Dal monito al restauro*, in *Semantica delle rovine*, a cura di G. Tortora, Roma, Manifestolibri, pp. 137-166.
- FIORANI, D. (2014). *Materiale/Immateriale. Frontiere del restauro*, in «Materiali e Strutture. Problemi di conservazione», 5-6, pp. 9-23.
- FIORANI, D. (2016-17). *Patrimonio storico-architettonico e conflitti. Riflessioni per il restauro*, in «Confronti», 8-10, pp. 29-42.
- GOEBEL, S., KEENE, D. (2011). *Cities into Battlefields. Metropolitan Scenarios, Experiences and Commemorations of Total War*, London e New York, Routledge.
- HARTOG, F. (2022). *Chronos: The West Confronts Time*, tr. it. *Chronos, L'Occidente alle prese con il tempo*, Torino, Einaudi.
- INGOLD, T. (1993). *The temporality of the landscape*, in «World Archaeology», 25, 2, pp. 152-174.
- KHANSA, E., KLEIN, K., WINCKLER, B. (2022). *Thinking through Ruins. Genealogies, Functions, and Interpretations*, Berlin, Kulturverlag Kadmos.
- LE BLANC, A. (2010). *La conservation des ruines traumatiques, un marqueur ambigu de l'histoire urbaine*, in «L'Espace géographique», 3, pp. 253-266.
- LARKHAM, P.J. (2019). *Bombed Churches, War Memorials, and the Changing English Urban Landscape*, in «Change Over Time», 9, 1, pp. 48-71.
- MAZZUCHELLI, F. (2014). *Abiti di pietra. La memoria architettonica tra indici, impronte e "invenzioni" del passato*, in «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», pp. 282-299.
- MAZZUCHELLI, F. (2010). *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bologna, Bononia University Press.
- MUMFORD, L. (1938). *The Culture of Cities*, New York, Harcourt, Brace and Co.

- NORA, P. (1984). *Entre Mémoire et Histoire: La problématique des lieux*, in Id., *Les lieux de mémoire*, t. I, Paris, Gallimard, pp. XVII-XLII.
- PRESSOUYRE, L. (1991). *Entre l'esthétique et l'histoire: symbolique des ruines et conservation*, in *Faut-il restaurer les ruines?*, Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Paris, Ministère de la Culture, Direction du patrimoine, pp. 20-23.
- ROTH, M. (1997). *Irresistible decay. Ruins Reclaimed*, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- ROMEO, S., ROTHIER, W. (2017). *Bombardamenti su Palermo: un racconto per immagini*, Palermo, Istituto poligrafico europeo.
- Ruin Lust*, (2014), exhibition catalogue, edited by B. Dillon, London, Tate Publishing.
- SEBALD, W.G. (1999). *Luftkrieg und Literatur*, tr. it. *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi (2014).
- STAROBINSKI, J. (1964). *La poésie de la ruine...*, in «Gazette de Lausanne», 25-26 aprile, 96, p. 21.
- VIOLI, P. (2014). *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.
- VITALE, M.R. (2021). *Paesaggi del conflitto. La difficile conservazione delle rovine di guerra nei territori della Francia nord-orientale*, in «Materiali e strutture», 20, pp. 27-46.
- YOUNG, J.E. (1999). *Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany*, in «Harvard Design Magazine», 9, pp. 325-334.









*Le città europee e la guerra. Piani e trasformazioni in età contemporanea*  
*European cities and war. Plans and transformations in the contemporary era*

**GEMMA BELLI, ANDREA MAGLIO**

*In Europa, in età contemporanea, modalità belliche ed esigenze di ampliamento e di trasformazione delle città hanno variamente interagito con mutamenti di forma, di struttura e di immagine. All'inizio dell'Ottocento, si individuano nuovi spazi per le funzioni militari, come il Campo di Marte, e contemporaneamente si avverte l'esigenza di riprogettare luoghi e strutture con funzioni militari, quali porti, caserme, infrastrutture viarie, ecc. Nella seconda parte del secolo, il venire meno della necessità di numerosi elementi difensivi, quali ad esempio le mura, offre l'occasione per ripensare la configurazione urbana, pure in concomitanza con la forte crescita demografica e con le nuove esigenze di modernizzazione. Nel Novecento, poi, le diverse modalità con cui vengono condotte le azioni offensive determinano una capacità di adattamento ancora più evidente. La Seconda guerra mondiale richiede la nascita di misure difensive come rifugi antiaerei, piani per l'evacuazione e dispositivi per la sicurezza di abitanti, edifici e opere d'arte, implicando anche un ripensamento della struttura del territorio e immaginando in alcuni casi la nascita di piccoli centri considerati meno vulnerabili. La fine della guerra, poi, segna il fiorire di ulteriori studi mirati a prevenire gli effetti di eventuali conflitti e volti a misurarsi con le condizioni della 'guerra fredda'. La fine di quest'ultima, infine, determinando una riorganizzazione delle alleanze (ad esempio la Nato), pone una serie di occasioni di riuso e ripensamenti, a fronte a casi di dismissione.*

*Anche in relazione alla riflessione avviata in altre sedi di dibattito scientifico, la sessione sollecita contributi in grado di legare il tema delle trasformazioni urbane di epoca contemporanea alle diverse modalità con cui sono stati condotti i conflitti in Europa negli ultimi due secoli, e alle misure richieste dalle paure di nuovi, possibili, catastrofici eventi bellici.*

*In Europe, in the contemporary era, war methods and the need for expansion and transformation of cities have interacted differently conditioning cities' shape, structure and image. At the beginning of the Nineteenth century, new spaces were identified for military functions, such as the Campo di Marte, and at the same time there was a need to redesign places and structures with military functions, such as ports, barracks, road infrastructures, etc. In the second part of the Century, the disappearance of the need for numerous defensive elements (such as defensive wall) offers an opportunity to rethink the urban configuration, even concurrently with the strong demographic growth and the new needs for modernization. In the Twentieth century, then, the different offensive actions determine an even more evident ability to adapt.*

*The Second World War required defensive measures such as air-raid shelters, evacuation measures and proceedings for the safety of inhabitants, buildings and works of art, but also the rethinking of the structure of the territory, sometimes imagining the birth of small centers considered less vulnerable. The end of the war, again, marked the appearance of new studies aimed at preventing the effects of any conflict and then at dealing with the conditions of the 'cold war'. Finally, the end of the latter, leading to a reorganization of alliances (for*

*example NATO), poses a series of opportunities for reuse and second thoughts, in the face of cases of disposal.*

*Also in relation to the reflection initiated in other places of scientific debate, this session calls for contributions capable of linking the theme of urban transformations of the contemporary era to the different ways in which European conflicts have been conducted in the last two centuries, and to the measures generated by fears of new possible, catastrophic war events.*

## *Ai margini dello Stato moderno. Riforme istituzionali e insediamenti militari a Cremona tra XVIII e XX secolo*

*At the boundaries of the Modern State. Institutional reforms and military settlements in Cremona between the 18th and 20th centuries*

**ALESSANDRA BRIGNANI, ANGELO GIUSEPPE LANDI**

Politecnico di Milano

### **Abstract**

*Il contributo si propone di indagare, anche tramite mappature interpretative delle fonti storiche, i processi di riforma degli insediamenti militari nella città di Cremona. Il periodo preso in considerazione permette di ricostruire un percorso in senso diacronico, a partire da fonti indirette e disomogenee: demolizioni, restauri, cambi d'uso ed infine l'abbandono sono l'esito di riforme istituzionali e delle mutevoli esigenze dei reggimenti, dalle soppressioni alla Seconda guerra mondiale.*

*This paper aims at investigating the reform processes of military settlements in the city of Cremona, also through an interpretative mapping of the historical documents. The period under consideration allows to reconstruct a diachronic process on the basis of indirect and discontinuous sources: from the Habsburg reforms to the Second World War the various institutional reforms and changing needs of the army regiments brought about demolitions, restorations, changes of use and neglect in the end.*

### **Keywords**

Cremona, caserme, abbandono.

Cremona, barracks, abandonment.

### **Introduzione**

Nella città di Cremona, anche a seguito delle recenti dismissioni, la presenza silenziosa delle ex caserme si è fatta viepiù manifesta con le alte cortine murarie a recingere i chiostrì di chiusura ormai avvolti dall'aggressiva vegetazione spontanea e, talvolta, deturpati da occupazioni improprie.

Questo vasto patrimonio "in attesa", abbandonato a un destino incerto, ha conosciuto una stagione di studi e di ricerche, perlopiù dedicati ai singoli complessi ed entro l'ambito delle tradizionali storie dell'architettura o dell'arte [Dordoni, Tassini, Morandi, Ferrari 1983]. L'assenza di una visione d'insieme che, per il periodo meno noto, dopo le soppressioni, permetta di considerare le strategie perpetuate dai corpi militari ha impedito di comprendere il senso di scelte che, in larga parte, hanno determinato la stratificazione di tracce e di storie e, da ultimo, l'attuale condizione di abbandono. I limiti di uno studio più ampio, su un patrimonio vasto e disomogeneo, sono manifesti, le discontinue e differenti fonti documentarie proprie delle singole istituzioni, le incalcolabili variabili derivate dai contesti locali, le diverse peculiarità architettoniche dei vari complessi obbligano ad una visione d'insieme, sviluppata in una prospettiva diacronica, futura base per ricerche e approfondimenti. A Cremona è mancata una pianificazione urbanistica, come nelle grandi

città (si pensi alle aree militari nei piani ottocenteschi di Milano, Torino, Firenze etc.) la ricostruzione di questo quadro d'insieme si vale di fonti indirette, gli atti del Comune e del governo asburgico, stanti le difficoltà di accesso agli archivi militari [Rochat 2006]. Sono i diversi corpi d'armata che, fin dal XVIII secolo, con le riforme dell'organizzazione degli eserciti, impongono proprie scelte in una città ormai marginale nell'assetto difensivo del Nord Italia. Non sorprende dunque che la genesi delle attuali condizioni trovi salde radici, in una visione di lungo periodo, nelle soppressioni settecentesche: i tentativi attuati sotto il "governo" del conte Biffi (e del gruppo di patrizi a lui vicini) di contrastare la brutale perdita del patrimonio locale fu spazzato via nei decenni seguenti, ponendo le basi per l'abbandono.

### **1. Il cambio di paradigma nella gestione militare: l'abolizione delle truppe stabili**

Nel XVIII secolo nel Ducato di Milano si assiste al graduale passaggio da un sistema difensivo impostato su piazzeforti destinate alle guarnigioni che presidiavano costantemente il territorio, a un sistema di controllo e difesa flessibile ed efficace costituito da caserme che, nell'ottica di un esercito concepito prevalentemente come campale, meglio si adattavano alle necessità di mobilità delle truppe [Dattero 2014, 71-89 e 138-139]. Tale evoluzione è parte di un più ampio processo di riforme mirato a integrare il ducato milanese nella monarchia austriaca, [Dattero 2014, 85, 108-109] nella quale un esercito stabile era già stato costituito secondo il pensiero di Raimondo Montecuccoli, presidente del Consiglio Aulico di Guerra (1668-1680) [Martelli 2009, 25-150 e 144-148].

Il modello basato su piazzeforti e presidi locali stabili, nella prima fase della dominazione austriaca, assegnava al governatore delle piazzeforti – figura duale al podestà, rappresentante cittadino del potere militare centrale – il compito di interfacciarsi con la struttura amministrativa cittadina per la gestione degli alloggiamenti militari; solo in seguito, con la riforma che abolisce la distinzione fra truppe stabili e di transito, il contingente dell'esercito campale, variabile in base alle necessità, sarebbe stato gestito direttamente a livello centrale, dal Consiglio Aulico di Guerra, dal quale dipendevano i comandanti delle truppe che si avvicendavano in città. Anche a Cremona si avvia una più articolata gestione degli alloggi da parte del governo locale: le numerose strutture edilizie destinate ad accogliere i soldati, con la riforma degli eserciti, lasciano gradualmente spazio a caserme funzionalmente adatte a ospitare truppe di passaggio.

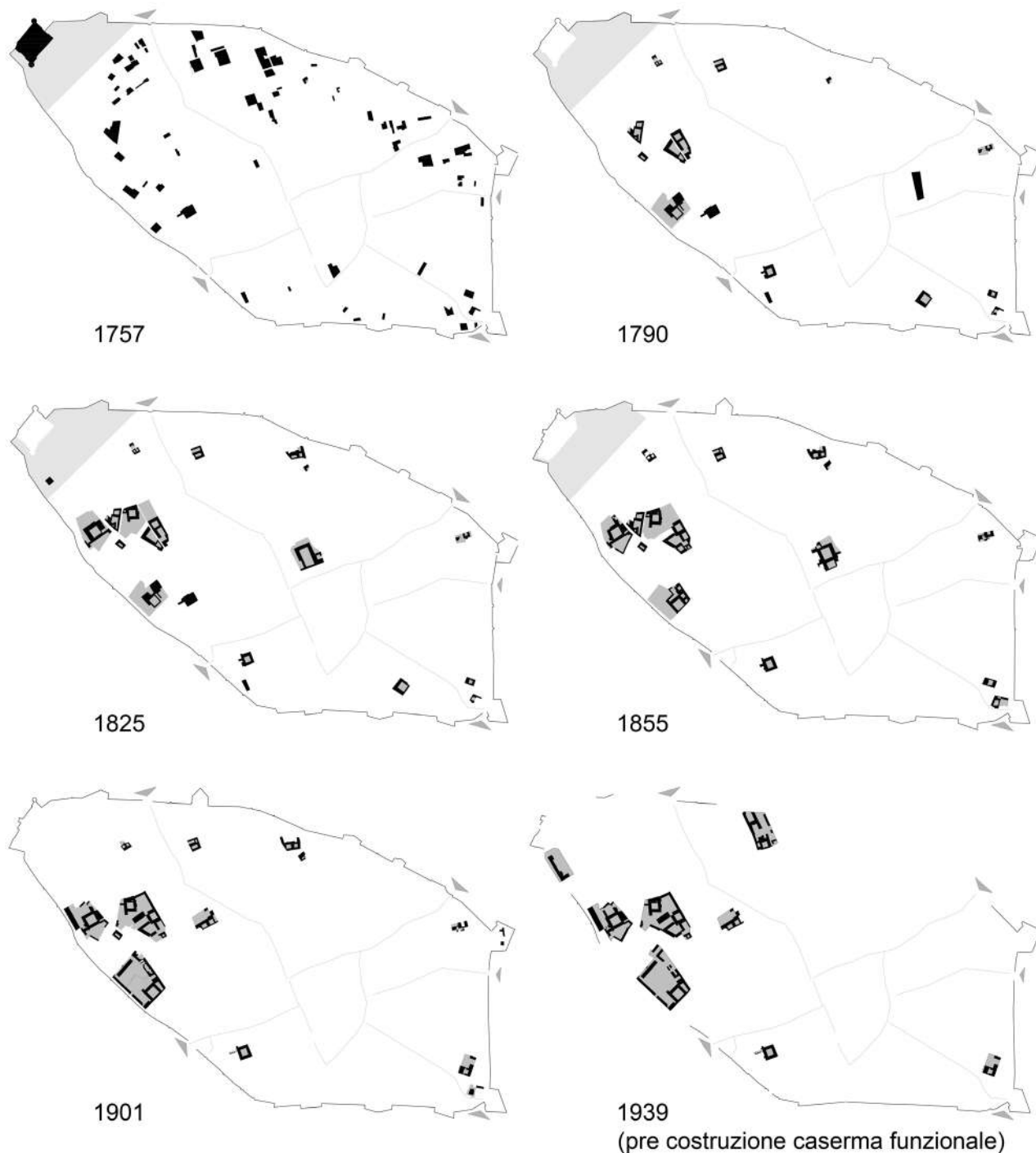
### **2. Gli esiti delle soppressioni: occasione o pretesto per una nuova politica urbana?**

Nonostante l'elevato numero di alloggiamenti i prefetti agli alloggiamenti segnalano in più occasioni l'impossibilità di provvedere a nuovi spazi, adeguati a guarnigioni, iniziando a prendere in considerazione l'ipotesi di servirsi dei monasteri e conventi<sup>1</sup>.

Il Catasto cosiddetto Teresiano («Tavola del nuovo estimo» 1757), entrato in vigore nel 1760 [Dall'Acqua 1984], permette di indagare la collocazione dei fabbricati destinati alle truppe. La loro distribuzione non è sempre razionale e solo in parte sono di proprietà pubblica, 16 edifici su un totale di 84 tra caserme, quartieri, alloggi e magazzini militari: nello spazio urbano la presenza militare è frammentaria, disposta ai margini dell'abitato, lungo il perimetro delle mura, in edifici perlopiù locati da privati. La maggior parte delle caserme di proprietà comunale all'epoca del rilievo teresiano rimarranno edifici destinati a uso militare gestiti e mantenuti dall'amministrazione cittadina sino ad Ottocento inoltrato. Per alcune fabbriche, come la caserma di San Giorgio, nei pressi del baluardo di Porta Mosa, la destinazione e proprietà comunale permarranno sino a inizio Novecento.

---

<sup>1</sup> Milano, Archivio di Stato, *Atti di Governo*, Militare p. a., b. 57, 8 maggio 1752.



1: Topografia urbana delle strutture militari situate all'interno della città di Cremona (1757-1939). Lo schema individua, in forma sintetica, gli edifici di proprietà o a destinazione militare, senza considerarne la destinazione d'uso specifica o l'uso parziale (p.e. alloggi per ufficiali ricavati in appartamenti nobiliari) o temporaneo. In grigio la piazza d'armi presso il Castello e gli spazi aperti di pertinenza delle caserme.



La spesa per l'affitto dei numerosi edifici privati induce i prefetti agli alloggiamenti a procedere alla dismissione di fabbricati, ritenuti superflui in quanto inadeguati ai nuovi parametri che stabilivano le nuove dimensioni minime per quartieri e caserme: «viene a restringersi talmente la capacità delle caserme, che alcune di quelle, nelle quali vi era il sito per una compagnia verrebbero a essere in avvenire incapaci»<sup>2</sup>. Lo scenario delineato dal Catasto Teresiano subì un repentino mutamento, indirizzato al mantenimento dei soli edifici di proprietà pubblica.

Nel solco delle riforme avviate fin dal 1768 in quell'ambito, Giuseppe II diede ulteriore impulso alla soppressione delle corporazioni religiose, per la riorganizzazione dei servizi collettivi gestiti dagli ordini e incamerare ingenti patrimoni mobili e immobili [Taccolini 2000, 49]: l'obiettivo era la riorganizzazione in primo luogo dell'assistenza e dell'istruzione sfruttando in modo efficace il patrimonio confiscato, ma restava spazio per soddisfare anche le esigenze di un esercito 'moderno', per il "pubblico bene" [Taccolini 2000, 117].

Sulla scia di una strategia già in atto, la soppressione di numerosi complessi monastici cittadini consentiva di riunire in un unico stabile le compagnie dei diversi reggimenti che fino a quel momento erano alloggiati in diversi edifici e quotidianamente si recavano alla piazza d'armi per le esercitazioni.

Conventi e monasteri si prestavano ad alloggiare le nuove 'comunità', assai più numerose: gli ampi spazi aperti delle ortaglie e dei chiostri, le chiese da adibire a stalle o maneggi, la possibilità di realizzare camerate trasformando i dormitori monastici e, soprattutto, le alte recinzioni e il conseguente isolamento rispetto alla vita cittadina permettono convenienti (e rapidi) adattamenti dei monasteri. Gli ex monasteri del Corpus Domini e di Santa Chiara (1782), di San Pietro (1784), Cistello (1785), Santa Maria della Pace (1784), sono soppressi e destinati rispettivamente a ospedale militare, caserma e magazzino della "Panizzazione al Cistello", e si affiancano alle caserme già esistenti Tre Case, Sant'Omobono, Visconti, Regonaschi, Canobbio, Crotti, San Michele, Quartier Nuovo, San Giorgio. Nel contempo, viene alienato e demolito il Castello di Santa Croce e il tratto Nord delle mura si trasforma in pubblico passeggio, corrispondente ad uno schema difensivo e a un ruolo della città ormai superati, come accade in numerose altre città.

Anche la pur breve occupazione francese determina nuove soppressioni di enti ecclesiastici superstiti [Mori 2009, 145] spesso adattati, in quanto "beni nazionali", a caserme. I monasteri dell'Annunciata (1798), San Vittore (1798), di Santa Monica (1810), di San Domenico (1798), di San Vincenzo (1806), insieme al Collegio delle Canonichesse di San Carlo (già monastero di S. Benedetto) sono soppressi e adattati a usi militari.

Durante il periodo napoleonico la quota di bilancio destinato alla guerra risulta la più consistente, comprendendo le spese per l'adattamento edilizio delle caserme, la produzione di armi e divise, viveri per i soldati con ricadute rilevanti sull'economia del territorio [Manetti 1990, 111-112].

Nel 1806 la reintroduzione dell'obbligo per i Comuni di farsi carico delle truppe di transito, oltre quelle di stazione, comportò la necessità di ridefinire il "sistema delle caserme" [Mori 2009, 149].

La questione della proprietà si rivelava fondamentale: se da un lato avrebbe consentito alla Municipalità di ottenere un'indennità dallo Stato per l'alloggio delle truppe di guarnigione<sup>3</sup>, per quanto riguardava le «caserme eccedenti il bisogno», l'uso per alloggiarvi le truppe di transito avrebbe evitato che i militari venissero ospitati nelle abitazioni private.

---

<sup>2</sup> Milano, Archivio di Stato, *Atti di Governo*, Militare p. a., b. 57, s.d.

<sup>3</sup> Cremona, Archivio di Stato, *Municipalità*, b. 4.



2: Vista aerea di Cremona. Nella perimetrazione il cosiddetto isolato degli ex monasteri (S. Benedetto, Corpus Domini, S. Chiara) in stato di abbandono nel 1973 (© Giuliano Regis).

Nel 1825 tale assetto è cristallizzato dall'architetto Luigi Voghera in una dettagliata planimetria cittadina che definisce l'assetto urbano e architettonico delle caserme: la presenza frammentaria lungo il margine della città di caserme e quartieri, spesso di dimensioni contenute, lascia spazio a vasti insediamenti, perlopiù collocati verso la piazza d'armi, a nord-ovest della città. La posizione dei monasteri soppressi assecondava la strategia: il Corpus Domini, Santa Chiara e San Benedetto e, a poca distanza l'Annunciata e Santa Monica, costituivano una sorta di complesso strategico, sufficientemente vicino agli spazi destinati alle esercitazioni e incuneato in un'area urbana povera e depressa, mentre altre, come il Cistello, isolate in altri quartieri, venivano dismesse e poi alienate dal Comune, ritornando alla fine proprietà religiose.

Durante eventi calamitosi, infine, l'uso, anche temporaneo, degli edifici si adatta o modifica rapidamente. Non è raro che, in occasione di epidemie, gli ospedali militari siano adattati anche per ospitare la popolazione civile, fatto che si verifica a più riprese nel corso dell'Ottocento per il Corpus Domini<sup>4</sup> e, successivamente, per il Forte di San Michele e la caserma San Giorgio: le strutture furono rapidamente adibite a lazzeretti, d'altra parte la topografia urbana degli

<sup>4</sup> Cremona, Archivio di Stato, *Congregazione Municipale*, b. 227, 14 gennaio 1841; *Sanità, Cholera* 1868, b. 10.

insediamenti militari assecondava già parzialmente le nuove esigenze sanitarie, dal momento che i fabbricati erano collocati ai margini della Città e organizzati in comparti recintati.

Se il Comune contratta con le autorità centrali l'insediamento di reggimenti, quindi un indotto significativo per l'economia locale, il ruolo della città rimane secondario rispetto al "Quadrilatero absburgico" e a piazzeforti come Pizzighettone-Gera; tale condizione persiste senza soluzione di continuità per tutta la prima metà del XIX secolo e il Regno Lombardo Veneto vede l'avvicendamento di trasferimenti, adattamenti, ampliamenti piuttosto che nuove consistenti edificazioni.

### **3. Le caserme e il rapporto con lo spazio urbano: una questione di spazi**

La progressiva specializzazione dei reggimenti e il servizio di leva obbligatoria, introdotto all'indomani dell'Unità d'Italia, determinavano un incremento di edifici funzionali e di spazi per le reclute. L'aumento del numero di militari presenti in città non incise solo sugli spazi per l'acquartieramento, per cui fu richiesto dall'amministrazione militare la possibilità di utilizzare temporaneamente gli istituti di istruzione cittadini<sup>5</sup>, bensì su tutta la struttura di supporto all'esercito: oltre alle caserme risultava pressante la necessità di edifici da adibire a magazzini obbligando il Comune a richiedere l'uso temporaneo di fabbriche diverse, principalmente ecclesiastiche<sup>6</sup> e prossime al comparto urbano militare. Gli sforzi dell'amministrazione comunale nella ricerca e manutenzione di sedi, anche provvisorie, si giustificava con l'indotto generato dall'acquartieramento delle truppe, in particolare le entrate comunali connesse ai dazi sulle provviste e gli effetti benefici per i commercianti e le imprese locali [Polsi 1988, 1195-1197]; non a caso, nel dicembre 1884, numerosi esercenti del quartiere Sant'Ilario chiedono al Comune che sia riaperta la caserma di San Benedetto<sup>7</sup>.

L'evoluzione nell'organizzazione degli eserciti negli ultimi decenni dell'Ottocento sia in termini di strategie quanto di mezzi, ebbe significativi effetti sulla riorganizzazione dei complessi militari: se a livello nazionale una nuova stagione di soppressioni [Turri 2014, 269] consentì una dislocazione omogenea delle truppe, a Cremona, come in generale nel Lombardo Veneto, tale occasione, che coinvolse del resto pochissimi complessi edilizi di rilevanti dimensioni (come il Seminario di San Carlo, poi collegio maschile e trasformato in caserma dopo il 1874), non portò mutamenti ad un'edilizia militare già adeguata ai bisogni<sup>8</sup>. Tuttavia delle caserme cremonesi, pur considerate adatte per la conformazione planimetrica e il posizionamento urbano, si lamentava la mancanza di spazi di addestramento, l'incapacità delle scuderie per la cavalleria e i rilevanti costi dettati dall'adeguamento di strutture secolari [Turri 2014, 269].

L'arrivo, alla fine degli anni Settanta, delle truppe per le "grosse manovre" aggravò ulteriormente la situazione. Si iniziò pertanto a discutere della necessità di ampliare le caserme esistenti, attraverso acquisti, riforme e adattamenti e nuove strutture di supporto<sup>9</sup>: il Demanio entrò in possesso di alcune delle antiche caserme fino ad allora di proprietà comunale, altre vennero demolite (San Domenico e Sant'Omobono), le rimanenti vennero ampliate costruendo nuovi corpi di fabbrica (principalmente magazzini e cavallerizze) sia all'interno delle aree già destinate all'uso militare sia acquistando aree contermini.

---

<sup>5</sup> Cremona, Archivio di Stato, *Comune di Cremona (1868-1946)*, b. 1758.

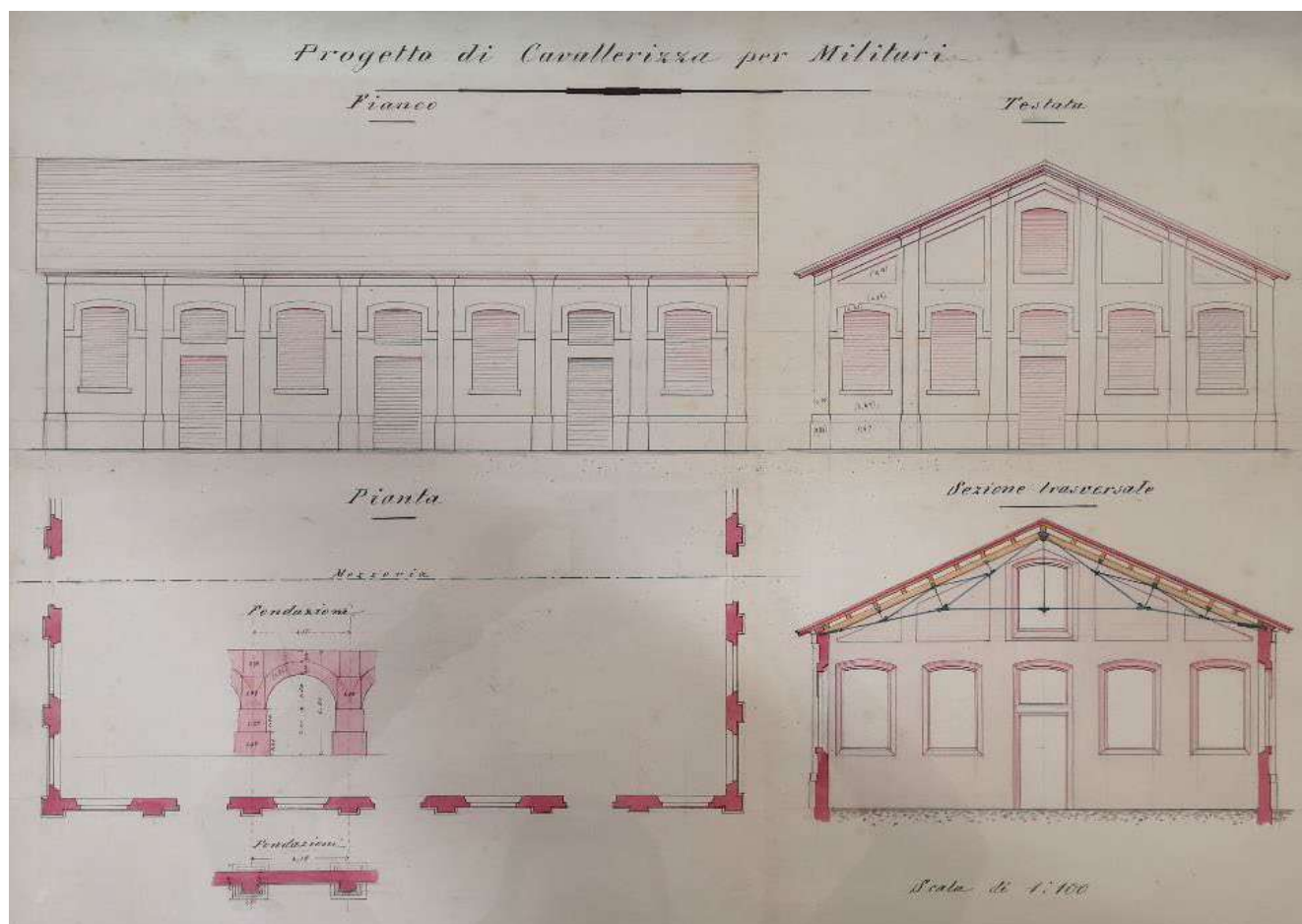
<sup>6</sup> Cremona, Archivio di Stato, *Giunta Municipale*, b. 116.

<sup>7</sup> Cremona, Archivio di Stato, *Registri dei verbali [...] della Giunta Municipale*, a. 1884.

<sup>8</sup> Cremona, Archivio di Stato, *Comune di Cremona (1868-1946)*, b. 776.

<sup>9</sup> Ivi, b. 1202.





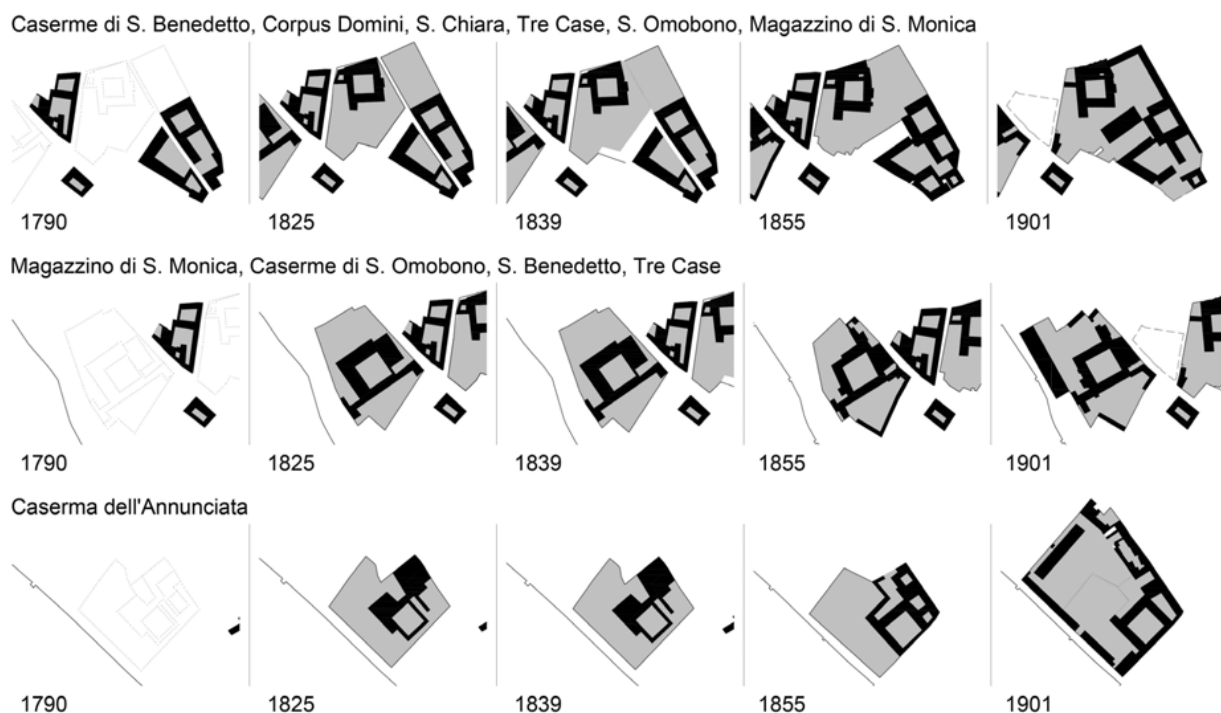
3: Progetto di cavallerizza per Militari, s.d. (Cremona, Archivio di Stato, Comune di Cremona, b. 1758).

Nel complesso costituito dalle caserme di San Benedetto, del Corpus Domini e di Santa Chiara (ospedale militare), sviluppato per l'estensione di un intero isolato della città, furono demoliti alcuni antichi corpi di fabbrica per costruire, con reimpiego di materiali ed in posizione pressoché baricentrica una cavallerizza; all'interno della caserma di S. Monica si realizzò *ex novo* un magazzino per il deposito dei carri. Nella vicina caserma dell'Annunciata, l'aggiunta di nuovi corpi di fabbrica comportò l'acquisto di aree contermini.

Le nuove costruzioni, risalenti agli anni tra il 1880 e il 1890, riflettono negli impianti tipologici, nelle tecniche e nei materiali, l'applicazione di criteri progettuali uniformi, messi a punto dal Genio Militare, a seguito degli studi che, dal 1863 danno luogo a tipi funzionali distinti e riconoscibili, declinabili in diverse dimensioni. [Turri 2014, 269-270]. Se le riforme o espansioni delle fabbriche militari preesistenti non trova una diretta interazione con il tessuto cittadino, le demolizioni parziali o integrali creano considerevoli vuoti urbani; il clima politico, le esigenze del tessuto economico e sociale locale e quelle dei militari, non sempre trovano una sintesi coerente.

È il caso di San Domenico, la cui demolizione avviata nel 1871, in un clima di aspro anticlericalismo, lascia posto ai nuovi giardini pubblici di Cremona mentre, negli stessi anni, si acquista l'ex Seminario – già convento di Santa Margherita – più a Ovest, prossimo ai due complessi già descritti.

ALESSANDRA BRIGNANI, ANGELO GIUSEPPE LANDI



4: Schema di sintesi delle fasi di sviluppo in tre complessi militari: i monasteri di S. Benedetto, S. Chiara e Corpus Domini sono gradualmente inglobati in un unico isolato, all'interno del quale sono realizzate moderne strutture comuni (p.e. la cavallerizza); il monastero di S. Monica è adibito a magazzino e gradualmente ampliato a scapito di strutture militari confinanti, demolite; la caserma Manfredini, già monastero dell'Annunciata, annette i terreni confinanti, creando nuove strutture (dormitori e magazzini) e un'ampia piazza d'armi centrale.

A Cremona, lontana dai confini ormai consolidati del Regno, in mancanza di una più complessa strategia a scala urbana le caserme si posizionano e trasformano secondo logiche interne agli apparati militari, per garantire l'autodifesa, la sicurezza dei quartieri confinanti, costi limitati di insediamento e di manutenzione, la funzionalità degli spazi e l'efficienza della logistica.

#### 4. L'espansione della città e l'abbattimento delle mura

Lo sviluppo della rete stradale e delle linee ferroviarie, le riforme nell'esercito e i nuovi armamenti, determinano un lento e progressivo abbandono degli antichi e ormai inadeguati monasteri. Nel 1884 l'amministrazione comunale cede in proprietà al ramo guerra del Regio Governo le caserme di Santa Chiara e del Corpus Domini e le relative pertinenze per consentire all'amministrazione militare di procedere con la demolizione dei fabbricati e la successiva realizzazione di nuovi stabili per l'acquartieramento del Reggimento Bersaglieri e per l'impianto di una infermeria militare. Seguendo questo indirizzo, il Comando Militare avanzava richiesta di occupazione temporanea degli istituti scolastici nella previsione di demolire le antiche fabbriche ricostruendo edifici moderni<sup>10</sup>. Come verificatosi più di un secolo prima, le ricadute sulla struttura urbana si intrecciano alla demolizione delle mura e all'annessione ai Corpi Santi, che troveranno applicazione nei piani regolatori del 1910 (Lanfranchi) e 1930 (Gamba).

<sup>10</sup> Ivi, b. 1758.





5: Vista aerea della caserma Funzionale, poi "Col di Lana", lungo via Brescia. La costruzione, avviata nel 1939 rimase incompleta sul lato settentrionale (© Google Maps, 2023).

La Prima guerra mondiale determina l'ultima "soppressione": il Comune, per alloggiare un ospedale militare, requisisce, e poi acquista l'abbazia della Cava, passata nel 1886, dopo la vendita a privati nel 1785, al collegio della Beata Vergine. La prossimità alle vie di comunicazione con il resto del Regno assume un ruolo determinante nella localizzazione delle nuove caserme spostando il baricentro degli insediamenti militari a nord della città. Solo al volgere del ventennio fascista tale strategia trova applicazione concreta per mezzo della locazione di diverse fabbriche che andranno a costituire la caserma Paolini<sup>11</sup>, lungo il margine nord dell'antica cortina muraria demolita, e la costruzione di moderne caserme, quali la "Massarotti" (sede della Milizia Volontaria), la caserma di Finanza e nel Borgo Loreto<sup>12</sup>, lungo la strada che conduceva a Brescia, la nuova caserma "Funzionale"<sup>13</sup>, oggi nota come "Col di Lana".

Realizzata tra il 1939 e il 1941 la caserma Funzionale, dai caratteri tipici dello schema a padiglioni, fu sviluppata per accogliere i militari in addestramento suddivisi in edifici modulari, realizzati in linea a gruppi di tre con affaccio su una piazza longitudinale e una palazzina di comando affacciata su strada [Turri 2014, pp. 274-276]. Sebbene non terminata essa segna, insieme agli altri complessi moderni, il definitivo abbandono degli antichi monasteri e l'insediamento dei ridotti (e specializzati) corpi d'armata al di fuori del perimetro urbano.

## Conclusioni

Dopo il secondo conflitto mondiale, l'isolato costituito dagli ex monasteri di San Benedetto, Santa Chiara e Corpus Domini fu destinato a ospitare i rifugiati, prima ebrei – con l'istituzione del DP camp IT82 – e poi dalmati-istriani.

<sup>11</sup> Cremona, Archivio di Stato, *Deliberazioni Podestarili*, 1939.

<sup>12</sup> Ivi, 1935.

<sup>13</sup> Cremona, Archivio di Stato, *Comune di Cremona (1868-1946)*, b. 1758.

ALESSANDRA BRIGNANI, ANGELO GIUSEPPE LANDI



6: Vista del chiostro della caserma di Santa Chiara, 1973 (© Giuliano Regis).

	Edificio	Altre denominazioni	Ubicazione	Anno di impianto	Proprietà e uso (1825) (C - comunale E - erariale)	Anno di dismissione definitiva
1	Corpus Domini	Sagramoso	via Chiara Novella	1792	C - caserma fanteria	post 1945
2	S. Benedetto	Pagliari	via dei Mille	1814	E - caserma fanteria	post 1945
3	S. Chiara	S. Martino	via G. Carnovali	1792	C - ospedale militare	post 1945
4	S. Monica	Goito	via S. L. Bissolati	1810	E - magazzino militare	post 1945
5	Annunciata	Marzio Manfredini	via S. L. Bissolati	post 1798	E - caserma cavalleria	post 1945
6	S. Margherita	Alfonso Lamarmora	via S. Margherita	1884	-	post 1945
7	S. Pietro	Eugenio Savoia	via E. Sacchi	post 1808	E - caserma fanteria	post 1945
8	S. Monica in S. Pietro		via E. Sacchi	ante 1757	E - magazzino militare	post 1840
9	ex Seminario	Agamennone Vecchi	via Colletta	1874	-	post 1945
10	S. Vincenzo	Giuseppe Paolini	via Palestro	1939	-	post 1945
11	S. Domenico		piazza Roma	1798	E - caserma fanteria	1871
12	Canobbio		via G. Bertesi	1556	C - caserma fanteria	ancora attiva
13	S. Vittore		largo P. Sarpi	1798	E - caserma cavalleria	1876
14	Funzionale	Col di Lana	via Brescia	1939	-	post 1945
15	Quartier Novo	S. Maria in Bethlem	via S. Maria in Bethlem	1796	C - caserma cavalleria	post 1945
16	S. Giorgio	Caserma del Diavolo	via S. Maria in Bethlem	1727	C - caserma cavalleria	1915
17	Cistello		via del Cistello	1785	E - panificio e magazzino	-
18	Tre Case		via S. L. Bissolati	ante 1757	C - caserma fanteria	post 1860
19	S. Omobono		via A. Protti	1748	C - caserma cavalleria	ante 1873
20	Pigoli		via Volturno	ante 1757	-	ante 1790
21	Visconti		via Alfeno Varo	ante 1757	C - caserma fanteria	post 1865
22	Regonaschi	Regonasca	via Volturno	ante 1757	C - caserma fanteria	ante 1880
23	Crotti		largo P. Sarpi	ante 1757	C - caserma fanteria	post 1880
24	S. Michele		via Decia	ante 1757	C - deposito stalloni	post 1880

7: Complessi adibiti a usi militari a Cremona (1757-1946). La tabella non prende in considerazione le strutture difensive (castello, mura, porte, forti e bastioni); sono altresì esclusi i complessi destinati a ospitare corpi di polizia e guardie cittadine (carabinieri, guardie daziarie, guardie finanziarie, corpi di guardia, etc.).

L'uso temporaneo non ha tuttavia risolto le evidenti criticità emerse nel dibattito sul destino delle fabbriche militari abbandonate: il contesto cremonese non vede recenti sviluppi, è soggetto a progettualità d'occasione frutto di iniziative private o di finanziamenti europei, ma sempre al di fuori di una riflessione coerente e più generale che tragga dalla storia e dalle specificità dei luoghi il senso di un riuso consapevole. Se infatti il caso cremonese non lascia emergere aspetti peculiari rispetto alle dinamiche riscontrate in contesti omologhi, la ricerca ha tentato di riorganizzare in modo sistematico e diacronico le storie degli usi, permanenti o temporanei, e degli abbandoni, il rapporto tra topografia urbana, consistenza architettonica e le esigenze proprie delle amministrazioni locali e militari, a preludio dell'abbandono. La continuità nell'uso di comunità "segregate" (monastiche, militari e i rifugiati) si palesa nel carattere dei luoghi, nelle alte cortine murarie di recinzione e nelle tracce delle trasformazioni e degli usi sedimentati sulla materia che costituisce le strutture e le finiture architettoniche, testimonianze vivide di un passato recente/dimenticato.

### Bibliografia

- BEDINA, G. (1868). *Indicatore delle contrade di Cremona*, Cremona, tipografia Feraboli.
- DALL'ACQUA, M. (1984). *Lo strumento del buon governo*, Cremona, Turrus.
- DATTERO, A. (2014). *Soldati a Milano. Organizzazione militare e società lombarda nella prima dominazione austriaca*, Milano, Franco Angeli.
- DORDONI, A, TASSINI, S., MORANDI, M, FERRARI, A. (1983). *Gli antichi monasteri di S. Benedetto, S. Chiara e Corpus Domini*, Cremona.
- GRANDI, A. (1856). *Descrizione dello stato fisico-politico-statistico-storico-biografico della provincia e diocesi di Cremona*, Codogno, Tipi Cairo.
- GRASSELLI, G. (1818). *Guida storico sacra della R. Città e sobborghi di Cremona*, Cremona, G. Bianchi.
- MANETTI, D. (1990). *Finanza ed economia di guerra (1796-1919)*, in *Storia militare d'Italia: 1796-1975* a cura del Comitato tecnico della Società di storia militare, Roma, Editalia, pp. 111-125.
- MANINI, L. (1819). *Memorie storiche della città di Cremona*, Cremona, Tip. Fratelli Manini.
- MARTELLI, F. (2009). *Raimondo Montecuccoli restitutor Imperii*, in R. Gherardi F. Martelli, *La pace degli eserciti e dell'economia*, Bologna, il Mulino.
- Militari e società civile nell'Europa dell'età moderna (secoli XVI-XVIII)* (2007), atti della XLVII settimana di studi, Trento, 13-17 settembre 2004, a cura di C. DONATI, B. KROENER, Bologna, il Mulino.
- MORI, S. (2009). *Il governo cittadino fra tradizione e trasformazione (1707-1814)*, in *Storia di Cremona, Il Settecento e l'età Napoleonica* a cura di C. Capra, Azzano S. Paolo, Bolis, pp. 116-151.
- TACCOLINI, M. (2000). *Per il pubblico bene. La soppressione di monasteri e conventi nella Lombardia austriaca del secondo Settecento*, Roma, Quaderni di Cheiron, 12.
- POLSI, A. (1988). *Città e guarnigioni. Il caso di Cremona e Pisa nella seconda metà degli anni Trenta*, in *Esercito e città dall'Unità agli anni Trenta*, Atti del Convegno di studi, Perugia 11-14 maggio, tomo II, pp. 1193-1209.
- ROCHAT, G. (2006). *Gli archivi militari*, in *Storia d'Italia nel ventesimo secolo. Stumenti e fonti*, a cura di C. Pavone, Roma 2006, pp. 155-165.
- TURRI, F. (2014). *La casa del soldato. Per una tipologia delle caserme*, in *Le caserme e la città. I beni immobili della difesa tra abbandoni dismissioni e riusi*, a cura di F. Storelli, F. Turri, Palombi Editori, Roma, pp. 269-290.

### Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

- Cremona, Consiglio Comunale di Cremona. *Atti del consiglio Comunale di Cremona*, anno 1884
- Milano, Archivio di Stato, *Atti di Governo*, Militare p. a., Caserme p. g
- Cremona, Archivio di Stato, *Comune di Cremona (1868-1946)*
- Cremona, Archivio di Stato, *Congregazione Municipale*
- Cremona, Archivio di Stato, *Deliberazioni Podestarili*
- Cremona, Archivio di Stato, *Giunta Municipale*
- Cremona, Archivio di Stato, *Municipalità*
- Cremona, Archivio di Stato, *Registri dei verbali [...] della Giunta Municipale*
- Cremona, Archivio di Stato *Sanità, Cholera 1868*



## *L'ospedale militare di Roma. Architettura e ruolo urbano* *The military hospital of Rome. Architecture and urban role*

**BARBARA TETTI**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*La progettazione e la realizzazione dell'ospedale militare del Celio a Roma, inserito nella struttura urbana della neo-capitale dello stato unitario, coinvolgono diverse istanze che si intrecciano con gli studi di igiene, medicina e urbanistica. Nella Roma italiana, il complesso del Celio costituisce una realizzazione capace di tenere insieme le più avanzate funzionalità sanitarie, infrastrutturali, igieniche con una peculiare declinazione formale della tipologia a padiglioni, tesa a rappresentare degnamente il nuovo stato nel panorama europeo.*

*The paper, part of a broader research, focuses on the urban process related to the construction of military hospital in Rome new capital of the Italian state, erected on the Caelian hill. The design process involves various issues, intertwining with hygiene, medicine, and urban planning studies. Regarding architecture, the hospital represents an updated application of the pavilion typology, including new technologies, with a peculiar configuration.*

### **Keywords**

Architettura eclettica; architettura sanitaria; struttura urbana.  
Eclectic architecture; healthcare architecture; urban structure.

### **Introduzione**

Roma viene annessa al Regno d'Italia con il plebiscito del 2 ottobre 1870 e decretata capitale con la legge del 3 febbraio 1871. L'organizzazione della difesa della città diviene un'esigenza primaria del nuovo stato [Cravosio 1875, 5-7]. Tale necessità si intreccia con la questione più generale della pianificazione urbana che richiede ampie aree per l'edilizia abitativa, la modifica della rete di collegamenti e l'inserimento delle sedi governative [Fara 1993].

In questo quadro, un apporto decisivo viene dall'ingegneria militare, chiamata alla progettazione delle reti difensive e degli insediamenti all'interno della città, e coinvolta nella pianificazione di strade e ferrovie, che condizionano fortemente la trasformazione della città esistente e la pianificazione di nuove aree. La rilettura di questo processo, determinante dell'impianto generale, permette di comprendere la necessità di conciliare le diverse ma interrelate esigenze – sociali, rappresentative, infrastrutturali, difensive – in un articolato sistema di spazi e funzioni.

Nella definizione della Roma italiana, in un primo tempo l'attività si concentra sull'organizzazione delle strutture governative e di difesa che vengono inserite perlopiù in monasteri, conventi e abbazie esistenti, mentre la pianificazione urbanistica è concentrata sull'individuazione delle aree per l'edificazione abitativa e sulle demolizioni necessarie a



BARBARA TETTI

ottenere tracciati viari più ampi [Ferrara 1985; Insolera 1989; Roselli 1985; Racheli 1985; Cialesi 2013]<sup>1</sup>.

Tuttavia, non si provvede alla redazione di un progetto sistematico e unitario: mentre la difesa segue le linee guida per la realizzazione del campo trincerato, la commissione governativa per il trasferimento della capitale studia l'insediamento dell'apparato statale, e la Giunta municipale [Insolera 1962] nomina la commissione, con il compito di studiare l'ampliamento della città, connotato politicamente dalla discontinuità con il deposedo governo pontificio e dall'emancipazione al grado di capitale europea [Pianciani 1873].

Nel 1876 è pubblicata *Pianta di Roma e suoi dintorni*, che illustra chiaramente la situazione delle strutture militari nella città: oltre alla caserma nel Campo Militare del Castro Pretorio, ne risultano altre otto, inserite nel tessuto della città<sup>2</sup>. Ma se la riconversione dei complessi religiosi a sedi governative e di acquartieramento delle truppe è particolarmente vantaggiosa per i tempi brevi di attuazione ed economia, gli edifici requisiti si rivelano fin da subito inadatti alle esigenze militari<sup>3</sup>. Ciononostante, tale assetto resterà invariato per alcuni anni e grave appare la mancanza di un ospedale militare, che fino agli anni Novanta è ospitato nell'ospedaletto di San Carlo in Santo Spirito e nell'ex convento di Sant'Antonio Abate all'Esquilino [Durelli 1886, 14].

### **1. Urbanistica, igiene e difesa. La pianificazione delle strutture per la sanità militare**

Alla soglia dell'ultimo quarto del secolo, la pianificazione della Roma italiana stenta a trovare attuazione, imbrigliata nella necessità di provvedere contemporaneamente alle pressioni dell'inurbamento, all'inserimento di moderne infrastrutture, all'insediamento delle sedi governative e degli acquartieramenti per le truppe, e alla improrogabile fortificazione.

La pianificazione avviata si rivela inadeguata a mantenere insieme le istanze di politica, amministrazione e difesa, mentre si deve far fronte a uno stato di emergenza dovuto all'insufficienza funzionale delle strutture e all'insostenibilità di gestione finanziaria.

Di particolare gravità è la situazione delle strutture sanitarie, ancora ospitate nelle antiche strutture all'interno del tessuto urbano più fitto, a cui si contrappone lo straordinario sviluppo degli studi igienico-sanitari, che vedono uno stretto legame fra la disciplina dell'igiene, la dottrina medica e l'urbanistica. In particolare, a Roma, questi temi trovano specifici approfondimenti negli studi delle condizioni ambientali, cui sono dedicate diverse pubblicazioni, come *La malaria ed il clima di Roma*, corredato dalla *Carta dimostrativa del diverso grado di salubrità rispetto alla malaria nei differenti quartieri di Roma* [Lanzi, Terrigi 1877], e *Salubrità regionale di Roma*, pubblicata dal medico e professore Francesco Scalzi nel 1882<sup>4</sup>. Traspone speciale attenzione della sanità militare a questi temi. Sugli studi di Scalzi si basa un lungo articolo redatto dal maggiore del Genio Francesco Sponzilli, apparso su *Rivista Militare* nel 1876, intitolato *Studi sulla costruzione di un ospedale militare in Roma*, che auspica la costruzione di un nuovo edificio, appositamente progettato per le esigenze militari, sul modello «a padiglioni e corridoi» [Sponzilli 1876].

---

\* Il contributo è parte di una più ampia ricerca condotta sul complesso sanitario militare del Celio, scaturita dal progetto di ricerca *Architettura militare d'Italia 1870-1980*, Sapienza 2019, coordinato dal prof. Piero Cimbelli Spagnesi [Difendere Roma 2022].

<sup>1</sup> Giuseppe Micheletti, *Roma e suoi dintorni. Arricchita del suo piano regolatore d'ampliamento*, 1873; Roma, Archivio Storico Capitolino, 18234 (1).

<sup>2</sup> Carlo Marrè, *Pianta di Roma e suoi dintorni*, 1876, Archivio Storico Capitolino, *Fondo Capitolino*, cart. XIII, 44.

<sup>3</sup> Archivio Centrale dello Stato, Roma Capitale, serie R, b. 97, fasc. 1, *Studi preliminari per la scelta dei locali occorrenti alle amministrazioni dello Stato*.

<sup>4</sup> Archivio Storico Capitolino, *Fondo Tomassetti*, Tom 784 (6).



1-2: Villa Casali al Celio durante la demolizione e lo scavo archeologico; Roma, Museo di Roma, AF-3358 e AF 3360.

Lo scambio fra ricerca scientifica, statistica e urbanistica alimenta il dibattito sulle infrastrutture per la capitale, che vede un intenso scambio fra politica e amministrazione, concretizzato nella convenzione stipulata il 14 novembre 1880 tra il presidente del Consiglio dei ministri e il Sindaco di Roma per il concorso dello Stato nelle opere edilizie e d'ampliamento della capitale<sup>5</sup>. La convenzione specifica che dovranno essere realizzati il palazzo di giustizia, il palazzo dell'accademia delle scienze, un policlinico, i quartieri militari per l'alloggiamento di due reggimenti di fanteria e un reggimento di artiglieria, una piazza d'armi e un ospedale militare della capacità di mille letti: emerge chiaramente il considerevole peso che rivestono le strutture militari nel quadro generale.

A questa risoluzione è affiancato il *Piano regolatore e di ampliamento della città di Roma*, approvato dal consiglio comunale nella seduta del 20 giugno 1882<sup>6</sup>, dove sono individuate le aree per la costruzione di due ospedali militari, in cui saranno suddivisi, per ragioni di ordine igienico, i mille posti previsti: uno sul colle Celio e uno nella zona di Prati di Castello.

Tuttavia, la stessa area scelta sul Celio per la costruzione dell'ospedale militare maggiore viene contemporaneamente individuata come adatta collocazione dell'Antiquario Comunale, dove raccogliere i reperti emersi dagli sterri per le nuove edificazioni. L'iniziativa comunale però non è concertata con le altre istituzioni e solo un mese dopo l'assegnazione dell'appalto emergono controversie, risolte in favore dell'amministrazione militare.

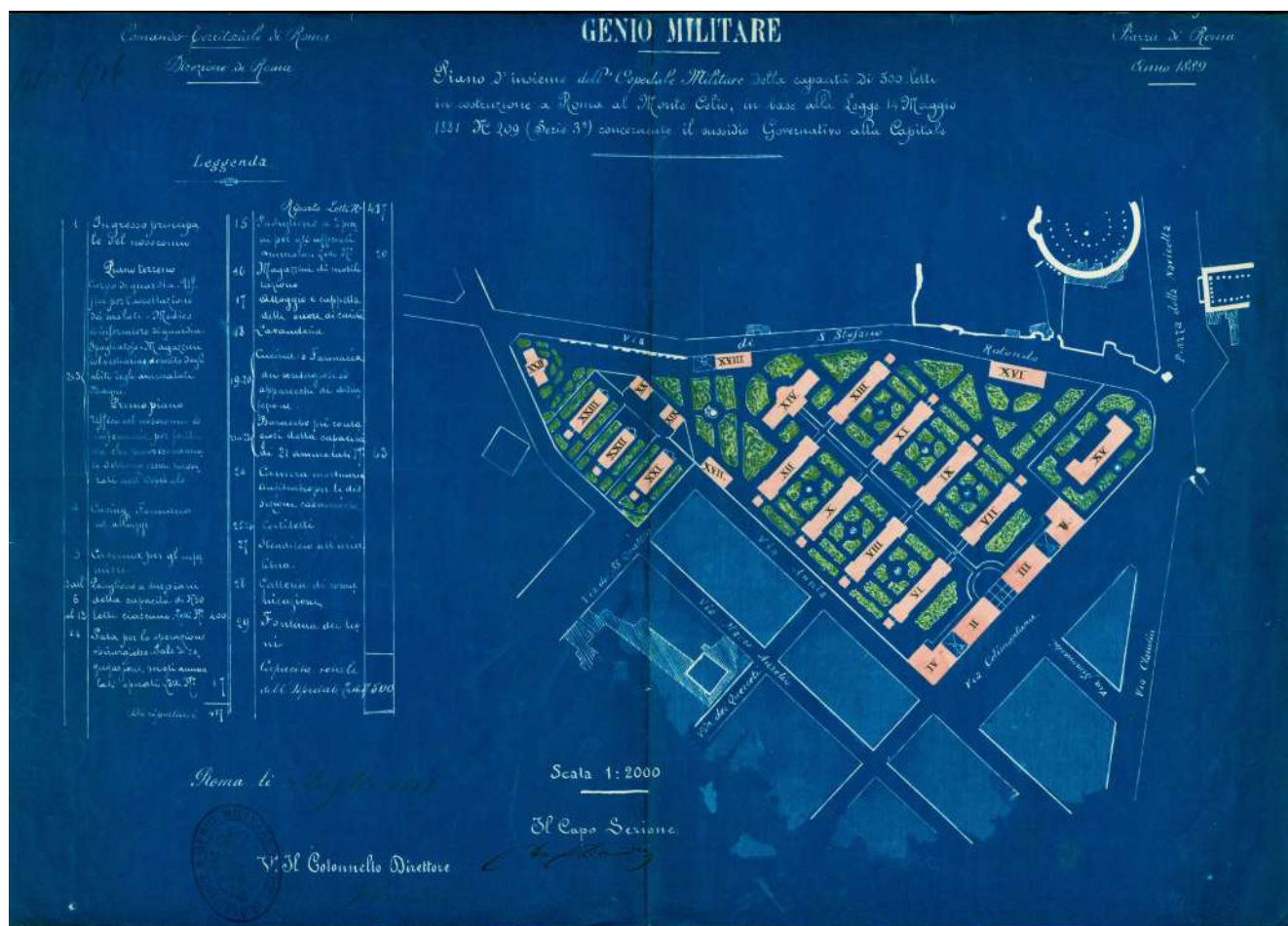
Sono quindi avanzate le offerte di indennizzo per gli espropri delle aree designate, rifiutate da tutti i possessori, tranne che dai Casali del Drago, sulla cui proprietà inizia la costruzione dell'ospedale<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Gazzetta Ufficiale, n. 118, 20 maggio 1881.

<sup>6</sup> *Piano regolatore e di ampliamento della città di Roma approvato dal Consiglio Comunale nella seduta del 26 giugno 1882 in relazione alla legge sul concorso dello Stato nelle opere edilizie nella capitale del Regno*; Roma, Archivio Storico Capitolino, cart. XIII, 119.

<sup>7</sup> Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Archivio Lavori del Genio, b.78, *Progetto particolareggiato di completamento dell'ospedale Militare al Monte Celio in Roma, 1888*, f. 1, 18 maggio 1885; Archivio Storico Capitolino, Contratti 1885, vol. 101, contratto 46, f. 1, 29 maggio 1885.

BARBARA TETTI



3: Piano d'insieme e primo dell'Ospedale Militare Celio, 3 luglio 1889 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ministero della Guerra, Direzione Generale del Genio, Divisione Fabbricati militari, b. 4, fasc. 16.2.4).

Le operazioni di sterro e di costruzione iniziano nella primavera del 1885 con la direzione del genio militare di Roma, coordinato da Durand de la Penne, e nel 1886 è demolito il casino della Villa Casali. Diversamente da quanto pianificato, le opere non saranno completate in un anno ma in poco meno di sei anni, in tre periodi, con due interruzioni dei lavori: negli anni 1885 e 1886 e poi fra il 1888 e il 1889 con le operazioni di sondaggio, sterro e costruzione dei fabbricati, e dal 1889 al 1891 per il completamento [Traniello 1901; Carignani 1993].

## 2. Progettazione e realizzazione dell'ospedale sul Celio

L'impianto richiama l'impostazione delle infermerie isolate detto "a padiglioni" o "a baracche", in un'originale declinazione imperniata su una galleria metallica a più livelli, completamente aperta ed edifici che si dispongono fra ampi giardini. L'impostazione è sviluppata a partire dalla conoscenza dei trattati e delle esperienze condotte in Europa.

In Inghilterra, a seguito delle guerre olandesi combattute nella seconda metà del Seicento (1652-1674), viene costruito, tra il 1758 e il 1762, il Royal Navy Hospital di Plymouth su progetto di Alexander Rovehead, secondo un impianto planimetrico quadrato, con edifici distaccati tra loro. Nel 1787, Jaques Tenon, in vista della ricostruzione dell'Hotel Dieu di Parigi gravemente danneggiato da un incendio, visita l'istituto inglese e pubblica *Mémoire sur les hôpitaux de Paris*. Il volume è un resoconto documentato e dettagliato degli ospedali

parigini, in cui sono avanzate proposte progettuali, che richiamano anche l'esperienza di Plymouth [Tenon 1788, 385-390]. Cosicché quando nel 1839 le autorità parigine, in seguito alle epidemie di colera del 1832 e del 1839, ordinano la progettazione di un nuovo ospedale, il modello indicato è quello inglese di Plymouth, rivisto secondo le raccomandazioni formulate da Tenon [Greenbaum 1975; Foucart 1981].

Viene così realizzato l'ospedale di Lariboisière, con padiglioni isolati, su tre livelli, disposti in parallelo, collegati da gallerie, destinato a diventare un modello di riferimento. A suffragare le indicazioni di Tenon, riguardo al distanziamento fra i pazienti, la buona areazione e le condizioni di pulizia, erano state le esperienze di cura condotte durante alcune campagne militari.

Vicenda determinante è la guerra di Crimea, in cui emerge la figura di Florence Nightingale, che promuove le indicazioni igieniche del distanziamento, dell'areazione e del soleggiamento, oltre che il metodo statistico per il controllo dei processi della cura dei malati [Manfredi 1986]. In Italia, ad accendere l'attenzione sul tema è la battaglia di Solferino e San Martino. Durante la battaglia, le gravi perdite sono dovute in gran parte alla disorganizzazione con cui furono portati i soccorsi, come denunciato da Jean Henri Dunant, nel memoriale *Un Souvenir de Solferino*, pubblicato nel 1862 [Picca 1914; Firpo 1979; Vanni, Vanni, Ottaviani, 2000; Chaponnière 2021].

È durante la guerra civile americana, con ufficiali medici inquadrati nell'esercito e con volontari e "ambulanze", che è avviata un'assistenza sanitaria sistematica al servizio delle truppe [Worthington Adams 1952]. Le istruzioni del dipartimento per la medicina militare degli Stati Uniti d'America, redatte nel 1862, riportano le indicazioni per la costruzione di ospedali temporanei: «l'ospedale deve essere costruito su un terreno piano e secco [...] secondo il sistema dei padiglioni separati, in maniera che ciascun edificio sia indipendente, che non contenga più di sessanta letti, e il complesso deve comprendere l'amministrazione, la sala comune per i pasti, il magazzino, l'abitazione per gli infermieri, la cappella, la sala d'operazione, il corpo di guardia» [The New York Times, 12 dicembre 1862; Demoget, Brossard 1871, 206-206].

Nel 1871, Antoine Demoget, architetto e ingegnere, e Louis Brossard, medico e professore dell'università di Parigi, pubblicano un volume in cui è argomentato come il sistema "a baracche" in uso sui campi di battaglia sia da applicarsi ai contesti civili, per il successo nella cura dei feriti [Demoget, Brossard 1871].

Il medico Luigi Pagliani, che nel 1878 fonda la Società d'igiene italiana, pubblica nello stesso anno, con il collega Carlo Abbati, il volume *Un progetto di Ospedale per le malattie contagiose* richiamando, anche in questo caso, gli impianti di derivazione militare, adatti per ragioni di sostenibilità finanziaria e di igiene [Pagliani, Abbati 1878].

Uno studio che prelude alla realizzazione dell'ospedale militare di Roma, con specifiche proposte, è pubblicato nel 1884 sulla *Rivista di Artiglieria e Genio*: il modello proposto è a padiglioni e articolato in infermerie isolate, poste in modo parallelo, collegate da tratti di portico e precedute da un fabbricato per i servizi, con la caserma per la compagnia degli infermieri, la sala anatomica e le stanze mortuarie, in posizione isolata [*Informazioni e studi tecnici* 1884]. Lo studio richiama alcuni elementi già realizzati per l'ospedale Mauriziano Umberto I di Torino, inaugurato nel 1885, il cui progetto andava definendosi nello stesso momento<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Archivio Storico Lavori del genio, b. 78, 10 marzo 1888 e 24 marzo 1888.

BARBARA TETTI



4: Roma, Ospedale Militare Celio, prospetto principale su via Celimontana (Traniello 1901).



5: Roma, Ospedale Militare Celio, la galleria di distribuzione ai padiglioni (Traniello 1901).



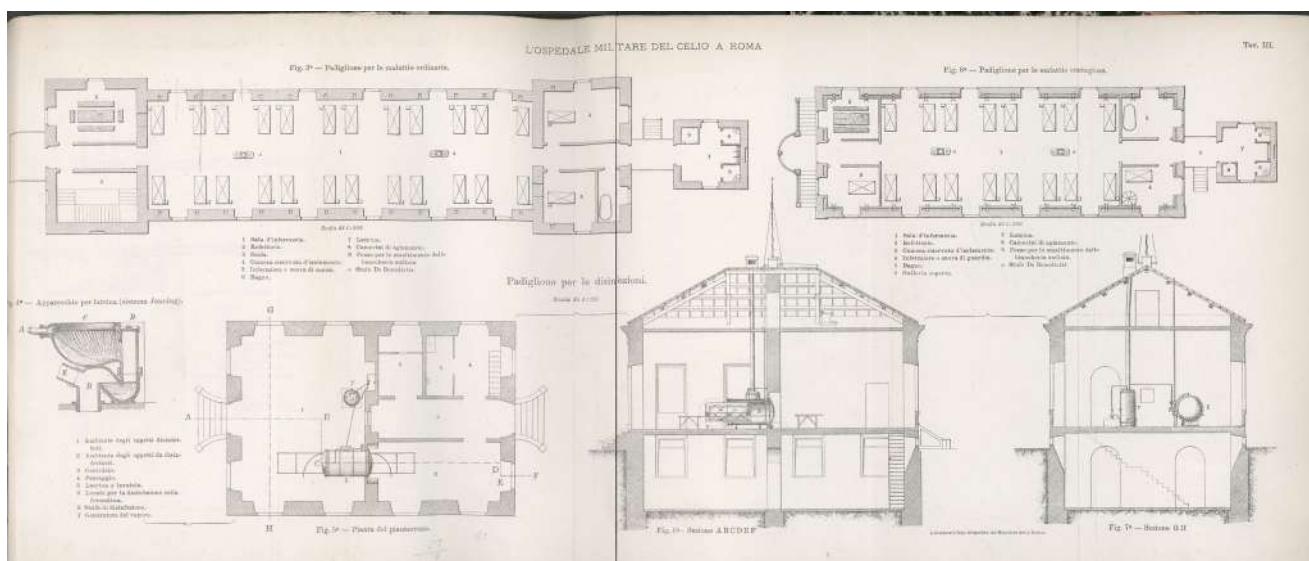
6: Roma, Ospedale Militare Celio, particolari della galleria centrale (Traniello 1901).

L'articolo mostra come i progettisti militari italiani siano ben informati sugli avanzamenti della progettazione ospedaliera. Si legge: «gli ospedali provvisori da campo stabiliti sotto le tende, come quelli degli Inglesi in Crimea nel 1854-56, quelli di baracche dei Tedeschi durante la guerra del 1870-1871, quelli in semplici tettoie adattati ad uso infermerie a Parigi all'epoca dell'invasione del 1814 e 1815, provarono all'evidenza che la mortalità era in essi molto minore che nei monumentali edifizii permanenti, sebbene in questi tutto fosse disposto pel pronto e più efficace soccorso medico. Questi fatti misero in chiaro la necessità già presentita, non solo d'isolare completamente fra di esse le infermerie, ma ben anche di disseminarle sopra una vasta superficie di terreno, in guisa che avessero a trovarsi costantemente circondate da aria pura» [*Informazioni e studi tecnici* 1884; Devoti 2018].

Il complesso ospedaliero militare del Celio è suddiviso in tre zone: le funzioni non mediche e la farmacia sono negli edifici che prospettano sulla via Celimontana, collegati mediante la galleria agli otto padiglioni di degenza per giungere all'edificio della chirurgia; in posizione appartata i tre padiglioni per le malattie infettive, il teatro anatomico, gli alloggi e la cappella per le religiose a ovest; a poca distanza dall'ingresso principale è il padiglione per gli ufficiali e il magazzino.

A ogni infermeria è annessa una stanza da bagno collegata da una scala aperta verso l'esterno che consente, ad ogni piano, l'ingresso ai servizi igienici dedicati, in modo che questi rimangano del tutto isolati rispetto alla corsia. Gli impianti sanitari sono collegati alla rete di adduzione dell'acqua e alla rete di scarico fognario, e opportunamente areati. Inoltre, uno specifico edificio ospita, insieme all'alloggio per la compagnia di sanità, l'impianto per i «bagni medicati». Dal punto di vista formale, emerge come il complesso sia impostato sulla reciproca relazione delle soluzioni elaborate per i vari corpi del complesso, diversamente posti in connessione fra loro, di volta in volta, a seconda della funzione e del rapporto con il contesto urbano immediato e più ampio [Tetti 2023, in c.s.].





7: Padiglione per le malattie ordinarie (Traniello 1901).

Una dettagliata descrizione dell'istituto è pubblicata nel 1902, curata dal capitano del Genio Vincenzo Traniello, nel numero monografico della *Rivista Militare*. Il testo, intitolato *L'ospedale militare del Celio a Roma in relazione ai moderni concetti d'igiene ospedaliera*, riferisce delle vicende di costruzione e di una dettagliata descrizione dell'impianto generale, della distribuzione delle funzioni, delle tecnologie e dei materiali, delle fasi di studio e di costruzione, con numerose fotografie [Traniello 1901].

## Conclusioni

Al completamento dell'ospedale, la costruzione delle strutture militari previste due decenni prima è pressoché conclusa e le esigenze di organizzazione dei corpi armati e della difesa nella capitale sono ormai cambiate<sup>9</sup>.

Infatti, all'inizio degli anni Novanta, l'attenzione è maggiormente rivolta alla città che cresce rapidamente, con la pianificazione dei nuovi quartieri e dei trasporti<sup>10</sup> e la politica si concentra sul controllo dei confini esterni, dove dal 1915 sarà combattuta la Grande Guerra. Il piano redatto da Edmon Sanjoust de Teulada, conferma il mutamento di orizzonte.

In questo quadro, il complesso sanitario sul Celio costituisce un significativo episodio architettonico teso a rappresentare degnamente il nuovo stato nel panorama europeo, rappresentandone i valori, tanto nel generale programma di rinnovamento dell'organizzazione della vita militare, quanto nell'ambito della ricerca scientifica, sociale e quindi architettonica. La realizzazione si rivela capace di tenere insieme le più avanzate funzionalità sanitarie, infrastrutture igieniche e una felice declinazione formale della tipologia a padiglioni, pienamente inserita fra le più aggiornate sperimentazioni.

Nella definizione architettonica, di particolare interesse è la galleria metallica.

<sup>9</sup> *Pianta generale di Roma. Secondo le ultime modificazioni od aggiunte del P.no regolatore compresi ancora la nuova cinta daziaria, quartieri suburbani e perimetro della passeggiata archeologica*, 1888, Archivio Storico Capitolino, fondo Capitolino, cart. XIII, 124.

<sup>10</sup> *Roma presente e avvenire*, 1891, Archivio Storico Capitolino, fondo Capitolino, 22555.

BARBARA TETTI



8: Vista attuale generale dal secondo livello della galleria; da <[www.arketipomagazine.it](http://www.arketipomagazine.it)>.

Elemento caratterizzante e unificante del complesso, dal punto di vista funzionale rappresenta l'espedito mediante cui i servizi, i padiglioni e la chirurgia costituiscono un organismo di elementi indipendenti e integrati: mantenendo le indicazioni della tipologia a padiglioni separati, resta assicurata la continuità dei percorsi fra i diversi corpi, a tutti i livelli, secondo un raffinato disegno.

A permetterne la realizzazione è la tecnologia del ferro, già applicata a Roma dalla metà del secolo, nella Cavallerizza coperta della caserma al Castro Pretorio e della villa Pia sulla via Portuense, nella rotonda del carcere di Civitavecchia, al ponte Rotto, nei ponti dell'Industria e fra San Giovanni dei Fiorentini e via della Lungara, e nei ponti ferroviari. Negli anni dell'Unità, fra le altre, emergono le esperienze condotte da Raffaele Canevari per la realizzazione del museo geologico, e di Giulio De Angelis per i Magazzini Bocconi a piazza Colonna. Importante riferimento della riflessione riguardo l'articolazione degli elementi metallici in forme classicheggianti, è il volume pubblicato da Luigi Canina a seguito della visita al Cristal Palace di Joseph Paxton, con richiami neoromani [Portoghesi 1968; Roiseco, Jodice 1985; Conforti 2003].

Sempre nell'ambito dell'architettura ospedaliera, a Roma la tipologia a padiglioni viene impiegata anche nella costruzione del Policlinico, che sorge quasi contemporaneamente all'ospedale sul Celio, nell'area ad est del Castro Pretorio. Ma, se nel caso dell'ospedale del Celio l'impianto discende direttamente dalle esperienze militari, strettamente legate alle esigenze di cura e igiene, nel caso del Policlinico l'impianto pare volto a rispondere in egual

modo ad esigenze anche esterne alla disciplina medica: con lo scopo di riunire tutte le cliniche specialistiche prima divise negli ospedali cittadini, è volto ed evocare, mediante una molteplicità di architetture, una sorta di cittadella sanitaria nella città.

Dal sintetico quadro delineato emerge come la costruzione dell'ospedale sul Celio sia parte di articolati processi urbani, che tengono insieme esigenze politiche, difensive e rappresentative che caratterizzano l'ultimo quarto dell'Ottocento, destinati a condizionare i futuri sviluppi. Oggi, fra l'antico San Salvatore e Santo Stefano Rotondo, in una vasta porzione dell'area che il piano regolatore del 1882 aveva destinato all'ospedale militare, sorgono il nuovo San Giovanni, l'Addolorata e l'ospedale Britannico, uno accanto all'altro.<sup>11</sup> Entro il primo decennio del Novecento viene così a definirsi un polo sanitario, compreso nella città entro le mura, dove istituti di varie specializzazioni e capacità configurano una sorta di distretto assistenziale che rimane di riferimento per la città, fino all'attualità. (fig. 6)

### Bibliografia

- CARIGNANI, A. (1993). *Cent'anni dopo: antiche scoperte e nuove interpretazioni dagli scavi all'Ospedale Militare del Celio*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 105, 2, pp. 709-746.
- CHAPONNIÈRE, C. (2021). *Henry Dunant. La croce di un uomo*, Milano, Luni Editrice.
- CONFORTI, C. (2003). *L'ecclettismo a Roma*, in *Il villino Folchi*, Roma, Edindustria, pp. 17-37.
- CRAVOSIO, C. (1875). *Fortificazioni di Roma*, in «Rivista militare italiana. Raccolta mensile di scienze, arte e storia militare dell'esercito italiano», 2.
- CRIALESI, S. (2013), *I ministeri nei complessi conventuali di Roma capitale: atteggiamenti dottrinari, normativa e realizzazioni a confronto*, tesi di dottorato, Roma, Sapienza, Università degli Studi di Roma.
- DEMOGET, A., BROSSARD, L. (1871). *Étude sur la construction des ambulances temporaires suivie d'un essai sur l'application des baraquements a la construction des hopitaux civils permanents*, Paris, Alf. Cerf.
- DEVOTI, C. (2018). «Economizzare le preziose vite dei difensori del trono e dello Stato»: la salute della popolazione militare tra scelte urbanistiche e modelli architettonici, in *Gli spazi dei militari e l'urbanistica della città. L'Italia del nord-ovest (1815-1918)*, 10, pp. 373-415.
- Difendere Roma: architettura militare della capitale d'Italia: 1870-1943* (2022), a cura di P. Cimbolli Spagnesi, Roma, Ufficio Storico SME.
- DURELLI, E. (1886). *Le nuove costruzioni militari ai Prati di Castello in Roma*, in «Rivista di artiglieria e genio», III, pp. 12-30.
- FARA, A. (1993). *La città da guerra*, Torino, Einaudi.
- FERRARA, P. (1985). *Il trasferimento della capitale a Roma e la costruzione delle sedi ministeriali: leggi e strumenti organizzativi*, in *I ministeri di Roma capitale: l'insediamento degli uffici e la costruzione delle nuove sedi*, Venezia, Marsilio.
- FOUCART, B. (1981). *Au paradis des hygiéniste: l'architecture hospitalière au xixe siècle*, in «Monuments historiques», *L'Architecture des hôpitaux*, 114, pp. 43-52.
- Gazzetta Ufficiale, 20 maggio 1881, n. 118.
- GREENBAUM, L.S. (1975). "Measure of civilization": the hospital thought of Jacques Tenon on the eve of the French revolution, in «Bulletin of the History of Medicine», 49 (1), pp. 43-56.
- Henry Dunant e le origini della Croce Rossa* (1979), a cura di L. Firpo, Torino, UTET.
- INSOLERA, I. (1962). *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Torino, Einaudi.
- INSOLERA, I. (1989). *Insediamenti militari e trasformazioni urbane*, in *Esercito e città dall'unità agli anni Trenta*, Atti del Convegno di Studi, Spoleto, 11-14 maggio 1988, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici Poligrafico Zecca dello Stato, pp. 665-674.
- LANZI, M., TERRIGI, G. (1877). *La malaria ed il clima di Roma: osservazioni ed esperienze di Matteo Lanzi e Guglielmo Terrigi*, Roma, Tipografia Romana.
- PAGLIANI, L., ABBATI, C. (1878). *Un progetto di Ospedale per le malattie contagiose pei Dott. L. Pagliani ed Ing. C. Abbati*, Torino, Vercellino e Comp.

<sup>11</sup> *Piano topografico di Roma e suburbio*, 1907, Archivio Storico Capitolino, fondo *Capitolino*, Cart. XIII, 76 (1-12) e Umberto Nistri, *Veduta aerea di Roma nel 1919*, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma XI. 17. 5. 21.

BARBARA TETTI

- PIANCIANI, L. (1873). *Discorso pronunciato dal sindaco Luigi Pianciani nella tornata del Consiglio comunale di Roma il 6 ottobre 1873 sul piano regolatore*, Roma, Tip. municipale Salviucci.
- PICCA, P. (1914). *I precedenti storici della Croce Rossa. Nel 1° Cinquantenario della sua fondazione*, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», 174, pp. 89-99.
- PORTOGHESI, P. (1968). *Eclettismo a Roma*, Roma, De Luca.
- RACHELI, A.M. (1985). *La città dei ministeri nei piani urbanistici di Roma capitale*, in *I ministeri di Roma capitale*, Venezia, Marsilio, pp. 63-78.
- ROISECCO, G., JODICE, R. (1985). *L'architettura del ferro, L'Italia (1769-1914)*, Roma, Bulzoni.
- ROSELLI, P. (1985). *Nascita di una capitale*, Firenze, Alinea.
- SPONZILLI, F. (1876). *Studi sulla costruzione di un ospedale militare in Roma*, in «Rivista militare italiana. Raccolta mensile di scienze, arte e storia militare dell'esercito italiano», 3, pp. 427-466.
- TENON, J. (1788). *Mémoire sur les hôpitaux de Paris*, Paris, Pierres.
- TETTI, B. (2023). *La "maniera eclettica" nell'ospedale militare di Roma*, in *Architettura, città e salute: 1860-1914*, in c.s.
- THE MEDICAL SERVICE OF THE ARMY (1862). *Annual Report of Surgeon-General Stammore to the Secretary of War*, The New York Times, December 12.
- TRANIELLO, V. (1901). *L'ospedale militare del Celio a Roma in relazione ai moderni concetti d'igiene ospedaliera*, Roma, E. Voghera.
- Informazioni e studi tecnici intorno agli Ospedali militari con proposte concretate per un ospedale divisionale capace di 600 letti* (1884), in «Rivista di Artiglieria e Genio», III, pp. 365-410.
- WORTHINGTON ADAMS, G. (1952). *Doctors in Blue: The Medical History of the Union Army in the Civil War*, New York, Henry Schuman ed.
- VANNI, P., VANNI, D., OTTAVIANI, R. (2000). *I feriti di san martino e solferino: idea guida di H. Dunant per la fondazione della Croce Rossa*, in «Rivista di storia della medicina», 1-2, pp. 489-493.

*Il Campo di Marte nel Piano di Ampliamento di Firenze di Giuseppe Poggi.  
Analisi grafica dei disegni d'archivio*

*The Field of Mars in the Enlargement Plan of Florence by Giuseppe Poggi.  
Graphic analysis of archival drawings*

**FRANCESCO COTANA**

Università di Perugia

**Abstract**

*L'architetto Giuseppe Poggi, nel piano di ampliamento della città di Firenze (1865-70), intraprende misure di adeguamento militare della città. L'abbattimento delle mura e soprattutto la collocazione del Campo di Marte gettano, però, luce sui limiti strategici della progettazione di Poggi. L'analisi di disegni di archivio inediti e il confronto grafico con altre esperienze italiane ed europee permettono di trarre nuove considerazioni sulla vicenda del Campo di Marte e sull'opera dell'architetto.*

*Architect Giuseppe Poggi, in his plan for the expansion of the city of Florence (1865-70), undertook measures for the military adaptation of the city. However, the demolition of the city walls and especially the location of the Fields of Mars shed light on the strategic limits of Poggi's design. The analysis of unpublished archive drawings and graphic comparisons with other Italian and European examples allow new considerations to be drawn on the design of the Field of Mars and the architect's work.*

**Keywords**

Architettura militare, disegni di archivio, Giuseppe Poggi.

Military architecture, Archival drawings, Giuseppe Poggi.

**Introduzione**

Nel corso dell'Ottocento, con la definitiva affermazione degli stati nazionali, le capitali europee attuarono interventi per aggiornare alle nuove tecniche belliche le infrastrutture militari. Le esigenze militari costituirono una parte importante delle prerogative della progettazione urbanistica di questo periodo, trasformando profondamente l'immagine della città e lasciando in eredità importanti infrastrutture che, nonostante spesso oggi abbiano cambiato funzione, caratterizzano ancora in modo profondo ampi brani di tessuto urbano. Anche l'Italia unita, nello sforzo di unificare il nuovo regno, passando dalla scala dei regni preunitari a quella di uno stato nazionale, intraprese un processo di ammodernamento delle infrastrutture militari nella sua capitale. Ruolo, quello di capitale, che nel primo decennio dall'unificazione venne trasferito per due volte: prima da Torino a Firenze e poi da Firenze definitivamente a Roma, capitale indiscussa della penisola. I diversi interventi militari realizzati per il trasferimento della capitale nelle tre città resero progressivamente sempre più evidente il processo di scollamento in atto nel corso dell'Ottocento tra le necessità militari e quelle della società civile [Fara 1985, 5].

Il piano di Giuseppe Poggi per l'ampliamento di Firenze, elaborato nella seconda metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, fu centrale nell'inatteso quinquennio che vide Firenze capitale d'Italia. L'esperienza di Firenze Capitale ha lasciato un segno indelebile e a tratti traumatico,



tanto nella forma della città, nonché nei suoi aspetti politici, economici e sociali. Durante il periodo Lorenese, Firenze aveva subito degli interventi di razionalizzazione e densificazione principalmente legati alla forte crescita demografica, ma la città era rimasta sostanzialmente all'interno del confine tracciato delle mura medievali [Orefice-Romby 1989]. Dopo l'unità d'Italia la necessità di spostare la capitale da Torino a una città in posizione baricentrica, in attesa dell'unificazione dello stato italiano con Roma, fece ricadere su Firenze il ruolo di capitale provvisoria e il conseguente onere di mutare radicalmente e a una velocità repentina la propria *facies*. Firenze si trovò a interrogarsi sui nuovi significati da attribuire al limite della città, ma anche sulle nuove modalità di vivere lo spazio urbano e sul suo assetto strategico e militare.

### **1. La demolizione delle mura**

Il 22 novembre 1864 una commissione straordinaria, nominata dal Consiglio Comunale per occuparsi dell'ampliamento di Firenze, affidò a Poggi l'incarico della redazione del progetto di massima dell'ampliamento [Poggi 1882, 2]. Nella missiva indirizzata a Poggi si richiese che l'intervento portasse «alla demolizione delle attuali mura urbane, ed alla formulazione di un pubblico grandioso passeggio» [Poggi 1882, 2]. Dopo due mesi «d'accurato e laborioso studio», il 31 gennaio 1865 Poggi consegnò il progetto di massima che venne valutato positivamente il 18 febbraio 1865 con una deliberazione consiliare [Poggi 1882, 4, 13, 15]. Fin dal piano di massima le questioni militari erano tra le prerogative alla base delle risoluzioni progettuali. Tra gli interventi demandati all'architetto, la demolizione delle mura può assurgere a simbolo dell'espansione della città, da capitale di un granducato, a capitale di un moderno stato nazionale. L'abbattimento delle mura, che ormai avevano perso il loro scopo militare, e la loro sostituzione con ampi viali era una prassi architettonica che trova nei lavori del barone Haussmann per Napoleone III a Parigi il suo esempio più celebre (1852-1869). Molti altri piani in Europa avrebbero seguito l'esempio francese: come Bruxelles, Vienna (1857-1858), Budapest (1870) [Zoppi 1998, 40]. Gli ampi viali di circonvallazione o penetrazione delle città consentivano alle truppe un facile dislocamento nel territorio urbano. Pertanto, i viali nascevano, non solo come interventi di pregio estetico o garanti salubrità e igiene, ma essi stessi costituivano importanti elementi strategici per la difesa della città da nemici, sia esterni, che interni, cioè per motivi di ordine pubblico. A Firenze, le mura urbane continuavano a costituire un confine per la città, seppure con significati differenti da quello militare. Le mura, grazie alla loro invalicabilità e alla chiarezza dei punti d'accesso alla città, costituivano un perfetto limite daziario, inoltre, difendevano la città dai molti corsi d'acqua, affluenti dell'Arno che allagavano spesso le campagne circostanti. Il piano Poggi concretizzò in trasformazioni urbanistiche le trasformazioni di significato che già si erano sviluppate sul senso di *limes* della città. Poggi separò i due limiti, daziario e idrologico, in altrettanti confini, inglobando una corona di territorio attorno alla città che ne duplicava la superficie. A destra dell'Arno, dove la città poteva espandersi in pianura, le vestigia del vecchio confine militare vennero distrutte, come richiesto dalla commissione. A sinistra dell'Arno, dove il terreno è collinare, le mura vennero preservate. In questo modo, l'asse viario di circonvallazione della città si configurò come una sequenza di viali alberati: rettilinei in pianura, a sostituzione delle mura, e serpeggianti e immersi verde in collina dove doppiavano il confine murato. Il percorso in collina costituì la direttrice di sviluppo di un nuovo quartiere residenziale per l'élite della capitale: un viale di passeggio più che un asse viario di attraversamento; perciò, l'anello di circonvallazione venne rafforzato, per agevolare gli spostamenti, da collegamenti lungo l'Arno. Infine, a destra dell'Arno, Poggi si batté per la conservazione di due porte urbane,

epurate definitivamente della loro originaria funzione e inserite in un sistema di piazze e slarghi, che assunsero al ruolo di romantiche memorie della storia di Firenze.

## **2. Campo di Marte: prima collocazione**

Nel piano Poggi, i mutamenti militari del volto della città non si limitarono alla demolizione di un'infrastruttura ormai non più strategicamente significativa, ma si concretizzarono anche nella ricerca di nuovi moderni spazi. Un punto importante del piano fu proprio il disegno di un nuovo Campo di Marte con associata caserma. A Firenze, le esercitazioni militari si erano svolte fino ad allora all'interno del parco delle Cascine, a ovest della città, sulla riva destra dell'Arno. Il trasferimento della capitale nel capoluogo toscano richiedeva l'utilizzo di uno spazio ben più ampio che avrebbe anche permesso una piena riappropriazione dell'elegante area verde delle Cascine da parte dei cittadini. La prima ipotesi, prevista nel progetto di massima del 1865, individuò come collocazione del nuovo Campo di Marte, un'area dirimpetto al parco delle Cascine, sulla riva sinistra dell'Arno, detta dell'Isolotto. L'area dell'Isolotto era stata individuata da Poggi sia per la vicinanza alla città, che per offrire un ampliamento del passeggio pubblico delle Cascine grazie ai viali alberati che sarebbero stati costruiti attorno al Campo di Marte [Poggi 1882, 11-12]. Poggi stesso scrisse che la posizione venne abbandonata per timori di una lenta realizzazione, timori corroborati da delle effettive problematiche realizzative: il Campo sarebbe stato a rischio allagamento e i lavori di innalzamento del livello del terreno e di realizzazione del ponte di raccordo con le Cascine sarebbero stati troppo onerosi e lenti [Piccardi-Romagnoli 1990, 42]. Un altro aspetto non citato da Poggi, ma che sembra rendere non perseguibile la realizzazione del Campo di Marte presso l'Isolotto è l'inadeguatezza strategica di questa collocazione, in quanto il Campo, collegato alla città tramite un ponte, poteva venire facilmente isolato dalla città annullandone l'efficacia militare. Per questo motivo la prima collocazione è stata definita ingenua [Fara 1985, 49] ed è stata impugnata per criticare l'opera di Poggi in senso più ampio come illustrato nel paragrafo *Carenze strategiche del Piano Poggi*.

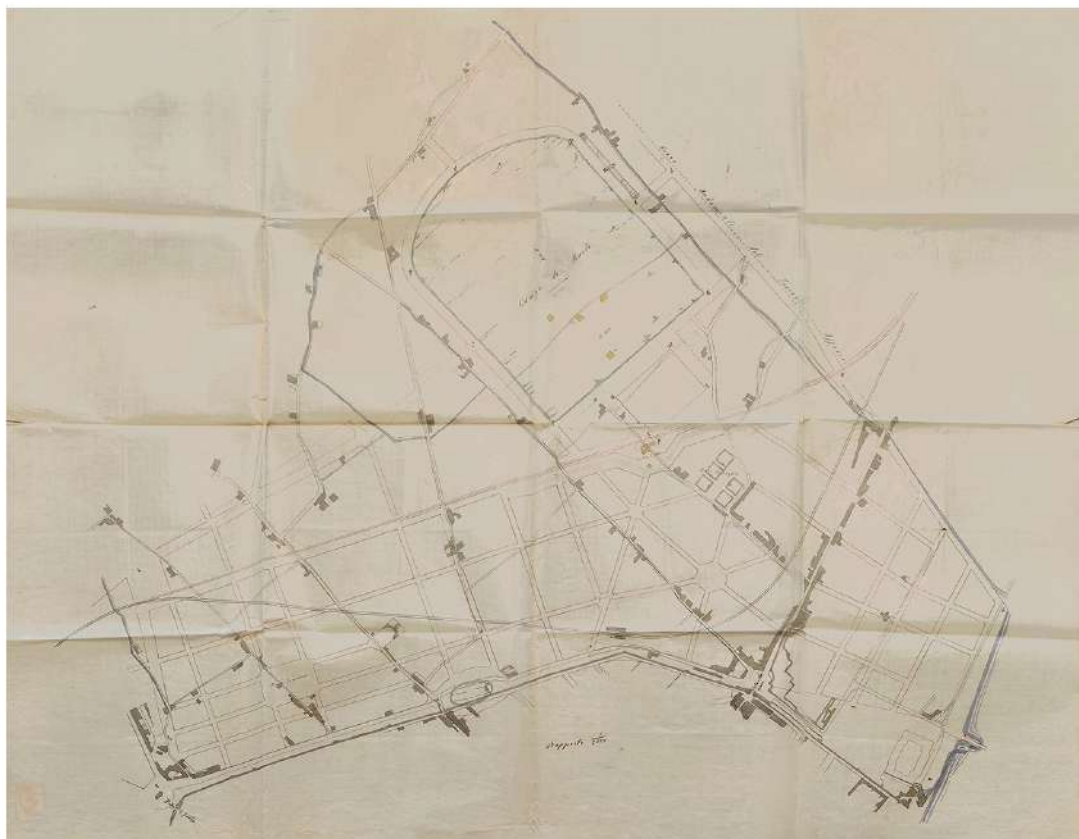
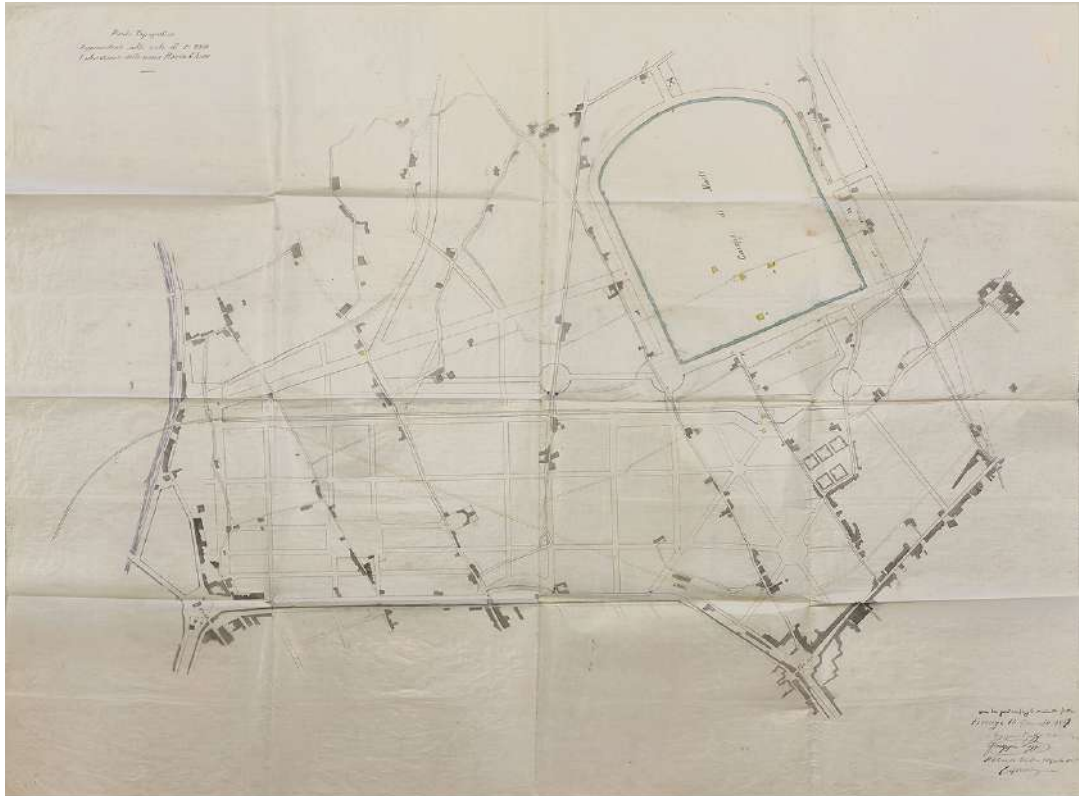
## **3. Campo di Marte: seconda collocazione**

Una figura centrale per l'architettura militare nel periodo dell'unità d'Italia fu il colonnello Giovanni Castellazzi, capo dell'ufficio tecnico del genio militare a Torino e dalla seconda metà del 1864 direttore del Genio Militare di Firenze [Fara 1985, 38, 45]. Grazie all'interlocuzione con Castellazzi, una nuova collocazione per il Campo di Marte venne delineata nel piano regolatore consegnato da Poggi l'11 gennaio 1866 e approvato il 23 marzo successivo [Poggi 1882, 165, 170-171, 217].

L'area individuata a est di Firenze era prettamente agricola, scarsamente costruita e non presentava i problemi dell'Isolotto. In buona parte afferente al comune di Fiesole, l'area divenne parte del comune di Firenze insieme a una consistente fascia di terreni limitrofi alla città grazie a un decreto parlamentare del 26 luglio del 1865 [Piccardi-Romagnoli 1990, 23]. L'area era attraversata da una serie di arterie che collegavano Firenze con Fiesole e Settignano [Piccardi-Romagnoli 1990, 32].

Le strade principali, raddoppiate da una serie di strade campestri creavano una maglia irregolare sulla quale Poggi studiò l'allineamento del nuovo Campo di Marte nel rispetto della viabilità storica. Il rettangolo di terreno occupato dal Campo venne corredato da un lato curvo per aumentarne la superficie evitando la demolizione di una villa presente in loco [Poggi 1882, 219].

FRANCESCO COTANA



1: Giuseppe Poggi, Progetto di sistemazione dell'area del Campo di Marte: progetto 1 e "progetto 2 (AsFi, Fondo Giuseppe Poggi, Serie Carte, 462).

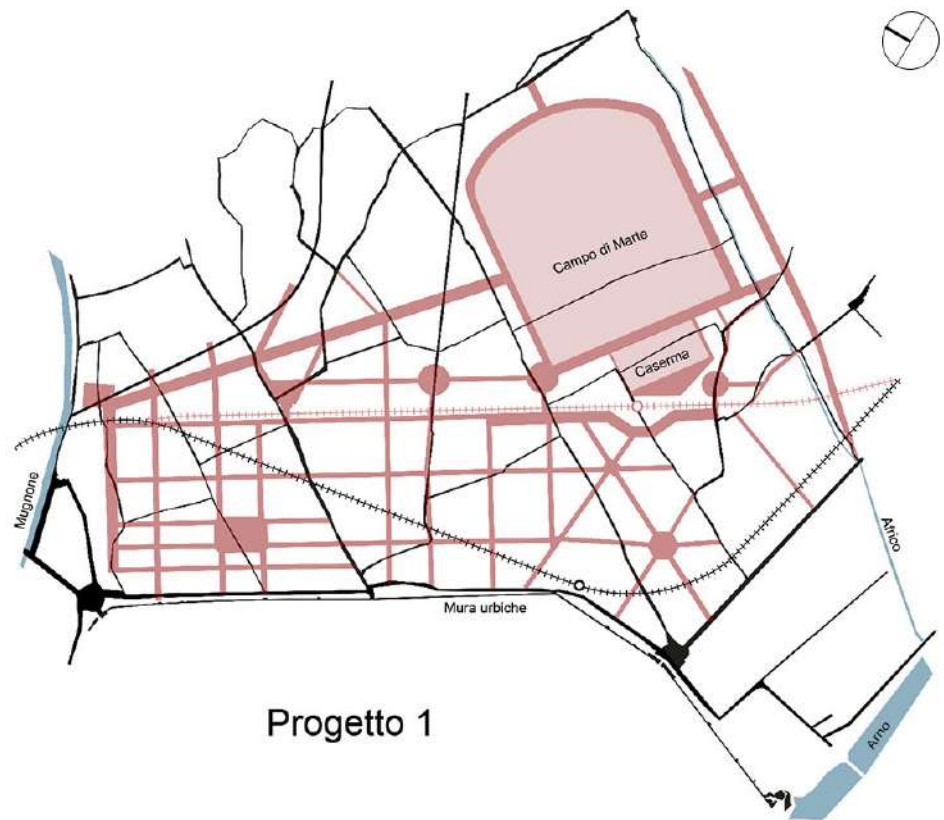
La progettazione dell'architetto, infatti, era particolarmente improntata alla conservazione delle preesistenze: per la realizzazione del Campo, Poggi doveva distruggere solo una "modesta villetta e tre case coloniche" [Poggi 1882, 217]. Il Campo doveva essere collegato alla nuova piazza di porta San Gallo e al viale di circonvallazione, sorto sul luogo delle antiche mura, tramite un ampio Viale Militare. Nell'area tra il viale di circonvallazione e il Campo di Marte, Poggi pianificò una nuova area residenziale descritta nel progetto da una maglia stradale a scacchiera.

Presso l'archivio di stato di Firenze è conservata varia documentazione inerente al Campo di Marte e il suo progetto, sia sotto forma di materiale grafico, che di corrispondenza tra Poggi e i vari interlocutori politici. Dalla ricerca archivistica sono emersi tre disegni inediti che possono gettare luce sull'iter progettuale di Poggi<sup>1</sup>. Il disegno chiamato in questo studio "progetto 1" riporta la scritta: «Firenze 11 febbraio 1867 / l'ingegnere direttore dei lavori di ingrandimento / Giuseppe Poggi / Al colonnello direttore del Genio M[ilitare] / Castellazzi» e sopra è scritto «non ha più corso per le varianti fatte». Al contrario, il disegno chiamato "progetto 2" non presenta scritte al di fuori di poche note di onomastica. I disegni hanno delle minime differenze che non permettono di definire con certezza una consequenzialità tra i due progetti, ma in questo paragrafo si cercherà di esplorare l'ipotesi di una possibile precedenza del progetto 1 rispetto al progetto 2. Delle prime variazioni sono rappresentate dall'ampliamento dell'area raffigurata, che nel secondo progetto include anche la zona lungo l'Arno, detta della "Zecca Vecchia" e la rappresentazione delle piazze lungo il viale di circonvallazione. Altre differenze tra i due progetti, sono costituite dal Viale Militare che risulta rettilineo nel progetto 1 mentre diventa una linea spezzata in due segmenti nel disegno 2, i viali di pertinenza della caserma militare che sono più ampi nel progetto 2 rispetto al progetto 1 e un asse viario che collega lo spigolo ovest del Campo di Marte con il Viale Militare tramite due piazze circolari e una triangolare presente solo nel progetto 1. Le variazioni tra i due disegni si prestano ad essere considerate come avanzamenti progettuali: l'ingrandimento dell'area di pertinenza della caserma potrebbe essere legato all'atteggiamento di scontro dialettico che ha caratterizzato i rapporti tra il progettista e il genio militare, la rimozione del viale corredato da piazze potrebbe essere legata ad un ridimensionamento del progetto o a considerazioni connesse al previsto spostamento del tracciato ferroviario.

Infine, l'incurvamento del Viale Militare potrebbe essere un indice del passaggio da un asse tracciato in modo astratto, a uno stadio progettuale calato nel territorio, tanto più che nel progetto 2 oltre al viale 'incurvato' è presente il tratteggio del viale rettilineo, come a significare una variazione rispetto ad un progetto precedente. Ulteriori paragoni possono essere effettuati con la cartografia storica. La mappa realizzata per il Piano regolatore del 1866 [*Progetto di Massima* 1866] presenta una conformazione molto simile al progetto 1, in particolare, di questo progetto condivide il Viale Militare rettilineo e l'asse viario con tre piazze. Però, andando a verificare le piante del periodo successivo alla progettazione, come quella del 1875 [*Pianta Geometrica* 1875] il Viale Militare risulta ancora rettilineo ed è presente la prima piazza circolare sullo spigolo del Campo di Marte, mentre ancora non era stata realizzata la maggior parte del quartiere residenziale fuori le mura.

<sup>1</sup> AsFi, Fondo Giuseppe Poggi, Serie Carte, 462, *Campo di Marte – caserma militare. Rapporto sulla posizione del Campo; convenzioni col Genio Militare – consegna del Campo.*

FRANCESCO COTANA



Progetto 1

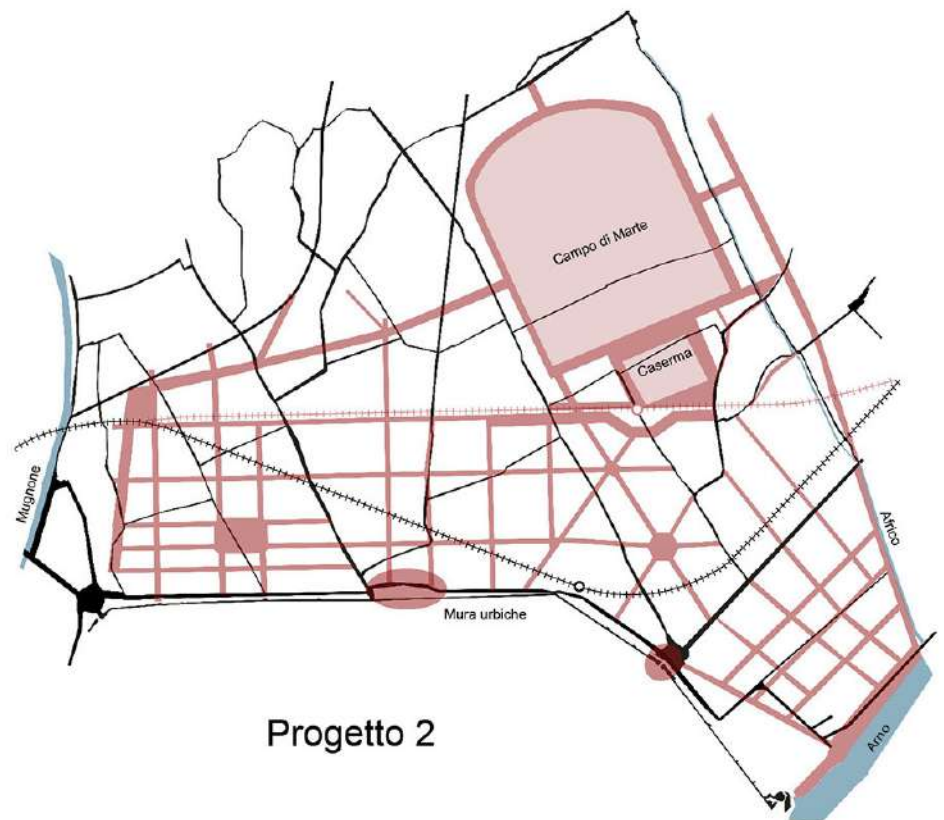
## Legenda

### Preesistenze

- Assi viari e mura urbiche
- Tracciato ferroviario
- Stazione ferroviaria
- Corsi d'acqua

### Progetto

- Assi viari
- Tracciato ferroviario
- Stazione ferroviaria
- Nuovo tracciato del torr



Progetto 2

2: Elaborazione grafica delle due ipotesi progettuali della sistemazione dell'area del Campo di Marte: progetto 1, progetto 2 (elaborazione grafica ad opera dell'autore).





3: Comparazione tra le due ipotesi progettuali della sistemazione dell'area del Campo di Marte: progetto 1 e il progetto 2 (elaborazione grafica ad opera dell'autore).



4: Comparazione tra lo stato attuale dell'area del campo di Marte e il progetto 1 formulato da Giuseppe Poggi (elaborazione grafica ad opera dell'autore).

FRANCESCO COTANA

Pertanto, sia la mappa del 1866, antecedente al progetto 1, che quella del 1875, a esso successiva, sembrano condividere almeno parzialmente la previsione del progetto 1 piuttosto che il 2 il quale fu probabilmente una variazione al progetto 1 che non ha avuto seguito. Inoltre, dopo il trasferimento della capitale molti interventi, non vennero realizzati o furono realizzati con grande ritardo, nonostante questo, il progetto di Poggi ha lasciato un forte segno nell'area. Confrontando la sistemazione attuale, tramite un'ortofoto satellitare scaricata dal software Google Earth, con la previsione di Poggi nel progetto 1, si nota ancora chiaramente la traccia del progetto di Poggi nel tessuto cittadino. La ferrovia è stata spostata assecondando il disegno di Poggi, seppure con un grande ampliamento della superficie dei binari di pertinenza alla stazione di Campo di Marte.

Inoltre, la griglia del quartiere residenziale che Poggi aveva disegnato nello spazio tra la nuova ferrovia e le antiche mura ha subito minime modifiche o traslazioni ed è stata una matrice da cui poi si sono sviluppati anche gli insediamenti successivi non previsti nel piano Poggi verso nord.

#### **4. Caserma militare**

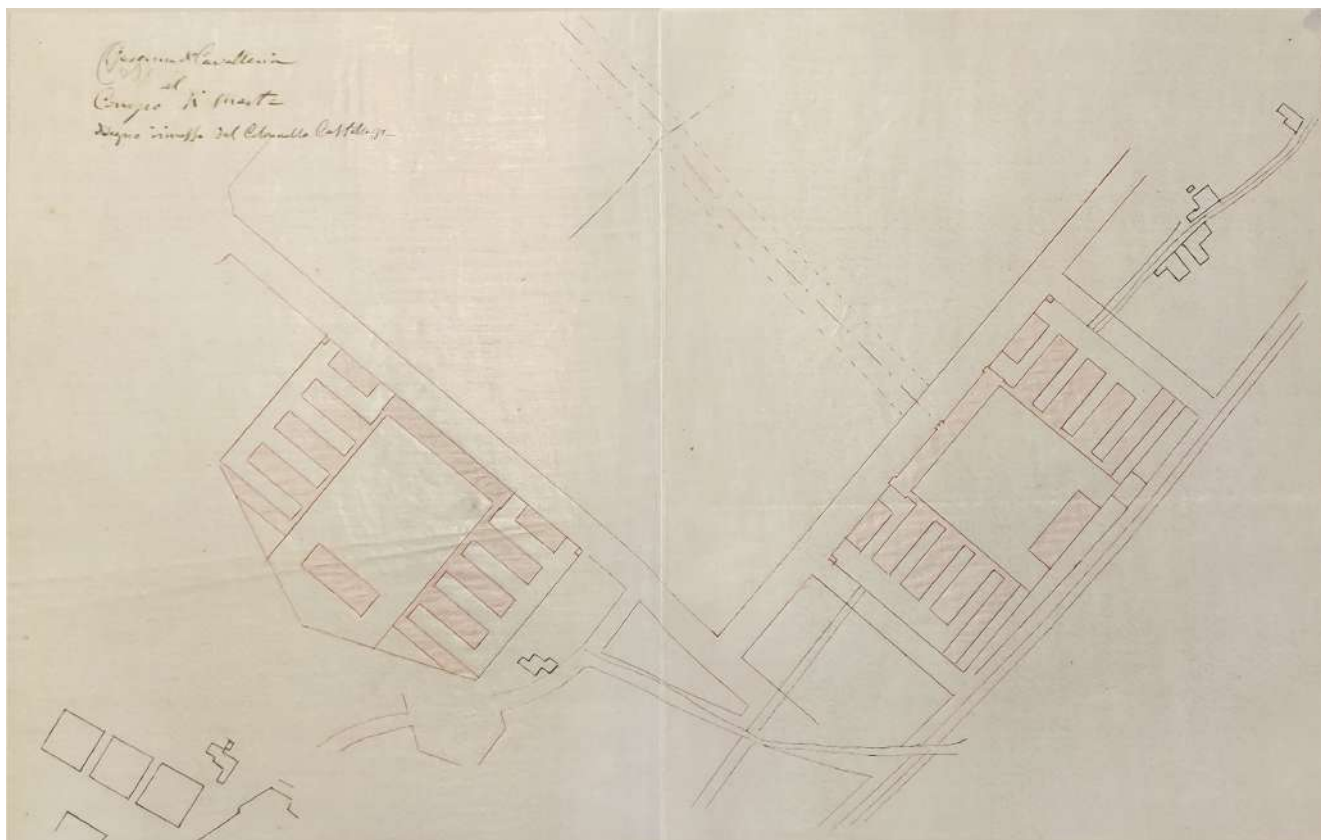
A ridosso del Campo di Marte doveva essere costruita una caserma militare per garantire un accesso diretto dell'esercito al Campo per le esercitazioni militari. Poggi aveva previsto la realizzazione della caserma a sud-ovest del Campo di Marte, ma nel settembre del 1869 il Ministero della Guerra aveva richiesto che la l'area adibita alla costruzione della caserma fosse spostata al lato sud-est.

Lo spostamento della caserma aveva delle ragioni funzionali, ma anche estetiche: la nuova collocazione avrebbe garantito una posizione più baricentrica rispetto al Campo, di cui il lato sud-est costituiva il lato lungo, inoltre, la caserma si sarebbe trovata in asse con il Viale Militare creando una quinta prospettiva che ne avrebbe sottolineato la monumentalità nel contesto urbano [Fara 1985, 52-53]. Un altro disegno presente nello stesso carteggio citato nella nota 1 rappresenta in maniera schematica due edifici a nei lati sud-ovest e sud-est del Campo di Marte e reca la scritta «Caserma di Cavalleria / al / Campo di Marte / disegno rimesso del Colonnello Castellazzi».

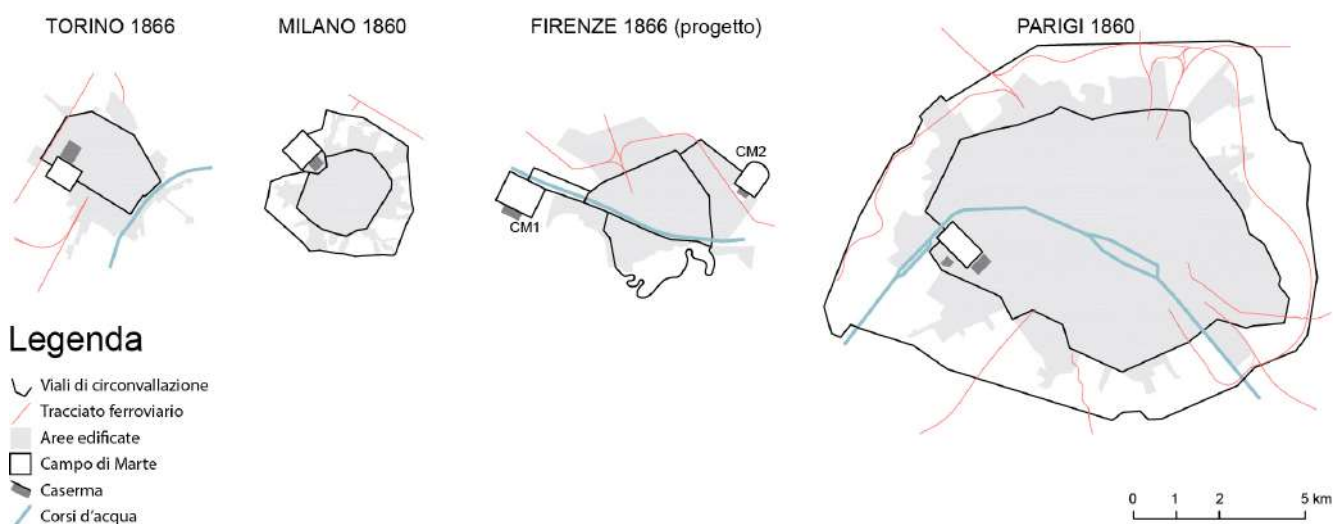
Verosimilmente, il disegno schematizza in modo sintetico le due ipotesi progettuali ai due lati del Campo. La prima ipotesi a sud-ovest del Campo fa riferimento al progetto presentato da Castellazzi il 18 marzo del 1869 di cui Fara [Fara 1985, 52] scrive: «Purtroppo non ne ho rintracciato i disegni ma si sa che [...] era del tipo a casermette riunite a due a due». Il secondo edificio, identico al primo asseconda le nuove indicazioni del ministero. La tipologia in entrambi i casi è quella a "casermette" ed è analoga ad altre caserme, come quella di Foligno, la cui progettazione era stata influenzata proprio dai progetti pubblicati da Castellazzi nel *Giornale del Genio Militare* [Fara 1985, 54].

#### **5. Carenze strategiche del piano Poggi**

La scelta iniziale di realizzare il Campo di Marte presso l'Isolotto sembra sottolineare delle carenze strategiche nella pianificazione di Poggi [Cresti 1995, 18; Crespi 2013, 114-115; Crespi 2015, 58; Fara 1985, 49]. Amelio Fara sottolinea come anche la nuova posizione del Campo fosse strategicamente debole in quanto non garantiva un accesso diretto ai viali di circoscrizione o una rapida penetrazione nel centro della città come accadeva a Parigi, dove gli interventi di Haussman per Napoleone III avevano come obiettivo anche il controllo dell'ordine pubblico [Fara 1985, 49]. Poggi effettivamente visitò Parigi nel 1845 (Ricordi 1909, 308-309); e possedeva viste e disegni dei lavori di Haussman [Orefice 2012, 50].



5: Disegno raffigurante due diverse configurazioni della caserma militare presso il Campo di Marte. AsFi, Fondo Giuseppe Poggi, Serie Carte, 462.



6: Campi di Marte a Torino, Milano, Firenze e Parigi in relazione ai viali di circonvallazione delle città. Nella pianta di Firenze sono indicate entrambe le previsioni per il Campo di Marte come CM1 e CM2 (Elaborazione grafica ad opera dell'autore).

FRANCESCO COTANA

Di ciò che resta del suo taccuino di viaggio, durante il soggiorno a Parigi, Poggi sembra lodare maggiormente gli aspetti estetici e costruttivi piuttosto che gli aspetti propriamente urbanistici dell'architettura parigina [Forlani 1989, 154]. Nonostante questo, risulta comunque difficile effettuare un confronto diretto sul piano strategico tra il piano Poggi e i lavori di Haussmann. Senza entrare nel complesso dibattito tra critici e apologeti del piano Poggi, il contesto in cui opera Poggi presenta almeno tre caratteristiche che lo rendono sostanzialmente differente con la Parigi di Haussmann. *In primis* il piano Poggi era un piano per un trasferimento temporaneo della capitale a Firenze. L'architetto si trovava quindi a dover compiere delle previsioni per un arco temporale indeterminato ma limitato e, quindi, a dover realizzare un piano che non fosse eccessivamente ambizioso, ma nemmeno troppo conservatore. In secondo luogo, i piani di trasformazione della città di Firenze vengono divisi tra dentro e fuori le mura creando uno scollegamento tra le due previsioni. Infine, negli anni Sessanta dell'Ottocento la dimensione delle città era radicalmente diversa, con Firenze che si estendeva per una superficie di circa un quarto rispetto a Parigi. Firenze, invece, aveva una dimensione confrontabile con Torino e Milano che Poggi prese in considerazione per dimensionare il suo Campo di Marte [Poggi 1882, 218]. Eseguendo un confronto schematico tra mappe storiche di Torino, Milano, Parigi e le previsioni di Poggi, si nota come le città prese a riferimento dall'architetto siano dotate di uno o due viali di Circonvallazione dei quali il Campo di Marte risulta sempre parte integrante [Mappa di Torino 1866; Mappa di Milano 1860; Progetto di Massima 1865; Pianta Indicativa 1866; Plan Itinéraire de Paris 1860]. Al contrario degli altri esempi, sia nel Progetto di Massima, che nella Pianta Indicativa, i campi di Marte proposti da Poggi appaiono come appendici aggiunte al sistema complessivo dei viali, rendendo meno efficienti eventuali interventi militari nella città. Questo è dovuto al metodo di progettazione dell'architetto improntato alla prudenza e al risparmio, che lo portò a limitare il più possibile la distruzione di edifici esistenti. Inoltre, altri vincoli che impedirono posizioni più favorevoli furono l'orografia collinare a sud di Firenze e la presenza della ferrovia nella parte nord della città. Anche l'area della Zecca Vecchia, dove Poggi aveva previsto la realizzazione di uno stabilimento balneare, non sarebbe stata sufficientemente ampia per ospitare il Campo di Marte, a causa della presenza dell'Arno a sud e del tracciato ferroviario a nord. Confrontando le dimensioni dei vari campi di Marte presi in considerazione (viali esclusi), il primo Campo e proposto da Poggi risultava particolarmente ambizioso con 52 ha a fronte dei 31,5 ha di Torino, 34,5 ha di Milano e 43 ha di Parigi. La seconda ipotesi ridimensiona il campo attestandosi a 36 ha, superando comunque i campi di Torino e Milano.

## **Conclusioni**

Nell'ambiguo contesto di realizzare previsioni progettuali con un'indefinita ma certa data di scadenza, i principi progettuali di Poggi sono caratterizzati da prudenza e dimostrano un particolare interesse per i bisogni estetici e ricreativi della nuova società borghese [Piccardi-Romagnoli 1990, 37]. Anche nella progettazione dei campi di Marte, Poggi è particolarmente interessato all'impatto paesaggistico e naturalistico dell'infrastruttura militare, come si desume dalla sua attenzione ai viali circondari, che nella prima collocazione del Campo, avrebbero raddoppiato lo spazio verde delle Cascine. Dopotutto Poggi, prima dell'esperienza di Firenze Capitale, aveva formulato delle proposte a scala urbana, come testimoniato dalla sua memoria sui pubblici mercati, dal suo rapporto sulle acque potabili o dal suo scritto sulla realizzazione di uno stradone tra Santa Trinita e Santa Croce [Poggi 1862; Cozzi-Lensi 2015, 66], ma l'architetto era stato, principalmente, progettista di ville e giardini. È la stessa sensibilità estetica che arricchisce i progetti di Poggi per i committenti

privati che costituisce l'aspetto di maggior pregio nel suo piano per Firenze. Poggi scontò la sua ingenuità strategica sia agli occhi della critica attuale, che indirettamente, quasi per contrappasso, quando la caserma militare non venne più realizzata presso il Campo di Marte. La nuova caserma venne, invece, costruita alla fine dell'Ottocento, dopo lo spostamento della capitale a Roma, nell'area della Zecca Vecchia. L'edificio divenne parte integrante dei viali di circonvallazione e venne costruito con un grande impatto monumentale sulla città, grazie alla posizione della sua facciata principale posta lungo l'Arno. La costruzione generò grande amarezza nell'architetto [Poggi, 1909, 39-40] andando a creare un luogo chiuso e inaccessibile e contraddicendo la sua visione di rendere l'area un cannocchiale verde, coronato da uno stabilimento balneare, che doveva aprirsi sull'Arno e verso sud sul suo quartiere di collina.

### Bibliografia

- Firenze Capitale. Città, infrastrutture e igiene* (2015), atti della giornata di studio (13 marzo 2014), a cura di M. Cozzi, F. Lensi, Firenze, Istituto geografico militare.
- CRESTI, C. (1995). *Firenze, Capitale mancata. Architetture e città dal piano Poggi a oggi*, Milano, Electa.
- CRESTI, C. (2013). *Ombre sulla Capitale*, in «Critica d'arte», a. LXXV, 53-54, gennaio-giugno, pp. 109-120.
- CRESTI, C. (2015). *Firenze 1861-1871. Dall'esposizione italiana alle vicende della capitale provvisoria*, Firenze, Angelo Pontecorboli.
- FARA, A. (1985). *La metropoli difesa. Architettura militare dell'Ottocento nelle città capitali d'Italia*, Roma, Stato Maggiore dell'Esercito-Ufficio storico.
- FORLANI, M. (1989). *Il fondo "Ferdinando Poggi" presso l'archivio contemporaneo A. Bonsanti*, in Giuseppe Poggi e Firenze. *Disegni di architetture e città*, Firenze, Alinea, pp. 154-157.
- OREFICE, G., ROMBY, C.G. (1989). *Firenze 1814-1864: una mappa delle trasformazioni edilizie*, in «Storia dell'Urbanistica. Toscana/II». *Firenze nel periodo della Restaurazione (1814-1859): una mappa delle trasformazioni edilizie*, pp. 7-32.
- OREFICE, G. (2012). *Firenze prima e dopo la capitale*, in «Storia dell'Urbanistica. Toscana/XIII». *Firenze e l'Unità d'Italia: un nuovo paesaggio urbano*, pp. 43-60.
- PICCARDI, M., ROMAGNOLI, C. (1990). *Campo di Marte. Storie di confine e di paesaggio urbano*, Firenze, La Casa Usher.
- POGGI, G. (1882). *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze*, Firenze, Tipografia Barbera.
- POGGI, G. (1909). *Ricordi della vita*, Firenze, R. Bemporand e figlio.
- ZOPPI, M. (1998). *La città e i giardini. Storie di piante, fiori e uomini*, in *Giardini & Giardini. Il verde nel centro storico di Firenze*, a cura di D. Cinti, Milano, Electa.

### Fonti archivistiche

AsFi, Fondo Giuseppe Poggi, Serie Carte, 462, *Campo di Marte – caserma militare. Rapporto sulla posizione del Campo; convenzioni col Genio Militare – consegna del Campo*

### Cartografia

- Mappa di Milano* (1860). G. Brenna, A. Vallardi
- Mappa di Torino* (1866). E. Pecco
- Pianta indicativa dell'Ingrandimento di Firenze. Piano regolatore generale* (1866). G. Poggi, 1866
- Pianta Geometrica del Territorio Comunale di Firenze nella proporzione di 1 a 10000* (1875). Ufficio d'arte Municipale di Firenze
- Plan Itinéraire de Paris* (1860). E. Andriveau-Goujon
- Progetto di Massima per l'ingrandimento della città di Firenze* (1865). G. Poggi





## *Nuove caserme per l'esercito di Pio IX: progetti di adeguamento e nuove costruzioni nella Capitale dello Stato Pontificio*

### *New barracks for army of Pius IX: adaptation projects and new buildings in the Capital of the Papal States*

**CARMEN VINCENZA MANFREDI**

Sapienza Università di Roma

#### **Abstract**

*L'articolo mette in evidenza i lavori di costruzione e trasformazione di caserme per il nuovo esercito costituito da Pio IX per la difesa dello Stato pontificio fino al 1870. A causa dell'esiguo numero di caserme esistenti, le truppe furono sistemate in conventi e monasteri oppure in palazzi nobiliari adattati all'uso militare. La caserma di palazzo Cesi costituisce un esempio emblematico di riuso, mentre quella di Castro Pretorio rappresenta l'unica caserma costruita ex novo a Roma in quegli anni.*

*The contribution highlights the construction and transformation of barracks for the new army set up by Pius IX for the defense of the papal State until 1870. The troops were housed in convents and monasteries or in noble palaces, adapted for military use, due to the small number of existing barracks. The barracks of Palazzo Cesi constitute an emblematic example of reuse, while that of Castro Pretorio represents the only barracks built from scratch in Rome in those years.*

#### **Keywords**

Roma, caserme, palazzo Cesi, Castro Pretorio.

Rome, barracks, palazzo Cesi, Castro Pretorio.

#### **Introduzione**

Il pontificato di Pio IX Mastai Ferretti (1846-1878) fu segnato dai moti di rivolta interna e dalle guerre di indipendenza che portarono all'unificazione dello Stato italiano e si conclusero solo il 20 settembre 1870 con la presa di Roma, agognata sede della capitale del nuovo Regno. Eletto subito dopo il pontificato di Gregorio XVI (1831-1846) – già particolarmente turbato dai moti del 1831 a Bologna, del 1833 a Perugia, del 1837 nel Lazio e di nuovo nel 1843 e nel 1845 in Romagna –, Pio IX aprì il suo pontificato con una serie di riforme e atti (tra cui la rinuncia alla monarchia assoluta del papato attraverso l'istituzione di un Consiglio dei ministri e di una Consulta in rappresentanza delle province, la formazione di una Guardia civica, l'amnistia ai condannati politici) che portarono a una loro equivoca interpretazione in chiave liberale. L'intenzione era quella di ammorbidire le posizioni estremiste attraverso la concessione di istituti di tipo liberale e l'avvio di una serie di riforme tecnico-amministrative che dovevano condurre lo Stato Pontificio a uno sviluppo economico e industriale grazie al progresso tecnico. La proclamazione della Repubblica Romana del 1849 inasprì la strategia difensiva dello Stato Pontificio, costretto a ricorrere all'intervento francese per il reinsediamento di Pio IX a Roma. È noto che lo sviluppo infrastrutturale, connesso alle vie di comunicazione, era strettamente subordinato a esigenze di difesa militare [Manfredi 2022, 32-41]. In particolare, l'introduzione della ferrovia nello Stato pontificio era stata programmata in modo da facilitare anche lo

CARMEN VINCENZA MANFREDI

spostamento delle truppe da e verso i confini dello Stato, minacciati a nord dall'avanzata dell'esercito italiano, a sud dagli attacchi delle truppe garibaldine e all'interno dalle numerose insurrezioni clandestine. Il primo tratto, previsto fin dal 1846 per collegare Roma al porto militare di Civitavecchia (da dove giungevano anche i rinforzi francesi), fu iniziato nel 1853, mentre, nel 1860 si decise di posizionare la stazione principale a Termini, anche per le tratte provenienti da Bologna e da Napoli. Non a caso, inoltre, le sollecitazioni maggiori all'incremento delle vie di comunicazione furono date dal pro-ministro alle Armi monsignor Xavier de Merode (1820-1874), che nel 1860, appena investito dell'incarico militare, si adoperò anche per l'ampliamento del servizio telegrafico, già avviato nel 1853 a Roma. Allo stesso tempo, il governo di Pio IX provvide a portare a compimento le opere di fortificazione e di difesa intraprese dal suo predecessore (tra cui il consolidamento delle mura e delle porte della città) e ad avviare altre di vario tipo, sparse nel territorio dello Stato Pontificio, come la rimessa in pristino dei fari e delle torri costiere – da sempre connesse alla città attraverso il Tevere – da parte del corpo del Genio pontificio e l'ammodernamento delle fortificazioni di Castel S. Angelo e del porto militare di Civitavecchia (fortezza e ampliamento delle mura) a opera del Genio militare francese [Manfredi 2022, 29-58]. Nell'ambito di questa riorganizzazione generale delle difese, un ruolo rilevante fu acquisito dalla costituzione di un nuovo esercito pontificio, a cui Pio IX volle assegnare un carattere cattolico-cosmopolita, in modo da coinvolgere soldati di ogni nazione accomunati dalla fede cattolica [Heyriès 2020, 21-40].

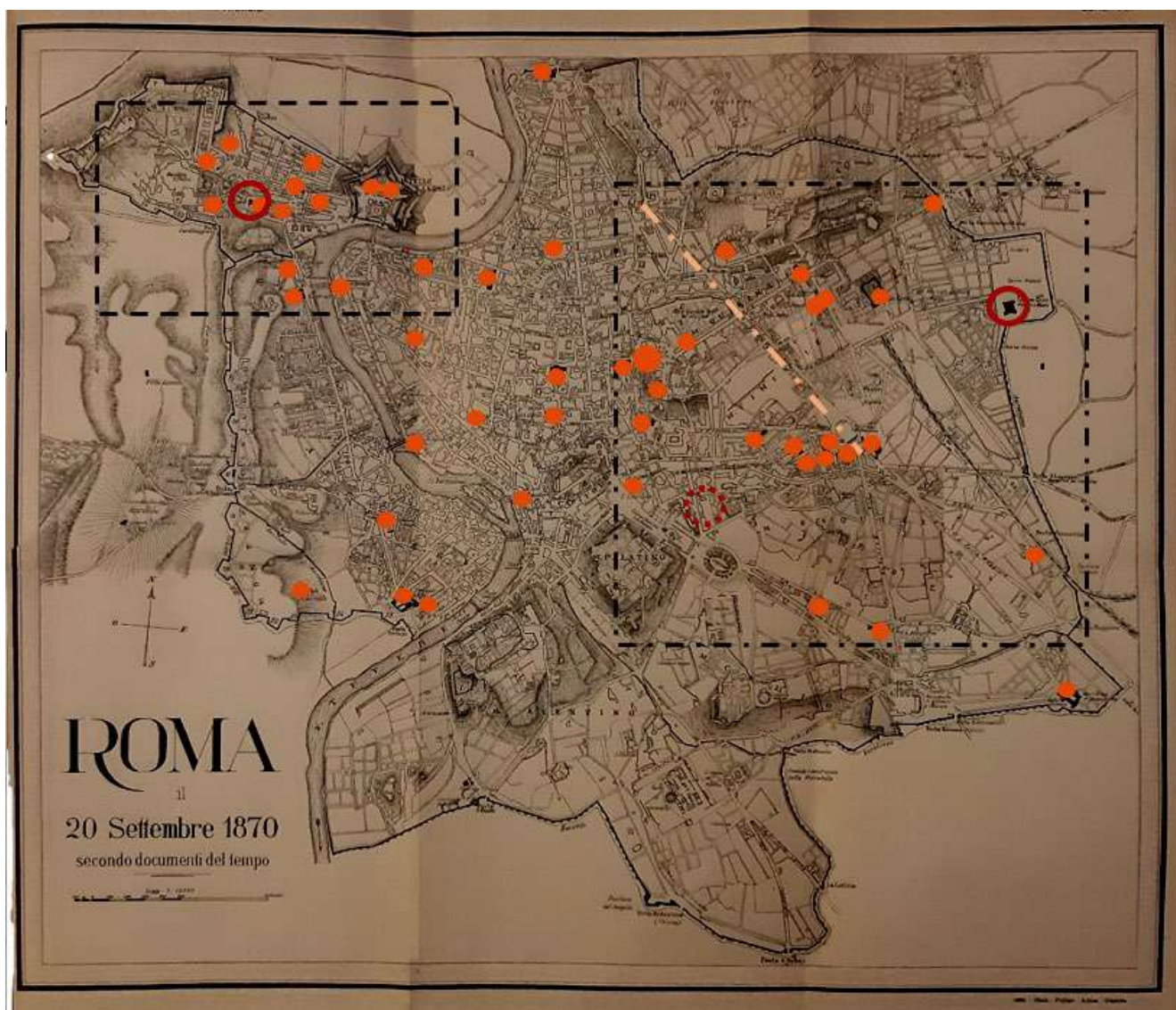
### **1. Accasermamento del nuovo esercito pontificio nei palazzi nobiliari della città**

Nel 1859, subito dopo la perdita dei territori di Bologna e della Romagna, la riforma militare dell'esercito fu affidata a de Merode. La richiesta di aiuto lanciata nel mondo cristiano portò un immediato incremento delle forze armate: l'esercito, che dalle 14.000 unità nel 1852 era passato alle 16.000 del 1859, raggiunse una compagine di 21.677 soldati al 1 agosto del 1860 [Vigevano 1920, 1-20]. Il nuovo esercito (articolato in Gendarmeria, Artiglieria, Genio, Fanteria e Cavalleria) era costituito da soldati provenienti da tutte le nazioni cattoliche, raggruppati in battaglioni (Tiraglieri, Carabinieri e Bersaglieri) omogenei per provenienza. Numerosi interventi edilizi furono finalizzati all'adeguamento dei locali all'uso di caserma. Spesso le truppe furono sistemate, in via più o meno temporanea, in conventi e monasteri (in particolare nei complessi di S. Anna, S. Callisto, S. Martino ai Monti, Ss. Apostoli, la certosa di S. Maria degli Angeli, S. Francesca Romana al Foro)<sup>1</sup>, come già avvenne per l'esercito di Napoleone a inizio secolo. Dei circa quaranta acquartieramenti dell'esercito pontificio, individuati dal Regio esercito italiano durante la Campagna romana<sup>2</sup>, le caserme presenti nella città alla vigilia della Breccia di porta Pia, non insediate in complessi religiosi, erano poco più di una decina, tra cui, oltre a quelle di Castel S. Angelo, Cavalleggeri e S. Uffizio al Vaticano: le caserme Serristori, Grazioli e Torlonia, nei palazzi omonimi in Borgo, Sora nel rione Ponte, la caserma della Gendarmeria a piazza del Popolo, Salviati alla Lungara, quella di Papa Giulio (a villa Giulia), la caserma della Pilotta nella sede del Ministero delle Armi, Cimarra e Ravenna nel rione Monti e, infine, unica di nuova costruzione, la caserma a Castro Pretorio (fig. 1). Si trattava, nella maggioranza dei casi, di palazzi nobiliari – trasformati per l'opportuno adeguamento funzionale e strutturale – così come era accaduto in passato, nel caso di palazzo Sora, ceduto in enfiteusi dalla famiglia Ludovisi Boncompagni alla Camera Apostolica fin dal 1816 o del cinquecentesco palazzo Serristori, trasformato in caserma fin dal 1836 [Manfredi 2022, 42-47].

---

<sup>1</sup> Roma, Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Ministero delle Armi*, BB. 1359-1364.

<sup>2</sup> Roma, Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito (d'ora in poi USSME), *G6*, Vol. 31, cc. 24-27.



1: Dispiegamento delle caserme (indicate con cerchi arancioni) all'interno della città. Le nuove caserme oggetto di studio (segnalate con circonferenze rosse) si dispongono all'interno di due grandi aree: il Borgo fortificato e il quadrante orientale attraversato dall'asse di via Sistina. Elaborazione grafica dell'Autrice sulla base della pianta di Roma il 20 settembre 1870 (Vigevano 1920).

L'individuazione delle 'nuove' caserme ricadde in due aree strategiche della città *intra moenia*: da una parte il Borgo fortificato, in cui i palazzi nobiliari (Cesi, Serristori, Torlonia) furono adibiti a caserme, in aggiunta a quelle esistenti in Vaticano e a Castel S. Angelo; dall'altra, il quadrante orientale a ridosso della via Sistina – intorno a cui già si concentravano il Quartier generale, con a capo il Ministero delle Armi, alla Pilotta, e le caserme del rione Monti – posizionando, simmetricamente rispetto all'asse viario, le aree per la costruzione delle nuove caserme: una, mai portata a termine, in via del Colosseo, e l'altra realizzata nel recinto del Castro Pretorio.

Su proposta del generale Guglielmo Kalbermatten, ministro delle Armi, il Consiglio dei ministri del 27 agosto 1850 decretò l'acquisto di due palazzi già parzialmente utilizzati a scopi militari: il palazzo di proprietà Grazioli in Borgo, adiacente alla caserma Serristori e il palazzo Ravenna nel rione Monti, nei pressi della caserma Cimarra (alloggiata nel palazzo omonimo

CARMEN VINCENZA MANFREDI

fin dal 1823). In entrambi i casi l'accorpamento di due caserme attigue mirava all'eliminazione della dispersione disordinata delle forze militari nel tessuto cittadino.

La vicenda che portò all'acquisizione di palazzo Grazioli, già Cesi-Armellini, da parte del Ministero delle Armi per l'acquistamento delle truppe di fanteria, costituisce un esempio emblematico della trasformazione in caserma di alcuni dei palazzi nobiliari più antichi e di pregio di Roma. Palazzo Cesi, risalente al tardo Cinquecento e attribuito a Martino Longhi il Vecchio [Zocca 1937, Lerza 1992], era un edificio di tre piani, più un sotterraneo a uso di cantine, prospiciente su via di Borgo Vecchio. I documenti delle trattative per l'acquisto, risalenti al 10 febbraio 1858, riportano una dettagliata perizia con allegati i rilievi in pianta di ogni livello (a esclusione del sotterraneo, del mezzanino su Borgo Vecchio e del sottotetto)<sup>3</sup>, che ne testimoniano la consistenza prima delle trasformazioni operate da Giuseppe Momo (1875-1940), a seguito del tracciamento di via della Conciliazione. Tutti gli ambienti del palazzo erano in affitto a diversi locatari: alcuni spazi del primo e del secondo piano erano già utilizzati dall'esercito pontificio fin dal 1843, mentre il pianterreno era destinato a laboratori e botteghe artigianali e una parte del secondo piano a uso abitativo privato. Dal confronto tra le piante del sopralluogo di ispezione, effettuato dai militari del Genio, e quelle della caserma già insediata [Manfredi 2022, 46, fig. 26]<sup>4</sup>, si rilevano scarsi lavori di trasformazione e adeguamento.

Il palazzo aveva un impianto articolato intorno a un cortile quadrato, definito da un portico di cinque campate per lato voltate a botte lunettata e crociere sulle campate angolari, rette da arcate su pilastri. In asse al cortile, due androni voltati a botte, uno su via di Borgo Vecchio, l'altro sulla retrostante via di Borgo S. Spirito, davano accesso all'antico palazzo, mettendo in comunicazione le due strade parallele (fig. 2)<sup>5</sup>. Tale caratteristica distributiva è rilevabile anche nella pianta di Roma del Nolli (1748). L'androne su Borgo Vecchio attraversava centralmente, ma in posizione non perfettamente assiale, il corpo di fabbrica semplice in cui era inserito, costituito da dodici maglie murarie ortogonali alla strada, voltate a botte. Tutte le maglie murarie erano adibite a botteghe, con mezzanino superiore e cantina sottostante raggiungibili da una scala in legno posta sulla parete di fondo di ognuna di esse. Anche i corpi di fabbrica laterali, ortogonali a via di Borgo Vecchio, erano caratterizzati da una maglia strutturale semplice sviluppata lungo le campate del cortile. Sul braccio di destra, con accesso dal portico, era posto lo scalone a due rampe con muro di spina centrale e pianerottoli su volte a crociera. Il braccio di sinistra era costituito da tre maglie murarie ampie, destinate a rimessa delle carrozze. Il corpo di fabbrica su Borgo S. Spirito, infine, presentava uno spessore maggiore, articolato su due maglie murarie in profondità di ampiezza variabile, intervallate da chiostre di forma irregolare. In angolo, tra questo corpo di fabbrica e quello di destra, un grande ambiente voltato a botte lunettata, diviso in tre navate da quattro arcate su pilastri, era adibito a stalla, che per via del forte dislivello stradale aveva accesso da un cortiletto laterale, collegato alla prima maglia di destra su Borgo Vecchio.

L'androne su via di Borgo S. Spirito era chiuso da una parete in corrispondenza del muro di fondo della campata del cortile, perdendo la sua funzione originaria. Il portico del cortile, così come rappresentato nel rilievo, presentava arcate cieche in corrispondenza delle cinque campate del braccio di destra e, nel suo rigiro, sulle prime due del braccio di fondo, creando un ambiente chiuso a L, adibito a laboratori tessili. Muri di tamponamento simili, in mattoni a una testa, con finestre sull'asse delle arcate sottostanti, chiudevano i loggiati dei piani superiori<sup>6</sup>.

---

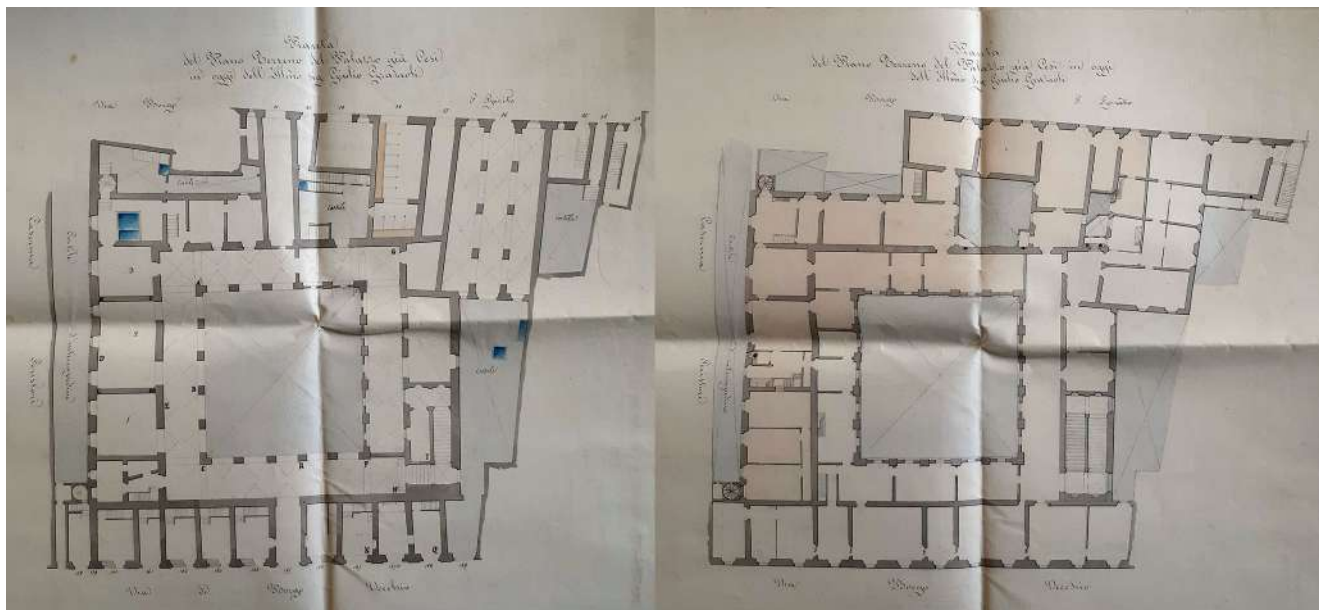
<sup>3</sup> Roma, ASR, *Ministero delle Armi*, B. 1360.

<sup>4</sup> Roma, ASR, *Disegni e Mappe*, cart. 137, 04.

<sup>5</sup> Roma, ASR, *Ministero delle Armi*, B. 1360.

<sup>6</sup> *Ibidem*.





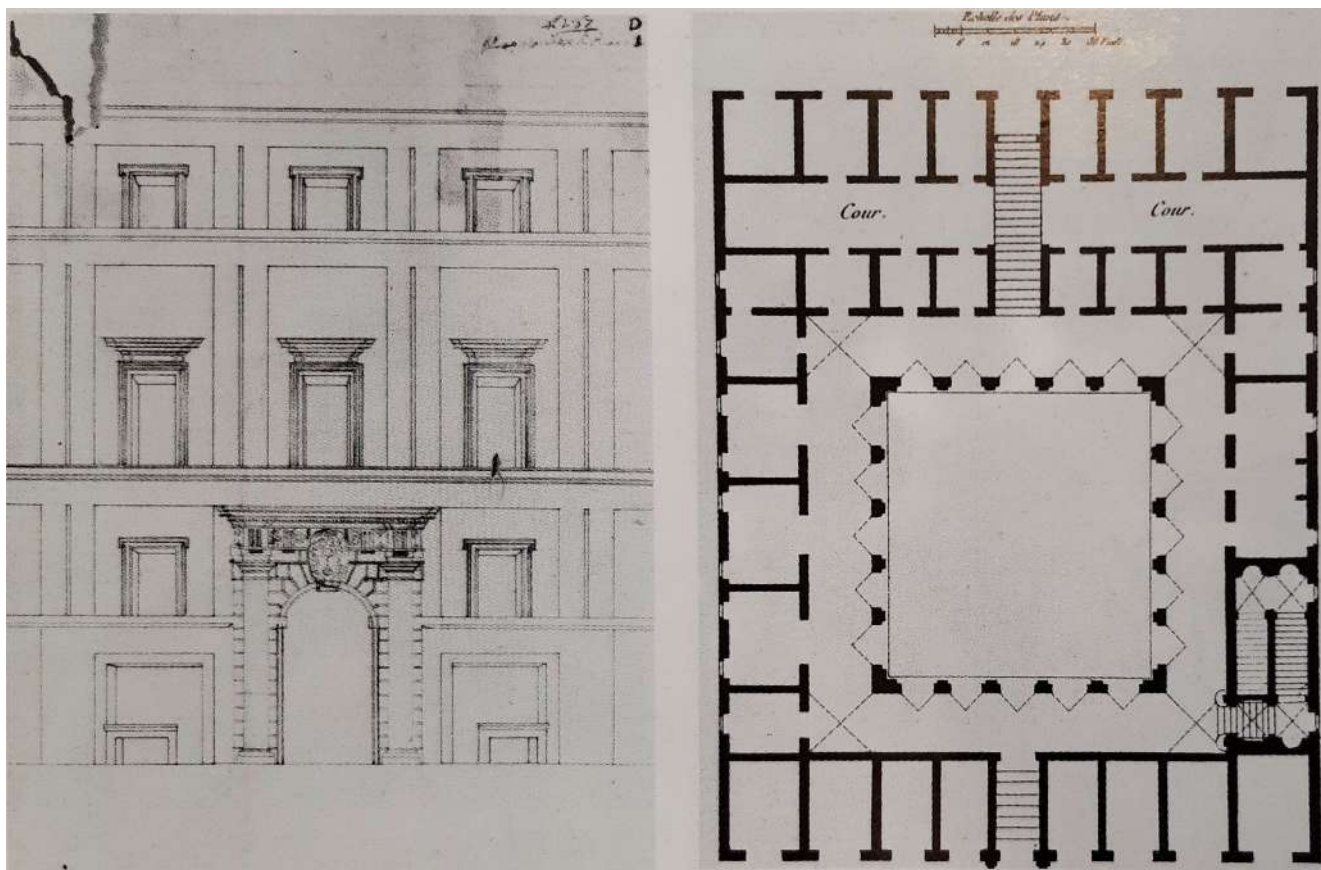
2: A sinistra: Pianta del piano terreno del palazzo già Cesi in oggi dell'III.mo sig. Giulio Grazioli, Tav. I; a destra: pianta del secondo piano, Tav. III; rilievo allegato alla perizia del 10 febbraio 1858 (ASR, su concessione del Ministero della Cultura).

Grazie ai documenti possiamo conoscere l'impianto funzionale e strutturale del palazzo, così come giunto alla seconda metà del XIX secolo, integrando filologicamente le piante di Percier e Fontaine del 1798, ritenute non del tutto attendibili, in particolare, per la forzata regolarizzazione del corpo di fabbrica su Borgo S. Spirito, in cui l'androne viene raffigurato con una gradinata per superare il dislivello esistente (fig. 3). Al primo piano alcuni ambienti erano già utilizzati dai militari per l'alloggio di 219 soldati, mentre, al secondo piano, il corpo di fabbrica a confine con la caserma Serristori e quello lungo via di Borgo S. Spirito, era occupato dagli uffici e dalla biblioteca del Comando del Reggimento di Artiglieria, indicati in pianta da una colorazione arancione. Si calcolavano almeno 476 posti letto ricavabili dagli ambienti dell'edificio, a cui si aggiungevano quelli delle botteghe su Borgo Vecchio.

Tuttavia, dall'ispezione risultò che le fondazioni, esplorate grazie a piccoli carotaggi praticati nel solaio del sotterraneo, si estendevano per soli 2 metri in profondità, su un terreno in parte di riporto, in parte argilloso, cosa che destò grande preoccupazione negli ingegneri del Genio. Furono rilevate, inoltre, diverse lesioni: nelle murature perimetrali e in corrispondenza delle arcate e degli angoli del cortile, estese da cielo a terra; nelle volte dello scalone, degli ambienti sotterranei e su tutti i muri delle maglie ortogonali a via di Borgo Vecchio, al primo e al secondo piano, anche in corrispondenza delle piattabande al di sopra delle porte.

Si dovette rinunciare all'alloggiamento della Cavalleria e dell'Artiglieria, per via della mancanza di spazi adeguati alle scuderie dei cavalli negli ambienti lungo il cortile, visto l'esiguo spessore delle volte del piano sotterraneo, per di più in cattivo stato. Si decise di non procedere con l'acquisto, ma, viste le urgenti esigenze di alloggio dei soldati, si stabilì di prendere in affitto l'intero edificio a uso di caserma di Fanteria, collegata all'adiacente caserma Serristori. Le due caserme, separate da un'intercapedine di pochi metri, aperta verso Borgo S. Spirito, erano unite e collegate sul fronte prospiciente Borgo Vecchio (attuale via della Conciliazione), dalla prima maglia muraria di palazzo Cesi posta a chiusura del cortiletto intermedio.

CARMEN VINCENZA MANFREDI



3: A sinistra: prospetto di palazzo Cesi in Borgo (Accademia di S. Luca, 2401); a destra: pianta del palazzo disegnata da Percier e Fontaine nel 1798 (Lerza 1992, 654-656).

In seguito alla trasformazione in caserma, l'intercapedine venne chiusa, per ovvi motivi di sicurezza, anche su Borgo S. Spirito con un muro di cinta (oggi sostituito da una maglia muraria a pianterreno). Tutti gli ambienti di servizio e di attività comune furono sistemati al piano terra, mentre ai piani superiori furono collocate le camere-dormitori dei soldati, lasciando pressoché inalterata la divisione delle maglie murarie esistenti su entrambi i livelli. Attualmente, a causa della demolizione dell'intero corpo di fabbrica di destra, a seguito delle trasformazioni attuate tra il 1939 e il 1940, l'organismo architettonico risulta dimezzato: il cortile da quadrato è divenuto rettangolare mantenendo solo tre campate sui bracci paralleli alle strade e l'accesso avviene dalla quarta maglia muraria, in asse al braccio sinistro del cortile.

## 2. La nuova caserma a Castro Pretorio

Agli inizi del 1862, «Nell'intenzione di incoraggiare lo studio delle costruzioni militari che interessano l'Armata pontificia» fu indetto un concorso per la costruzione di una caserma per 3.000 uomini al Castro Pretorio, su iniziativa di de Merode. Un'altra grandissima caserma fu approvata dal Consiglio dei ministri dell'11 novembre 1867, per essere costruita tra via del Colosseo e via della Polveriera. L'acquisto e l'esproprio dei terreni richiese più di due anni di trattative, alla fine dei quali iniziarono i lavori di sterro per le fondazioni, proseguiti fino al giugno 1870<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Roma, ASR, *Ministero delle Armi*, B. 1360.

Come sottolineato sopra, la scelta delle aree su cui far sorgere le nuove caserme e la nuova Stazione ferroviaria, si pone in diretta relazione all'asse della via Sistina, intorno a cui orbitavano il Quartier generale della Pilotta, il Quirinale, le caserme del rione Monti. Nell'ambito dei lavori di ammodernamento delle difese di Roma e delle strutture militari dello Stato pontificio, quella di Castro Pretorio costituisce l'unico caso di caserma costruita *ex novo* a Roma, durante il pontificato di Pio IX.

Il programma del concorso, al quale furono ammessi ufficiali e sottufficiali dell'armata e ingegneri e architetti civili, presentava indicazioni sulla localizzazione (l'antico Castro Pretorio, all'epoca occupato da terreni coltivati a vigna) e sulle dimensioni dell'edificio: «Uno spazio di 300 m di lunghezza sopra 50 circa in larghezza. Lo spazio tra il muro sud del campo e la caserma si destinerà ad aree per cortili interni e scuderie, una per Battaglione, tre in tutto più i relativi magazzini delle munizioni».

Il programma prevedeva una caserma per 3.000 uomini di Fanteria, divisi in Battaglioni da 1.000 unità, ma «Nel caso in cui si credesse utile alloggiarvi l'Artiglieria o la Cavalleria, si aggiungerà pure un progetto per 300 cavalli». Seguiva un elenco dettagliato degli ambienti necessari all'accasermamento delle truppe «Le camere di tutti gli ufficiali. Le cucine. Le latrine. La pensione dei sotto-ufficiali. Il bettolino [...] Il corpo di guardia del picchetto. La sala di disciplina e la prigione dei sotto-ufficiali [...] dei soldati. La prigione», e alla loro vita educativa, formativa e spirituale «una cappella capace di contenere tutti gli uomini accasermati, e situata in modo che tutto il reggimento possa ascoltare la santa messa stando al coperto [...] Una scuola reggimentaria. Una sala per le teorie. Una sala per il rapporto. Una sala per la musica, che dovrà essere disposta in modo a recare il minor disturbo. Una sala di scherma». Non sarebbero dovuti mancare, inoltre, per le esigenze quotidiane: «Un magazzino di abbigliamento. Un magazzino di armamento. Una fucina per l'armaiolo [...] Un'infermeria reggimentaria. Una sala per i bagni. Un bucatoio con lo stenditore. Una scuderia per i cavalli degli ufficiali superiori ed aiutanti maggiori». Riguardo agli alloggi, infine, venivano date indicazioni igienico-sanitarie dimensionali e distributive: «Ciascuna camera deve contenere almeno 12 mc d'aria per uomo; [...] Il viottolo fra 2 letti ha 30 cm. [...] Gli approcci delle finestre devono essere liberi. Si stabilirà il miglior mezzo di procurarsi l'acqua sia dagli acquedotti, sia dai pozzi, non che di distribuire la medesima ai diversi piani e di dar sfogo agli scoli. La copertura potrà essere a tetto o a terrazzo a norma del concetto dei concorrenti». Il giudizio della commissione, infine, si sarebbe basato su criteri elencati in ordine di importanza: «1 Economia (anche nella manutenzione nell'avvenire). 2 Solidità. 3 Comodità. 4 Facilità di riunire la truppa. 5 Stile architettonico»<sup>8</sup>. Insomma, indicazioni esaustive dal punto di vista funzionale, mentre la scelta delle tecniche costruttive e del linguaggio da adottare veniva lasciato al libero arbitrio dei partecipanti.

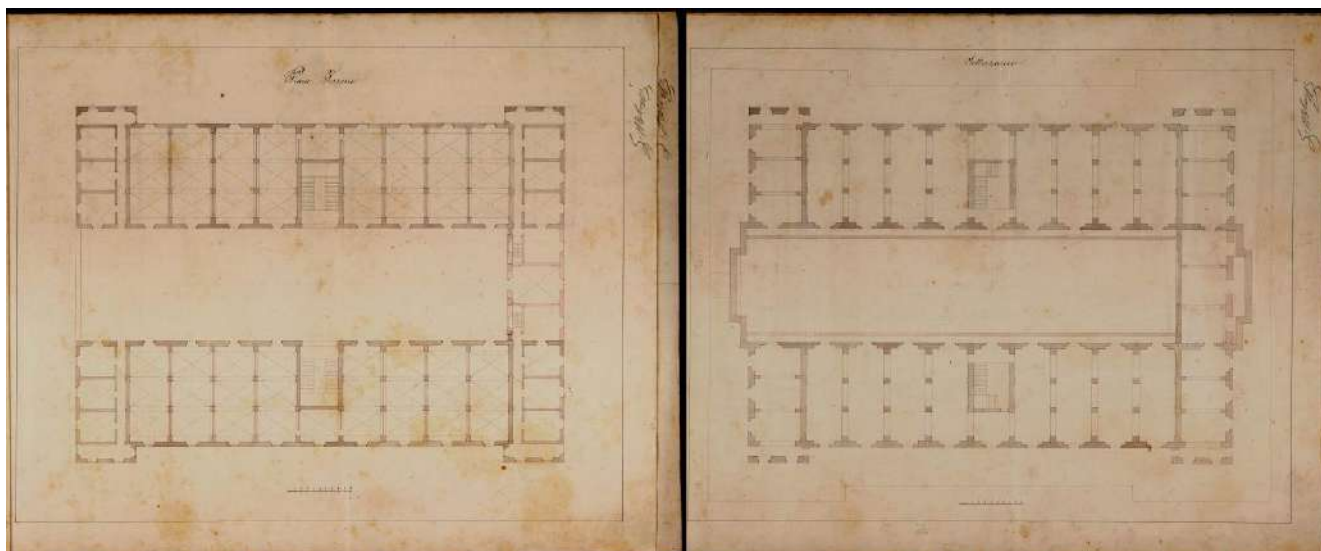
La caserma fu costruita su progetto del colonnello del corpo del Genio Blumensthal, coadiuvato dal tenente del Genio G. Meluzzi, capo del servizio costruzione e manutenzione delle caserme e altri edifici militari nel Ministero delle Armi (1862-1865).

L'edificio, di due piani fuori terra e uno sotterraneo, aveva un impianto a U, con due corpi di fabbrica paralleli identici, costituiti da una maglia strutturale regolare, definita da volte a crociera su pilastri, triplicate in profondità (fig. 4)<sup>9</sup>. I due corpi di fabbrica, entrambi con vano scale in asse, aperto verso il cortile, erano uniti in testata da un corpo di fabbrica semplice, anch'esso definito da maglie strutturali voltate a crociera.

<sup>8</sup> *Ibidem*, B. 1359.

<sup>9</sup> Roma, ASR, *Disegni e Mappe*, cart. 88-590; Roma, ASR, *Ministero delle Armi*, B. 1359.

CARMEN VINCENZA MANFREDI



4: Caserma di Castro Pretorio, progetto ing. G. Meluzzi. A sinistra, pianta del pianterreno; a destra pianta del piano seminterrato (ASR, su concessione del Ministero della Cultura).



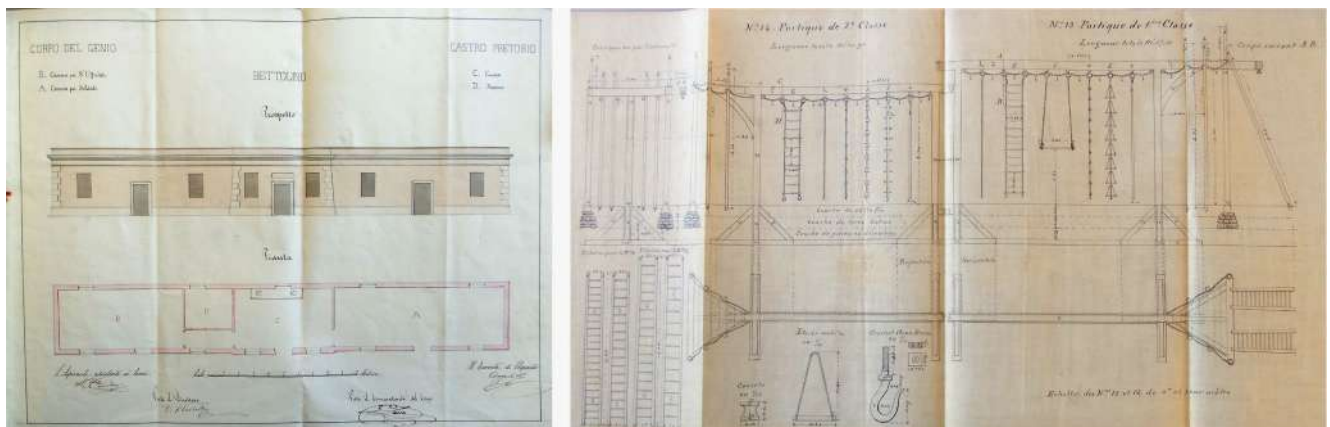
5: A sinistra progetto della Caserma di Castro Pretorio, prospetto, ing. G. Meluzzi (ASR, su concessione del Ministero della Cultura). A destra la nuova caserma al Castro Pretorio (*Le Scienze e le Arti* sotto il pontificato di Pio IX 1865-1870).

Inizialmente, il grande cortile era coperto da una struttura in ferro e vetro, retta da archi con una luce di 17,80 metri, poi rimossa (fig. 5). Lo stesso Blumensthil, nel novembre 1865, presentò al ministro delle Armi un progetto di chiusura dei grandi arconi del cortile<sup>10</sup>. Al primo piano, un ballatoio in ferro rigirava lungo i prospetti interni del cortile, distribuendo i vari ambienti dell'edificio [*Le scienze e le Arti* 1865-1870]. Così come previsto dal concorso, la caserma fu dotata di scuderie attigue per i cavalli, realizzate nel 1865 e ampliate nel 1867. Fu realizzato anche il bettolino previsto, progettato dall'ingegnere del Corpo del Genio tenente Angeletti nel 1867 (fig. 6)<sup>11</sup>. Per l'addestramento dei soldati si richiese di dotare il campo militare di due «Portique de 1<sup>ere</sup> Classe e de 2<sup>e</sup> Classe», con armatura in legno, per le attrezzature ginniche (con pertiche fisse e oscillanti, trapezi, funi, scale a corda ecc.), il cui progetto fu redatto nel 1865 sul modello della scuola di ginnastica istituita presso il Battaglione di Zuavi a Frascati.

<sup>10</sup> Roma, ASR, *Ministero delle Armi*, B. 1359.

<sup>11</sup> *Ibidem*.





6: Caserma di Castro Pretorio. A sinistra: Progetto del Bettolino, pianta e prospetto, ing. Angeletti, 1867. A destra attrezzature ginniche con indicazione dei "Portique de 1<sup>re</sup> Classe e de 2<sup>e</sup> Classe", in piante, prospetti e dettagli costruttivi (ASR). Su concessione del Ministero della Cultura.

L'addestramento ginnico, previsto dal Regolamento del Servizio interno dell'esercito pontificio, era stato già sperimentato con successo anche dal Battaglione Cacciatori prima del 1860.

In seguito, l'area militare fu ampliata per l'insediamento dell'Esercito italiano con l'aggiunta della caserma Macao. Attualmente, le sale voltate elegantemente a crociera della caserma, ormai denominata di Pio IX, ospitano la sede del circolo Ufficiali dell'Esercito.

La realizzazione di questa caserma si pone in linea con le teorie e i regolamenti militari contemporanei, che definivano le caratteristiche delle caserme del nuovo Esercito italiano, i cui primi progetti, redatti dal Genio Militare, risalgono al 1863 [Del Negro 1989, 153-155].

## Conclusioni

Così come accadde per l'area militare di Castro Pretorio, gran parte dei palazzi adeguati alla funzione di caserme dello Stato pontificio mantennero la loro destinazione militare anche dopo il 1870, come i palazzi: Serristori, Sora, Giraud-Torlonia ecc. [Zanella 1989, 889-93]. Alcuni di questi edifici sono ancora utilizzati dalle forze dell'ordine italiane. Tra questi, i palazzi Ravenna (oggi caserma Cadorna della Guardia di Finanza) e Cimarra (attualmente sede della Polizia di Stato), o ancora, la caserma della Gendarmeria a piazza del Popolo (oggi caserma Acqua dei Carabinieri).

Lo stesso vale anche nel caso di palazzo Salviati, attualmente sede del Centro Alti studi dello Stato Maggiore della Difesa.

Tutto ciò conferma che la scelta operata dall'allora Ministero delle Armi si basava, non solo su ragioni di capienza e distribuzione spaziale, ma anche su concetti strategici legati alla disposizione degli edifici militari all'interno della città, per il cui collegamento furono aperte nuove strade, posizionate stazioni ferroviarie, e gettati nuovi ponti, come quello dell'Industria (oggi in via di ricostruzione a causa dell'incendio che lo ha danneggiato irrimediabilmente) e quello sospeso dei Fiorentini, di connessione della caserma Salviati con l'abitato nell'ansa del Tevere e le relative caserme [Manfredi 2022, 42-72]. In particolare, l'odierna via Nazionale fu tracciata dal pro-ministro De Merode, per collegare, attraverso la via Felice, la nuova stazione a Termini e la caserma di Artiglieria di Castro Pretorio con l'asse governativo e militare assestato lungo la via Pia, a nord, e con le caserme del rione Monti, a sud, sulla



CARMEN VINCENZA MANFREDI

base di una pianificazione militare elaborata ben prima delle successive speculazioni edilizie [Manfredi 2023, 307-308].

Tali valutazioni, evidentemente, furono ritenute valide anche dai Governi successivi del Regno d'Italia, mantenendo, in molti casi, operative le stesse sedi fino ad oggi.

### **Bibliografia**

DEL NEGRO, P. (1989). *Caserma e città nel discorso militare dell'Italia liberale*, in *Esercito e città dall'Unità agli anni Trenta, Atti del Convegno di Studi* (Spoleto, 11-14 maggio 1988), tomo I, Roma, Arti grafiche Panetto e Petrelli, pp. 149-168.

HEYRIÈS, H. (2020). *La breccia di Porta Pia 20 settembre 1870*, Bologna, il Mulino.

LERZA, G. (1992). *Il contributo di Martino Longhi il Vecchio all'architettura dei palazzi del secondo Cinquecento*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura» nn. 15-20 (1990-1992), "Saggi in onore di Renato Bonelli" a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, vol. II, pp. 653-666.

*Le Scienze e le Arti sotto il pontificato di Pio IX (1865-1870)*, Roma Stabilimento Tipografico di G. Aurelj.

MANFREDI, C.V. (2022). *Per lo Stato pontificio, 20 settembre 1870*, in *Difendere Roma. Architettura militare della capitale d'Italia*, a cura di P. Cimbolli Spagnesi, Roma Ufficio Storico SME, pp. 29-72.

MANFREDI, C.V. (2023). *Permanenza e recupero delle strutture archeologiche nei nuovi spazi urbani e nel linguaggio architettonico di Roma capitale*, in *Forme dell'abitare a Roma. Echi dell'antico nell'architettura del primo Novecento*, Atti del convegno Roma 23-24 novembre 2021, a cura di Simona Benedetti, Flavia Benfante, Iacopo Benincampi, Daniele Bigi, Lorenzo Kosmopoulos, Roma, Gangemi Editore spa, 2023 pp. 301-310.

VIGEVANO, A. (1920). *La fine dell'esercito pontificio*, Roma, Stabilimento poligrafico per l'amministrazione della guerra.

ZANELLA, C. (1989). *Roma capitale. "Città e strutture militari tra il 1870 e il 1911"*, in *Esercito e città dall'Unità agli anni Trenta, Atti del Convegno di Studi*, Spoleto 11-14 maggio 1988, Tomo II, Roma, Arti grafiche Panetto e Petrelli, pp. 889-903.

ZOCCA, M. (1937). *Il palazzo Cesi in Borgo Vecchio*, in «Capitolium», XII, pp. 342-346.

## *Paris face à la guerre. La risposta della capitale francese ai conflitti bellici tra XIX e XX secolo*

*Paris facing war. The French capital's response to the conflicts in the Nineteenth and Twentieth Centuries*

**LUIGI SAVERIO PAPPALARDO**

Architetto

### **Abstract**

*Se la Parigi ottocentesca fu scossa a più riprese da un'ondata di moti rivoluzionari, culminati nella repressione della Comune nel maggio 1871, la guerra franco-prussiana e la Prima guerra mondiale avrebbero messo in luce l'inefficacia delle mura di Thiers, ambizioso progetto mirato al contrasto degli attacchi esterni. Il presente studio, frutto di ricerche condotte presso la Cité de l'architecture et du patrimoine di Parigi, indaga quali strategie difensive alternative abbia adottato la capitale francese nella prospettiva di nuovi eventi bellici.*

*If nineteenth-century Paris was repeatedly shaken by a wave of revolutionary movements, culminating in the repression of the Commune in May 1871, the Franco-Prussian War and the First World War would be highlighting the ineffectiveness of the Thiers wall, an ambitious project aimed at countering external attacks. The present study, conducted through archival research carried out at the Cité de l'architecture et du patrimoine, in Paris, intends to investigate which alternative defensive strategies the French capital has adopted in the perspective of new war events.*

### **Keywords**

Guerre, difesa strategica, misure preventive.

*Wars, strategic defence, preventive actions.*

### **Introduzione**

«Si spara a un incrocio, in un passaggio, in un vicolo cieco; si prendono, si perdono, si riprendono le barricate; cola il sangue, la mitraglia crivella le facciate delle case, le pallottole uccidono la gente nel proprio letto, i cadaveri ingombrano le strade. In qualche via, più lontano, si sente il cozzare delle biglie da biliardo nei caffè» [Hugo 1862, 424]. Le parole di Victor Hugo restituiscono un'immagine nitida e pregnante della Parigi del XIX secolo, reduce dal periodo turbolento della Prima rivoluzione francese e costantemente agitata dai moti rivoluzionari. Per meglio comprendere il contesto e lo stato d'animo dei ribelli, alcune considerazioni storiche si rendono necessarie.

Dopo la sconfitta dei francesi durante la battaglia di Parigi, svoltasi il 30 marzo 1814, che indusse Napoleone I ad abdicare il 6 aprile successivo, e la parentesi dei famosi "cento giorni" e la disfatta a Waterloo del 18 giugno 1815, il trattato di Parigi del 20 novembre siglò la caduta dell'Impero. I paesi alleati contro la Francia ristabilirono i Borbone sul trono; Carlo X subentrò a suo fratello Luigi XVIII nel 1824 e, sotto la pressione del clero e dei conservatori monarchici, il governo divenne sempre più reazionario.

Nelle giornate dal 27 al 29 luglio 1830, le cosiddette "Trois Glorieuses", Carlo X fu rovesciato dal popolo con la complicità della borghesia.

LUIGI SAVERIO PAPPALARDO



1: *Auguste Victor Deroy, Bombardement de Paris. Vue prise des hauteurs de l'Hay. Investissement \_ 18 septembre 1870. Bombardement 27 décembre au 27 janvier 1871, s.d. [ma dopo 1871]. La litografia mostra l'assedio di Parigi operato dalle truppe prussiane; i confini della città sono nettamente definiti dalla cinta bastionata di Thiers (Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris).*

Tuttavia, la situazione non migliorò con Luigi Filippo, duca d'Orléans, «salito al trono con il titolo di re dei francesi» ma in realtà «molto vicino agli industriali, ai banchieri e ai grandi commercianti» [Bonini, Jamet 2002, 19]. Al malcontento popolare si aggiunse la crisi agricola e industriale, con conseguenti aumenti di prezzo e disoccupazione. Il 22 febbraio 1848 il popolo si riversò nelle strade e tutta Parigi si sollevò al grido di «Vive la République!». Il 23 giugno successivo, i rivoltosi alzarono le barricate; dopo quattro giorni di terribili scontri, l'insurrezione fu schiacciata senza pietà.

### **1. L'assedio di Parigi e la “settimana di sangue”**

Ai moti del 1848 seguì, tra il marzo e il maggio 1871, l'insurrezione della Comune, scoppiata a seguito della disastrosa sconfitta della Francia durante la guerra franco-prussiana; a partire dal 19 settembre 1870, infatti, Parigi era stata assediata e l'armistizio firmato soltanto il 26 gennaio dell'anno successivo. Sebbene in questa occasione non fossero stati registrati particolari danni al patrimonio monumentale di Parigi, è interessante sottolineare come la devastazione dei vicini castelli di Saint-Cloud e di Meudon, occupati dalle truppe prussiane per la loro posizione strategica, fu provocata paradossalmente dall'esercito francese.





2: Théodore Müller, *Incendie de Paris par la Commune*, s.d. [ma dopo 1871]. Al centro della litografia, sull'Île de la Cité, è riconoscibile la flèche della Sainte-Chapelle, miracolosamente scampata all'incendio del Palais de Justice, appiccato dai comunardi il 24 maggio 1871 (Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris).

Mentre il primo era stato colpito il 13 ottobre 1870 da una serie di bombardamenti provenienti dal Mont Valérien, collina a ovest di Parigi, l'incendio del castello di Meudon, inizialmente attribuito ai prussiani, in procinto di abbandonare il sito, era stato in realtà innescato dai francesi il 31 gennaio 1871, verosimilmente da un colpo di cannone sparato da un bastione a sud-ovest della capitale.

Il crescente malumore dovuto ai recenti fallimenti in campo militare fu inasprito dalla scelta della nuova Assemblea nazionale di stabilirsi a Versailles. Il 18 marzo 1871, Adolphe Thiers, l'allora presidente del Consiglio, diede disposizioni affinché le truppe francesi recuperassero le armi ancora presenti in città; la popolazione, tuttavia, si oppose in massa, segnando l'inizio della sommossa. I comunardi soppressero l'istituto parlamentare ed elessero un autogoverno cittadino, ma dopo soli due mesi l'esercito di Versailles, guidato dal generale Patrice de Mac Mahon, invase Parigi: dal 21 al 28 maggio, furono massacrati «tra i 20 000 e i 25 000 ribelli», incendiati «189 edifici civili» e danneggiati «751 immobili» [Nahon 2019, 9].

Tra il 23 e il 24 maggio, i rappresentanti della Comune avevano deciso deliberatamente di consegnare al fuoco demolitore il Palais des Tuileries, il Palais d'Orsay, l'Hôtel de Ville, il Palais de Justice e la prefettura di polizia. A proposito del Palais d'Orsay, all'epoca sede del Consiglio di Stato, e del suo rovinoso incendio, Émile Zola lo descrive come un «cubo di pietra gigante, dal doppio ordine di portici, che sputava fiamme» alimentate dal combustibile, versato «a tonnellate nelle quattro scalinate agli angoli» dell'edificio, originando dei veri e

propri «torrenti infernali» [Zola 1892, 612-613]. Le sue macerie sarebbero state rimosse nel 1898 e il suo lotto rilevato dalla *Compagnie du chemin de fer de Paris à Orléans* per la costruzione dell'omonima *gare*, divenuta, nel 1986, museo nazionale. Se l'Hôtel de Ville di Domenico da Cortona sarebbe stato ricostruito *à l'identique* tra il 1874 e il 1882 su progetto di Théodore Ballu ed Édouard Deperthes, le rovine del Palais des Tuileries sarebbero state rase al suolo nel 1883, aprendo un asse prospettico dal Louvre a Place de la Concorde, alla stregua di ciò che avrebbe realizzato il barone Haussmann con l'applicazione del suo celebre «modello urbano» [Loyer 1992, 192].

## 2. Una barriera ormai obsoleta

In linea di principio, un muro sufficientemente alto costituisce un ostacolo che un essere umano non può superare «senza l'ausilio di un qualsivoglia strumento; se più alto di una scala, il muro non è scavalcabile» [Prost 2019, 33]. A questo semplice criterio doveva rispondere la complessa cintura di fortificazioni creata sotto Luigi Filippo in seguito all'approvazione di Adolphe Thiers, convinto che avrebbe reso Parigi inespugnabile. Ma, a fronte dei progressi dell'artiglieria e della cocente batosta inflitta dall'esercito prussiano, con «crudele disillusione» fu presto evidente che «quelle fortificazioni non servivano a nulla» [Marrey 1992, 232], come del resto potevano testimoniare le caserme di Issy-les-Moulineaux, Vanves e Montrouge, tutte e tre «dilaniate dalle bombe» [Barros, Picon 1996, 177]. L'eventualità della dismissione della cinta sarebbe stata sollevata per la prima volta alla fine degli anni 1870, circa dieci anni dopo la caduta del Secondo Impero.

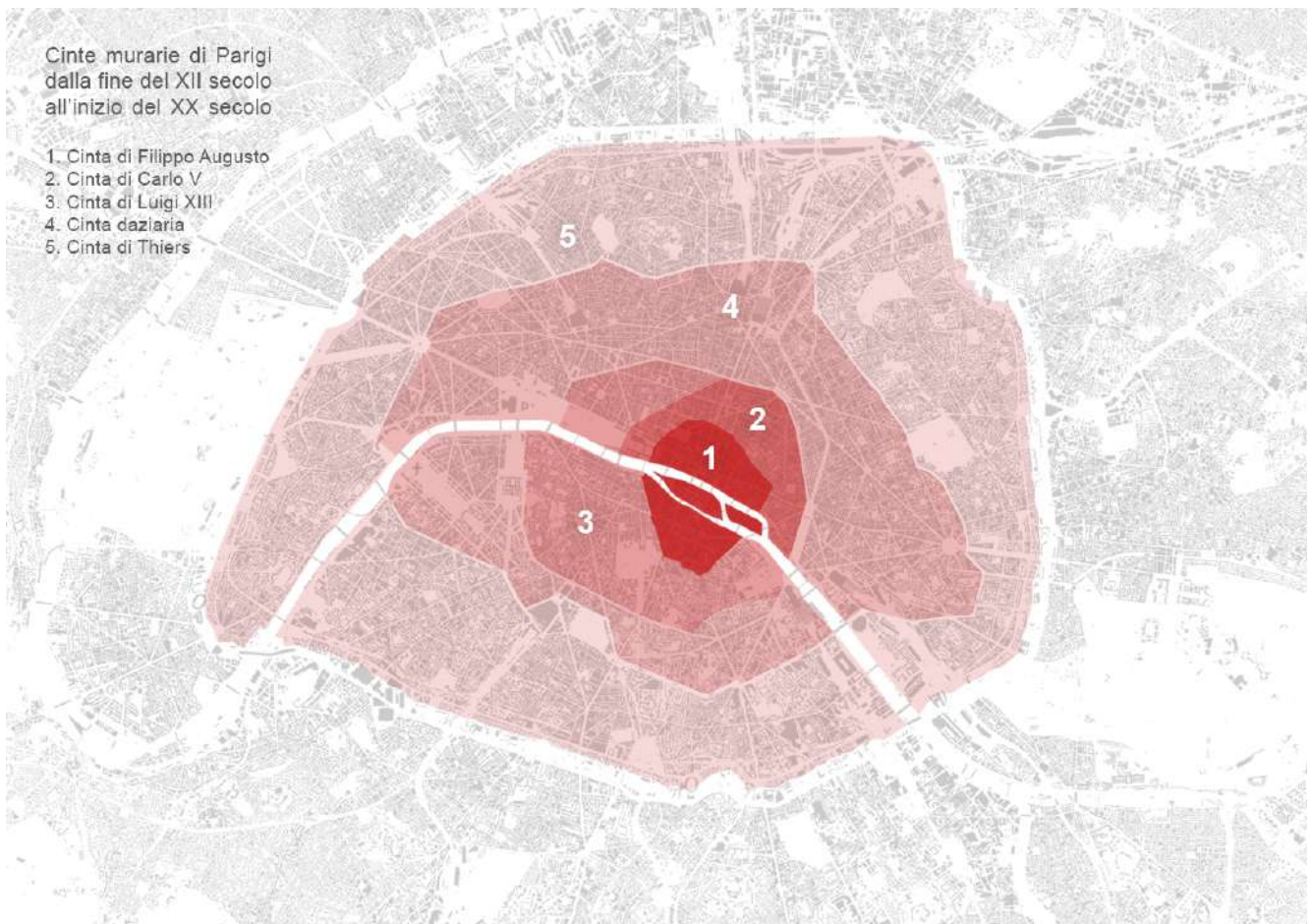
Dopo la *débâcle* militare, le istituzioni francesi furono oggetto di una rivalutazione sistematica, considerata un requisito indispensabile per il rinnovamento. Nel medesimo contesto, la cinta muraria era avvertita come «doppiamente nociva»: sul piano strategico, si era «sostituita a un'autentica preparazione degli uomini alla guerra» [Charvet 2005, 25] e, soprattutto, frenando l'espansione della capitale, aveva costretto i parigini a stiparsi in alloggi sempre più stretti e insalubri. L'ipotesi della sua demolizione fu ventilata per la prima volta durante il consiglio municipale del 22 novembre 1879.

Ma a infiammare davvero il dibattito, nel novembre 1882, fu la proposta di Yves Guyot, economista liberale e consigliere municipale radicale, che prevedeva l'abbattimento delle mura, la cessione alla città di Parigi dei loro terreni e la soppressione della zona *non aedificandi* in quanto soggetta all'autorità militare.

Guyot sosteneva che la cinta di Thiers, benché avesse ritardato di qualche mese l'ingresso dell'esercito prussiano nella capitale nella vana attesa di una «vigorosa azione esterna mirata a spezzare il cerchio nemico» [Robert 2005, 176], non aveva evitato la disfatta della Francia. Né aveva avuto un ruolo determinante nella resistenza della Comune rispetto agli attacchi dell'esercito di Versailles, come sostenuto invece da Lucien Delabrousse, consigliere municipale del quartiere Notre-Dame-des-Champs e fermo oppositore della demolizione delle mura. Guyot, inoltre, lamentava la scelta del Governo di contare «sulle pietre piuttosto che fare affidamento sugli uomini» [Guyot 1882, 20].

Il declino delle fortificazioni coincise con l'avvento del XX secolo e con il progressivo passaggio dalle battaglie terrestri alle incursioni aeree, che marcarono i due più grandi e sanguinosi conflitti della storia umana. La dismissione definitiva della cinta di Thiers sarebbe stata sancita dalla legge del 19 aprile 1919.





3: Cinte murarie di Parigi dalla fine del XII secolo all'inizio del XX secolo. La cinta di Thiers corrisponde all'ultima delimitazione, contrassegnata dal numero "5" (Rielaborazione grafica di un'illustrazione digitale della pianta del "Grand Paris" aggiornata al 2020).

### 3. Parigi sotto le bombe

Sarebbe lecito pensare che i primi *raid* aerei su Parigi avessero generato una qualche sorta di psicosi collettiva. In realtà, all'inizio della Prima guerra mondiale i parigini erano pervasi dalla curiosità, al punto che uscivano di casa «armati di binocolo» e si appostavano «sulle panchine delle piazze e dei *boulevard*» [Hallade 1987, 17] in attesa del passaggio dei velivoli nemici; sui punti più alti della città, in particolare a Montmartre, si affittavano addirittura sedie e telescopi per osservare meglio il cielo. Ma questo periodo di calma apparente non era destinato a perdurare.

Gli attacchi più cruenti si registrarono nel 1918. A partire dal 23 marzo, ai bombardamenti aerei si aggiunsero i cannoni a lunga gittata posizionati nella foresta di Saint-Gobain, vicino Crépy-en-Valois. Fu presto raccomandato ai parigini di camminare «preferibilmente sui marciapiedi situati a nord o a nord-est, meno esposti al fuoco», di occupare «le stanze orientate a sud e a ovest delle loro abitazioni, di tenere chiusi gli scuri delle finestre e di otturare le fessure con dei sacchi pieni di sabbia» [Thomas 2017, 7]. Il 29 marzo 1918, durante la messa del Venerdì Santo, un colpo di cannone sventrò la chiesa dei Santi Gervasio e Protasio, nel IV *arrondissement*, causando la morte di almeno 90 persone. Le tracce dell'esplosione sono ancora oggi visibili su alcune colonne al lato destro della navata principale.

LUIGI SAVERIO PAPPALARDO



4: Maurice Busset, *La sirène de Notre-Dame et les projecteurs sur Paris en 1918*, vue prise d'une des tours de Notre-Dame, 1918 (Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris).

I progressi dell'aviazione raggiunti nel periodo interbellico decuplicarono la potenza distruttiva dei *raid* aerei. Tra il 1940 e il 1944, Parigi fu colpita da dodici bombardamenti; il più distruttivo, indirizzato al nodo ferroviario della Chapelle e alle fabbriche di Saint-Ouen-sur-Seine e di Saint-Denis, fu innescato nella notte tra il 20 e il 21 aprile 1944 provocando circa 500 morti e più di 2.000 feriti. Contestualmente, la volta della stazione Simplon della linea 4 della metropolitana collassò e un rifugio-trincea in Impasse Marteau, nel XVIII *arrondissement*, crollò schiacciando le 125 persone che vi avevano trovato riparo.

A onor del vero, non tutte le zone di Parigi subivano attacchi con la stessa frequenza. Secondo alcune testimonianze, il V *arrondissement* era raramente interessato da bombardamenti; al quartiere Batignolles e a Montmartre, invece, dopo il terribile episodio del 21 aprile 1944, tutti gli abitanti, al primo suono della sirena, uscivano in fretta e furia dalle loro dimore «portando con sé piccole valigie contenenti ciò che avevano di più caro» [Galtier-Boissière 1944, 231].

La città intera era diventata irriconoscibile: le superfici degli immobili erano come ricoperte «di intonaco rosso, nero e bianco. Stendardi, bandiere e vessilli occultavano le facciate e coronavano gli edifici pubblici occupati» [Cointet 2004, 230]. Persino i cinema, in un primo momento, furono sequestrati e alcuni di essi riservati unicamente ai soldati tedeschi; è questo il caso del Grand Rex, lungo i *grand boulevard*, e del Gaumont Champs-Élysées. Come denuncia Simone de Beauvoir ne *La force de l'âge*, le sale erano invase da film di

propaganda nazista o, in ogni caso, da lungometraggi di livello infimo. I parigini boicottavano regolarmente queste proiezioni e i tedeschi, per incentivarne la visione, «decisero addirittura di spostare il coprifuoco a mezzanotte» [Beauvoir 1960, 478].

#### 4. La “difesa passiva” e il ruolo cruciale del complesso ipogeo

Le prime riflessioni sull'utilizzo del sottosuolo di Parigi per proteggere la popolazione in caso di attacchi esterni furono avanzate durante gli ultimi scampoli della Prima guerra mondiale. L'insufficienza di spazio, la difficoltà di accesso e di illuminazione, senza contare le ingenti spese per attuare i lavori, indussero gli artefici dell'iniziativa ad abbandonare il progetto. Ma tra il 1918 e la metà degli anni Trenta, la velocità degli aerei crebbe considerevolmente e i velivoli erano ormai in grado di trasportare fino a una tonnellata di ordigni; si stimava addirittura che Parigi fosse «raggiungibile per via aerea dalla Germania in meno di un'ora e venti» [Thomas 2017, 9].

Fu così che nel 1923 André Maginot, l'allora ministro della Guerra, pubblicò una lista non esaustiva di misure di protezione da attuare nell'eventualità di un bombardamento. Negli anni a venire, il tema divenne di forte attualità, tant'è che in occasione dell'*Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne* del 1937, nella sezione dedicata all'urbanistica sotterranea allestita al Palais de Tokyo, era presente uno *stand* dove era possibile ordinare un «rifugio individuale, familiare o collettivo, da costruire in tutta autonomia o delegandone la realizzazione a un appaltatore dei lavori pubblici» [Thomas 2017, 15].

La “difesa passiva”, nozione questa consolidatasi negli anni Trenta, necessitava di un personale volontario numeroso. Molti rifugi e posti di primo soccorso, creati rinforzando le cantine e adattando le stazioni della metropolitana, erano finalizzati alla protezione dei civili dagli spostamenti d'aria causati dai bombardamenti, dagli scoppi degli ordigni e dal crollo degli edifici. «28 stazioni del *métro* abbastanza profonde» furono chiuse e adattate per accogliere «250 000 persone. Le stazioni prescelte erano raggruppate principalmente lungo le linee 7, 11 e 12» [Clément, Thomas 2001, 94].

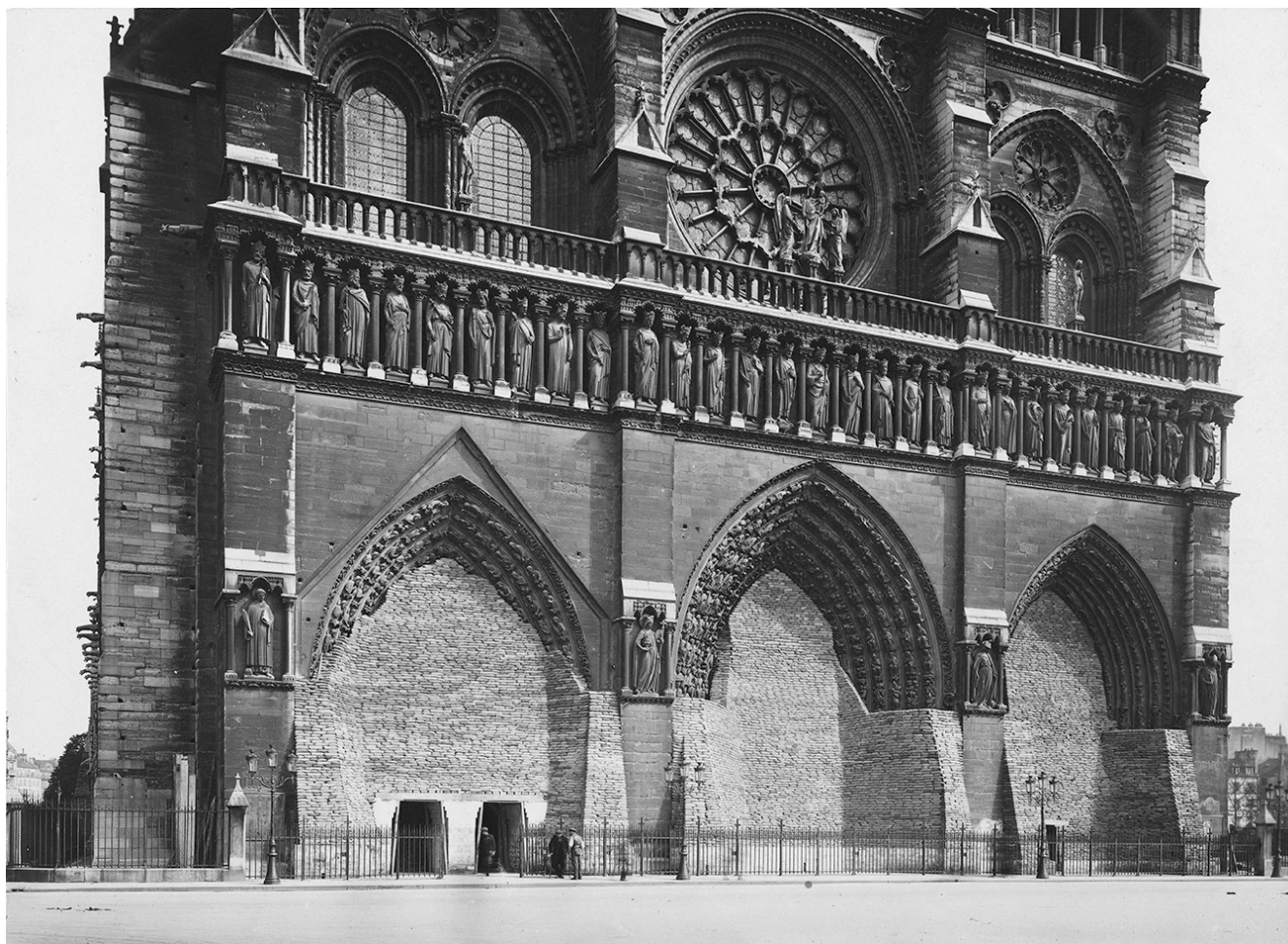
Altri rifugi furono ricavati nelle aree verdi della città sotto forma di trincee cementate. A partire dal 1935, fu predisposto che l'intensità luminosa delle lampade fosse ridotta e, comunque, proibito che le fonti di luce fossero visibili dall'esterno delle abitazioni; tutte le lampade furono quindi munite di *abat-jour* o ricoperte di uno strato di pittura bluastra. I vetri delle finestre rinforzati con nastro adesivo o carta incollata, per evitare che andassero in mille pezzi a seguito di una possibile esplosione. I monumenti e altri siti ritenuti fragili o di interesse storico rilevante protetti dietro cumuli di sacchi pieni di sabbia, come avvenne per i portali di Notre-Dame-de-Paris.

In termini più tecnici, erano considerati a tutti gli effetti rifugi civili le cantine di immobili di almeno quattro piani che non necessitassero di puntellamenti e i cui muri fossero discretamente poderosi. Per i seminterrati degli edifici che non rispondevano a questi criteri era previsto il sopralluogo di un tecnico professionista che valutava se rinforzarli con puntoni di legno o putrelle metalliche. Una serie di manifesti affissi sulle facciate di ciascun edificio segnalava la presenza di un rifugio e la sua capienza; se queste affissioni sono andate in gran parte perdute, le frecce segnaletiche disegnate con il gesso o dipinte attraverso l'uso di *stencil* sono spesso ancora visibili all'interno delle cantine.

Oggi vittime dell'oblio, i *bunker* parigini sono sì testimoni di ore buie della storia della capitale, ma anche di «momenti gloriosi, dal momento che nel sottosuolo di Parigi è stata innescata l'insurrezione liberatrice dell'agosto 1944» [Thomas 2017, 5].



LUIGI SAVERIO PAPPALARDO

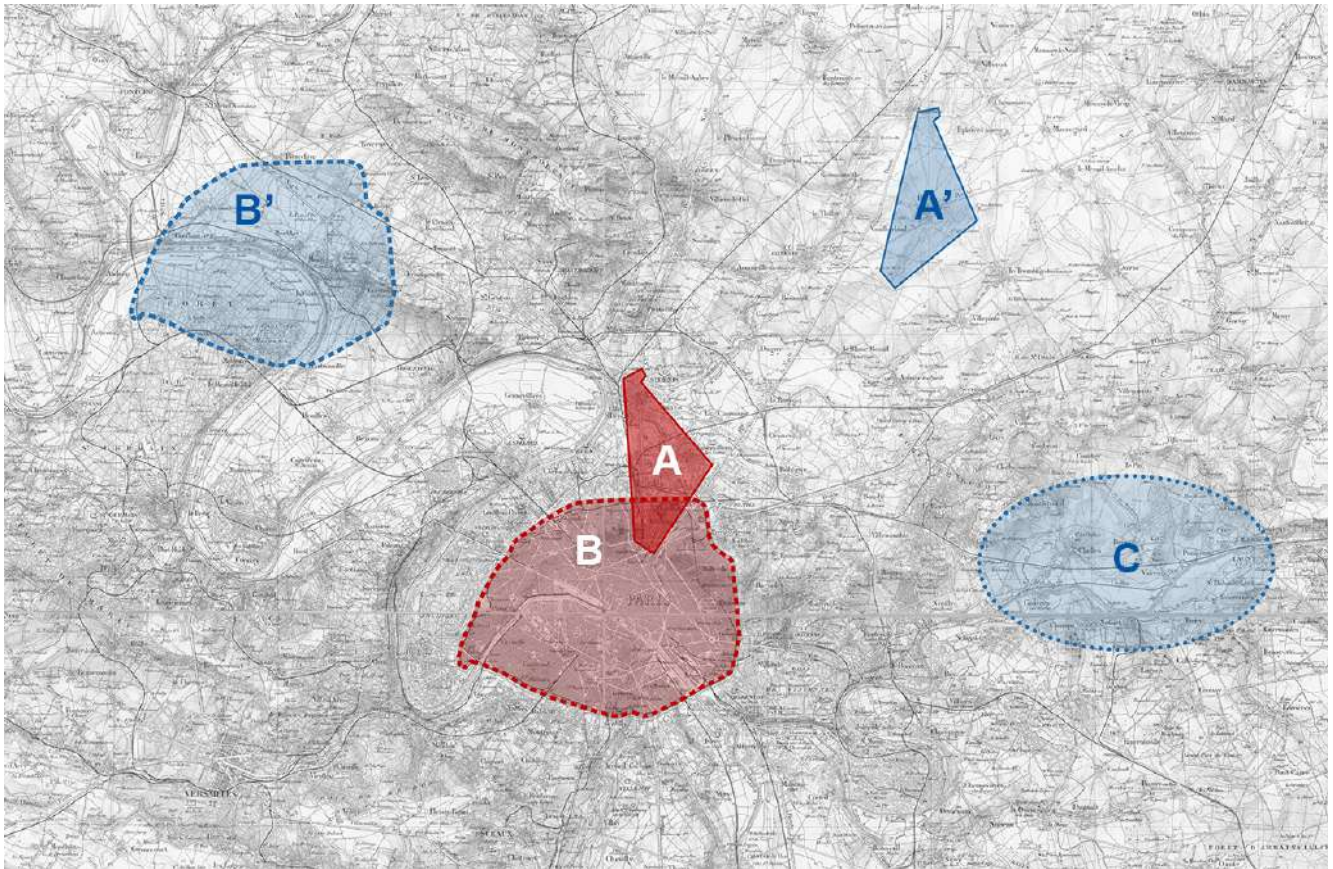


5: Godefroy Ménanteau, *La protection des monuments de Paris pendant la Première guerre mondiale: sacs de sable protégeant les portails de la cathédrale Notre-Dame de Paris, 4<sup>ème</sup> arrondissement, Paris, s.d. [ma 1914-1918], fotografia (Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris).*

## 5. L'ipotesi di una Parigi fittizia

Nel 1917 si escogitavano nuove tattiche militari per ingannare i piloti tedeschi intenzionati a bombardare il cuore pulsante dell'Esagono. In questa prospettiva, lo Stato Maggiore suggerì di costruire una replica di Parigi e dei suoi dintorni nelle periferie nord ed est della capitale. L'apparizione degli aerei durante il conflitto aveva indotto sempre di più a «mimetizzarsi nella natura al punto da diventare quasi invisibili all'occhio dell'avversario» [Prost 2019, 18]; eppure il "faux Paris" avrebbe richiesto lo sforzo contrario, ossia quello di fingere disordine, offrire un'esca credibile al nemico e simulare la propria inferiorità per incoraggiare la sua arroganza, per voler citare solo alcuni degli antichi insegnamenti del generale Sun Tzu.

I primi esperimenti di questa maxi-operazione di *camouflage* luminoso, seppur rudimentali, avvennero nell'agosto 1917: per ricreare l'atmosfera delle *avenue* illuminate, furono installate, sul bordo delle strade sterrate di una zona rurale a nord-est di Parigi, delle lampade alimentate a gas acetilene. In seconda battuta, sarebbe stato necessario individuare dei luoghi la cui morfologia rispecchiasse grosso modo quella della capitale, trovare un'ansa della Senna analoga al tratto che attraversa Parigi e assicurarsi che le aree da destinare al fuoco nemico fossero disabitate. Il progetto fu affidato a Fernand Jacopozzi, ingegnere di origini italiane e maestro in materia di illuminazione notturna.



6: Service géographique de l'armée française, *Environs de Paris*, s.d. [ma 1878-1896], particolare (Parigi, Bibliothèque nationale de France). La rielaborazione grafica della carta militare datata alla seconda metà del XIX secolo permette di visualizzare la localizzazione degli obiettivi fittizi del "faux Paris". "A" è la traslazione della zona "A", "B" identifica l'obiettivo principale, corrispondente alla riproduzione di Parigi, mentre "C" simula una generica area industriale a est della capitale.

L'insieme degli obiettivi fittizi comprendeva tre zone. Un'area a nord-est di Parigi, identificata come obiettivo "A" e riconducibile a un quadrilatero situato tra Roissy-en-France, Louvres, Villepinte e Tremblay-en-France, avrebbe simulato Saint-Denis, gli stabilimenti produttivi di Aubervilliers, Gare de l'Est e Gare du Nord. La zona corrispondente alla finta Parigi fu individuata a nord-ovest della capitale, nei pressi della foresta di Saint-Germain-en-Laye, e rappresenta senza dubbio la parte più interessante del progetto. L'obiettivo "B" si situava idealmente tra Maisons-Laffitte, Herblay-sur-Seine e Conflans-Sainte-Honorine, là dove «il meandro della Senna somiglia effettivamente a quello che attraversa la capitale» [Boissel 2012, 14]. Un'ultima area, costituente l'obiettivo "C", avrebbe riprodotto un enorme complesso industriale a est di Parigi, in prossimità di Chelles, Gournay, Vaires-sur-Marne, Champs-sur-Marne, Noisiel e Torcy.

Rispetto al programma iniziale, soltanto una parte dell'obiettivo "A" fu concretamente realizzata: la finta Gare de l'Est, ricreata in una zona a nord di Villepinte chiamata "l'Orme de Morlu", fu approntata soltanto nel settembre 1918, quando ormai le trattative per un armistizio erano già in corso. Il "faux Paris" di Jacopozi, è proprio il caso di dirlo, non vide mai la luce, rimanendo un progetto allo stato embrionale. Agli inizi degli anni 1920, non ne sarebbe rimasta più alcuna traccia.



LUIGI SAVERIO PAPPALARDO

## Conclusioni

L'assedio di Parigi operato dall'esercito prussiano, quando ancora la cinta fortificata «denotava l'esigenza di proteggere la capitale dalle invasioni» [Cohen 1999, 332], rispondeva a un duplice obiettivo: indebolire i bastioni a sud per accelerare la resa e, nel contempo, esasperare gli animi dei cittadini affinché la Francia addivenisse a un capitolato. In quest'ottica, pur inserendosi in un contesto relativamente convenzionale, la guerra franco-prussiana costituì un autentico punto di svolta.

Anche durante la Prima guerra mondiale, invero, non sempre lo scopo dei *raid* aerei era quello di mietere vittime; contribuivano, piuttosto, a demoralizzare i cittadini, risultando dei veri e propri atti di terrorismo psicologico. L'impressione è quella di un'omologazione tra civili e militari sempre più marcata, in controtendenza all'evoluzione del XIX secolo e in totale difformità dai diritti internazionali sanciti dalle convenzioni dell'Aia del 1899 e del 1907. La popolazione avversaria, in questa nuova chiave di lettura, «era intesa come il nemico da neutralizzare» [Audoin-Rouzeau 2004, 36].

Dopo aver passato in rassegna le diverse strategie difensive adottate da Parigi, ci si accorge di come all'attacco *tout-court*, alla "difesa attiva", si sia progressivamente sostituita una tattica dissuasiva, illusiva, in ogni caso molto più sottile, finanche subdola, soprattutto in riferimento al progetto del 'faux Paris'.

Di primo acchito, l'idea di creare una copia di Parigi a grandezza naturale può sembrare una follia. In realtà ha molto senso, soprattutto se si considera che i bombardamenti diurni sulla capitale si verificavano con frequenza sempre minore, grazie al valido sistema di difesa antiaerea, e che i *raid* avvenivano sostanzialmente dopo il calare del sole. Non disponendo ancora di radar notturni, i piloti potevano orientarsi avvalendosi della luce lunare e del bagliore delle stelle o, nel caso di Parigi, seguendo la rete ferroviaria e le luci emesse dai treni a vapore. Ma, pur ammettendo che i nemici fossero stati messi al corrente dell'inizio della costruzione di questi falsi obiettivi, ciò che contava, alla fin fine, era instillare il dubbio nell'aviatore, che avrebbe costantemente dubitato di ciò che vedeva dall'alto non essendo pienamente in grado di discernere tra realtà e finzione.

## Bibliografia

- AUDOIN-ROUZEAU, S. (2004). *Paris bombardé. 1914-1918*, in *Villes en guerre (1914-1945)*, a cura di Ph. Chassaing e J.-M. Largeaud, Paris, Armand Colin, pp. 31-36.
- BARROS, M., PICON A. (1996). *Villes et guerres nationales au XIX<sup>e</sup> siècle*, in *La ville et la guerre*, a cura di A. Picon, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, pp. 147-184.
- BOISSEL, X. (2012). *Paris est un leurre. La véritable histoire du faux Paris*, Paris, Éditions Inculte.
- BONINI, G.F., JAMET M.-C. (2002). *Kaléidoscope. Vol. C: Littérature et civilisation - De Napoléon à l'an 2000*, Torino, Valmartina.
- CHARVET, M. (2005). *Les Fortifications de Paris. De l'hygiénisme à l'urbanisme, 1880-1919*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- CLÉMENT, A., THOMAS, G. (2001). *Atlas du Paris souterrain. La doublure sombre de la Ville lumière*, Paris, Parigramme.
- COHEN, É. (1999). *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- COINTET, J.-P. (2004). *Paris occupé. 1940-1944*, in *Villes en guerre (1914-1945)*, a cura di Ph. Chassaing e J.-M. Largeaud, Paris, Armand Colin, pp. 229-236.
- DE BEAUVOIR, S. (1960). *La force de l'âge*, Paris, Gallimard.
- GALTIER-BOISSIÈRE, J. (1944). *Mon journal pendant l'Occupation*, Paris, La Jeune Parque.
- GUYOT, Y. (1882). *Paris ouvert. Ligue permanente pour la défense des intérêts des contribuables et des consommateurs*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion Éditeurs, Guillaumin et C<sup>ie</sup>.
- HALLADE, J. (1987). *1914-1918. De l'Aisne on bombardait Paris*, Paris, Imprimerie de L'Aisne nouvelle.
- HUGO, V. (1862). *Les Misérables. Tome IV*, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et C<sup>ie</sup> (nuova edizione, 1890, *Les Misérables. Tome IV*, Paris, Émile Testard).

- LOYER, F. (1992). *Le Paris d'Hausmann*, in *Paris, la ville et ses projets. A city in the making*, a cura di J.-L. Cohen e B. Fortier, Paris, Éditions Babylone-Pavillon de l'Arsenal, pp. 192-200.
- MARREY, B. (1992). *Vies et mort de l'enceinte de Thiers*, in *Paris, la ville et ses projets. A city in the making*, a cura di J.-L. Cohen e B. Fortier, Paris, Éditions Babylone-Pavillon de l'Arsenal, pp. 230-240.
- NAHON, G. (2019). *Bombardements, dommages de guerre et réquisitions. Étudier les conséquences matérielles de la guerre sur le territoire parisien. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Archives de Paris.
- PROST, Ph. (2019). *Par art et par nature. Architectures de guerre*, Paris, Les Édifiantes.
- ROBERT, H. (2005). *Les fortifications de Paris (1840-1847)*, in *Le Patrimoine militaire de Paris*, a cura di B. De Andia, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, pp. 174-176.
- THOMAS, G. (2017). *Abris souterrains de Paris. Refuges oubliés de la seconde guerre mondiale*, Paris, Parigramme.
- ZOLA, É. (1892). *La Débâcle*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle.

### Sitografia

- <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/bombardement-de-paris-vue-prise-des-hauteurs-de-l-hay-investissement-18> (gennaio 2023)
- <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/incendie-de-paris-par-la-commune> (gennaio 2023)
- <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-sirene-de-notre-dame-et-les-projecteurs-sur-paris-en-1918-vue-prise-d> (gennaio 2023)
- <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-protection-des-monuments-de-paris-pendant-la-premiere-guerre-mondiales> (gennaio 2023)
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530067233> (gennaio 2023)



## *Storie della Prima guerra mondiale. Antonio Garboli e l'hangar per dirigibili di Augusta* *Stories of the First World War: Antonio Garboli and the Airship Hangar of Augusta*

**FRANCESCA PASSALACQUA**

Università degli Studi di Messina

### **Abstract**

*Nel 1917 la Regia Marina Militare decideva di costruire ad Augusta un hangar quale ricovero di dirigibili per contrastare gli attacchi dei sommergibili tedeschi. Identificava il promontorio della Creta, sovrastante il grande porto, quale luogo dove edificare l'imponente costruzione, che avrebbe chiuso lo storico 'triangolo fortificato cittadino'. L'edificio venne realizzato in cemento armato dall'ingegnere Antonio Garboli (1886-1961). Ancor oggi le auliche dimensioni e la posizione sopraelevata mostrano la sua forza costruttiva.*

*In 1917, the Regia Marina Militare decided to build a hangar in Augusta as a shelter for airships to counter German submarine attacks. It identified the promontory of the Creta, overlooking the large port, as the place to build the imposing construction that would close the historic 'fortified city triangle'. The building was made in reinforced concrete and the designer was the engineer Antonio Garboli (1886-1961). Even today, the stately dimensions and the elevated position still show its constructive strength.*

### **Keywords**

Prima Guerra Mondiale, Hangar, Augusta.

World War I, Hangar, Augusta.

### **Introduzione**

Alla fine dell'Ottocento Camillo Benso di Cavour in un discorso al Parlamento del nuovo Regno d'Italia manifestava l'intento di rinnovare il presidio militare di Augusta con queste parole: «se in Sicilia debba crearsi un arsenale marittimo, lo si deve fare ad Augusta, il cui immenso e sicuro porto arreca tutte le agevolazioni possibili» [Dufour 1989, 91]. La particolare posizione naturale si era prestata sin dall'antichità a essere un importante presidio militare per la difesa orientale della Sicilia: una penisola tra due golfi, incastonata tra le città di Siracusa e Catania. La fondazione della città, legata alle imprese di Federico II, sembra poter riferirsi al XIII secolo, con un insediamento militare a cui si era affiancato un polo agricolo e commerciale [Agnello 1935, 149]. Il castello svevo, su un promontorio a venti metri sul livello del mare, avrebbe difeso l'entroterra e la città sottostante. Ma il controllo territoriale della penisola di Augusta, aggettante sul Mediterraneo, si mostrava inadeguato in rapporto al vasto golfo e al territorio circostante, così che si avviava un piano strategico per un'ulteriore fortificazione. Nel XVI secolo si realizzavano il forte Vittoria e il castel Garcia sulle due isolette all'interno del golfo, e sulla punta estrema della penisola si edificava il forte Avalos per controllare l'ingresso del porto [Negro 1992, 54-66].

Tiburzio Spannocchi, ingegnere del Regno, prevedeva anche la fortificazione della città, con il taglio dell'istmo per isolarla dalla terraferma e una cinta muraria intorno l'abitato [*Marine nel Regno di Sicilia* 1993, tav. 7]. Tali lavori vennero messi in cantiere soltanto a metà del XVII secolo e bisognerà attendere il progetto di Carlos de Grunenbergh per l'ulteriore completamento della difesa della città [Dufour 1992, 295 e 303].



1: M.L. Lewis, *Plan of the town and harbour of Augusta*, 1813, 145x66 cm (da Dufour, 1992, p. 284). Localizzazione delle fortificazioni 1) castello svevo, 2) forte Vittoria e castel Garcia 3) forte Avalos 4) il promontorio della Creta in cui insiste l'hangar per dirigibili (elaborazione dell'autore)

La realizzazione del piano dell'ingegnere spagnolo avrà tempi lunghi e tormentati dai numerosi attacchi dei nemici, a cui seguivano i danni provocati dal terremoto del 1693. Bisognerà giungere alla fine del XIX secolo per riconsiderare Augusta quale importante base militare (fig. 1).

### 1. Gli hangar per dirigibili a servizio della guerra

L'evoluzione dei dirigibili in Europa, quale controllo territoriale, si avviava dalla metà dell'Ottocento, ma è nel 1899 che in Germania, a Friedrichshafen, si realizzava una struttura galleggiante sul lago di Costanza per ospitare il primo Zeppelin. Da quel momento vennero incrementati centri di aviazione nell'intera Europa (fig. 2).

Il progetto dell'hangar per dirigibili di Augusta si inseriva nel movimento che in Europa si proponeva di far competere i dirigibili con gli aeroplani. Ma gli hangar per dirigibili avevano caratteristiche notevolmente diverse da quelli per gli aeromobili, per posizione e dimensioni: erano caratterizzati da una notevole altezza e una particolare forma del tetto. Le principali problematiche riguardavano l'ubicazione, l'orientamento, la sicurezza contro il fuoco, l'aerazione, e il buon regime della temperatura. La costruzione di questi imponenti edifici era destinata innanzitutto al ricovero e alla manutenzione dei mezzi ma anche alla costruzione o all'assemblaggio dei voluminosi velivoli e all'accoglienza degli equipaggi [Polano 2016, 5].

Il luogo ove costruire gli hangar doveva avere caratteristiche particolari: si privilegiavano terreni vasti e sgombri da qualsiasi ostacolo, naturale o artificiale, per agevolare le manovre di entrata e uscita del velivolo. Nel contempo lo spazio doveva essere facilmente raggiungibile dai mezzi adeguati all'assistenza degli aeromobili; pertanto, era prassi che si scegliessero aree in prossimità della linea ferrata. La localizzazione dipendeva altresì dall'orientamento in quanto i venti trasversali avrebbero potuto interferire con il dirigibile durante le manovre di ingresso e uscita dall'hangar, danneggiando o, addirittura, distruggendo il velivolo. Questa importante eventualità aveva fatto decidere di costruire i primi hangar come girevoli, galleggianti o costruiti su una piattaforma girevole. L'hangar, in tal modo, avrebbe così potuto facilmente orientarsi con il vento e migliorare le fasi di decollo e atterraggio [Baffo 2014, 24].





2: Hangar di Friedrichshafen (Germania) 1899; Hangar di Ecausseville – Montebourg (Francia) 1916; Gli hangar di Orly (Francia) 1921.

Una maggiore diffusione dei dirigibili si ebbe durante la Prima guerra mondiale; alla dichiarazione di guerra nel 1914, la Germania poteva contare su una dozzina di Zeppelin per l'attività di ricognizione di supporto alla guerra sottomarina senza scrupoli che aveva intrapreso, silurando il traffico marittimo commerciale degli Alleati [Pâris 2021, 27].

La controffensiva fu immediata: la Francia avviò la realizzazione di più centri di aviazione sulla costa atlantica e il canale della Manica, tra cui la costruzione di una base in Normandia a Ecausseville – Montebourg di Cherbourg-Octeville. Nel 1916 venne realizzato il primo capannone in legno (150 x 30 metri e 25 metri di altezza; per una larghezza libera 20 metri), per contrastare la strategia militare tedesca. Seguiva immediatamente anche la costruzione di un secondo hangar completato nel 1919. L'hangar di Ecausseville, unico superstite oltre quello di Augusta di questa tipologia costruttiva in Europa, era stato progettato e realizzato da Henry Lossier (1878-1962), e dall'Établissement Fourrè et Rhodes. L'edificio, costruito integralmente in cemento armato, si compone di 27 portali archivoltati a sezione parabolica che coprono una superficie di 150 per 40 metri di larghezza (24 metri liberi all'interno) e una altezza pari a 31 metri (liberi 28 metri per permettere l'ingresso del dirigibile). Un portale metallico, perduto nel 1940, era composto da due ante di 12 per 28 metri, che scorrevano su binari.

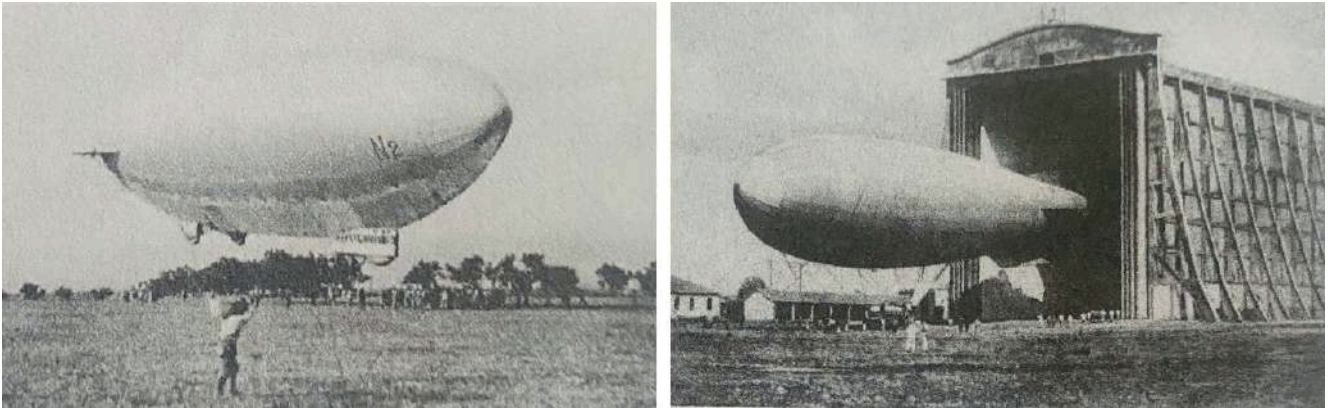
Henry Lorrier è autore di altri cinque hangar a Le Bourget tra il 1921 e 22 e vanta una imponente attività di opere di ingegneria, oltre a una cospicua bibliografia sulle realizzazioni in cemento armato. [Polano 2016, 3-19; Lampariello 2018, 423-430; Ernault 2021, 92-104; Miccoli 2022, s.n.; Muti, Petracca, Rasinelli 2010, 1105].

La Francia vantava molte realizzazioni di dimore per dirigibili, ma sono certamente le imponenti strutture di Orly ad avere un posto privilegiato. Eugene Freyssinet (1879-1962) realizzava tra il 1922 e il 1924 due hangar a sezione parabolica per dirigibili Limousin (300 x 91 x 60 metri di altezza) costruiti interamente in cemento armato. Gli hangar sono stati distrutti nel 1944 dai bombardamenti dell'US Air Force, ma hanno indirizzato, per il loro impatto sul territorio, molteplici studi che testimoniano la maestria del loro autore, che coniugava tecnica costruttiva e sensibilità architettonica come riferisce un articolo che rileva la loro 'bellezza' [*Le Bulletin de la vie artistique* 1924, 286; Polano 2016, 3-19; Pertuy 2021, 132-147] (fig. 3).

## 2. Il porto di Augusta: ripensare alla difesa

Nel 1917, la coalizione italo-franco-inglese, in piena Prima guerra mondiale, decideva di costruire ad Augusta una dimora per dirigibili semirigidi tipo M a seguito della presenza di sommergibili tedeschi tra il canale d'Otranto e lo stretto di Messina.

FRANCESCA PASSALACQUA



3: Augusta, Hangar, Il dirigibile N2 e OS davanti l'hangar, 1924-1924 (da Saccomano 2021, 155).

La decisione di realizzare un hangar per dirigibili nel territorio siciliano non rappresentava un *unicum*: nel 1918 l'Italia si popolava di aeroscali di diverse dimensioni (grandi, medi e piccoli), di cui però non rimane alcuna traccia. L'unicità dell'hangar siciliano, dalle peculiari caratteristiche, risiede proprio nel fatto che è l'unico sopravvissuto dell'intera nazione.

Si decise di utilizzare sia idrovolanti che dirigibili, per contrastare l'azione dei sommergibili in alto mare. I dirigibili, insieme ai Motoscafi Anti Sommergibili (MAS) avrebbero controllato le acque mediterranee e, proprio per le loro caratteristiche (grande autonomia di volo e capacità di volare a bassa quota) potevano più agevolmente attaccare il nemico [Saccomano 2021, 148].

La minaccia divenne reale quando il sommergibile germanico U-boot 89, nel marzo del 1918, entrava nella rada di Augusta silurando il *Massilia*, transatlantico inglese ormeggiato nella rada, trasformandolo in una carboniera [Marcon 1996, 38-39; Marcon 2004, 89; Polano 2016, 7]. Ma i lavori di costruzione del presidio militare erano ancora *in fieri* e la strategia militare dell'utilizzo dei dirigibili per la ricognizione dell'area risultò vana durante la Prima guerra mondiale. L'hangar infatti sarà completato soltanto nel 1920.

La Stato Maggiore della Marina militare aveva identificato il promontorio della Creta, di proprietà degli Omodei, tra le contrade Pastandrea, San Giorgio e Costa dei Conti, sovrastante il grande porto, quale luogo dove edificare l'imponente costruzione. L'area di circa sei ettari, affacciata sul grande golfo, sembrava la più idonea: pianeggiante e attraversata dalla linea ferrata. Il presidio avrebbe chiuso lo storico triangolo fortificato, che si era mostrato debole sin dal XVI secolo per la difesa del territorio. Nel XX secolo, contemporaneamente alla decisione di realizzare l'hangar, altre opere, come una diga a chiusura del porto, era stata ritenuta necessaria per una difesa più efficace, ma considerati notevoli i lavori da realizzarsi, venne ritenuta non attuabile in quel momento storico [Marcon 2004, 89].

### 3. Il progetto di Antonio Garboli per Augusta

Il progetto di costruzione dell'hangar e degli edifici a servizio della monumentale struttura è firmato dall'ingegnere Antonio Garboli. «Unicità della forma architettonica, [...] emblematicità rispetto al periodo storico [...] ed eccezionalità dello stato di conservazione» sono alcune delle caratteristiche identitarie di un edificio quasi unico nell'intero territorio europeo. [Muti, Petracca, Rasimelli 2010, 1099].

Antonio Garboli (1883-1961), laureatosi al Politecnico di Milano nel 1906, apparteneva alla generazione di ingegneri intrisi di cultura umanistica e pionieri nell'uso del cemento armato,

inserito nel dibattito culturale dell'epoca che investiva nelle nuove tecniche costruttive. Aveva intrapreso presto l'attività ingegneristica e imprenditoriale, applicando i sistemi costruttivi del cemento armato nell'edilizia residenziale, portuale e della difesa militare avviando a Roma nel 1920 la Società Anonima Cementi Armati e Costruzioni Ing. Antonio Garboli. Nel 1932 vinceva il concorso per la costruzione della città di Littoria (odierna Latina) e la sua attività continuò incessantemente con importanti risultati. Dal 1946 si dedicava a una interessante produzione di scritti attraverso opere biografiche e tecniche (*Le basi morali della tecnica*, 1946; *Credo di un tecnico*, 1947; *Concetti e idealità*, 1947; *Il dono della vita*, 1953) [Muti, Petracca, Rasimelli 2010, 1099-1108; Borzellieri 2014, 152-155; 198-202].

Il progetto dell'hangar di Augusta era stato anticipato dai lavori di costruzione di un aeroscalo a San Vito dei Normanni (Brindisi) in cui Garboli si misurava nella realizzazione di due hangar gemelli, in cemento armato, che riprendevano nella concezione e nella struttura la forma parabolica degli hangar di Ecausseville e di Orly, ma in cui si nota – malgrado siano stati demoliti negli anni quaranta del Novecento – la grande abilità progettuale di Garboli nell'utilizzo di una particolare struttura reticolare interna in modo da lasciare più spazio libero coperto [Muti, Petracca, Rasimelli 2010, 1105]. L'hangar di Augusta mostra caratteri, per forma e tecnica costruttiva, profondamente diversi: la formazione umanistica oltre che ingegneristica - che avrebbe sostenuto e caratterizzato l'attività di Garboli nella sua lunga vita professionale - aveva probabilmente influenzato la scelta dell'impianto spaziale siciliano. Il progetto, infatti, si discostava completamente dalle altre contemporanee realizzazioni, impostate su complessi profili archivoltati che avvolgevano la sagoma degli aeromobili, e pensava a una struttura trilitica, composta da imponenti tralicci a sostegno della copertura.

La scelta del luogo determinava, in prima istanza, un aspetto formale non trascurabile: l'area dove insediare l'hangar, a trentadue metri sul livello del mare, si sarebbe misurata con un territorio storicizzato da secoli. In posizione di retroguardia, sulla terraferma, si definiva il completamento di una strategia di difesa che vedeva nel castello svevo, nei forti Garcia e Vittoria e nella torre Avalos, collocata nella punta estrema della penisola, le fortificazioni che nel passato si era ritenute assolutamente necessarie per la difesa del territorio.

L'edificio ancor oggi sovrasta i presidi militari preesistenti, dominando il porto Megarese. L'hangar, in posizione sopraelevata e di imponenti dimensioni, si affaccia sul golfo di Augusta come un imponente e aulica presenza, malgrado sia in disuso da più di un secolo (fig. 4).

Il progetto di Garboli si allontanava dalle forme paraboliche delle precedenti costruzioni e guardava a una struttura rigorosa che, ripensando agli edifici dell'antichità, si basava sull'essenzialità del sistema trabeato, anche se la composizione del volume si fonda però sull'aggregazione di diversi sistemi costruttivi che ottemperano allo scopo di raggiungere l'unicità della forma architettonica. Quindici telai in calcestruzzo, composti da piloni a traliccio, definiscono l'involucro esterno che sostiene le centine di copertura a falce ed è chiuso da una volta a botte che copre l'intera lunghezza. Il monumentale portone metallico dell'ingresso principale caratterizza architettonicamente l'edificio come il diverso disegno del prospetto secondario. Garboli, certamente influenzato dalla cultura architettonica dell'industria che, nei primi decenni del Novecento, si diffondeva nel mondo occidentale coinvolgendo nomi illustri del tempo [Heuser 1997-1998, 14-25] fondava il suo progetto sul sapiente obiettivo di ottemperare ai termini della triade vitruviana: Utilità, Stabilità e Bellezza. Il grande volume che accoglieva i mezzi aerostatici si basa infatti su principi armonici di modularità e proporzione ma correlato alle esigenze funzionali e statiche. I telai della struttura portante, a profilo parabolico, hanno un interasse di 6,60 metri modulando sia l'interno che l'esterno, sostenendo, come contrafforti, l'intera struttura.

FRANCESCA PASSALACQUA



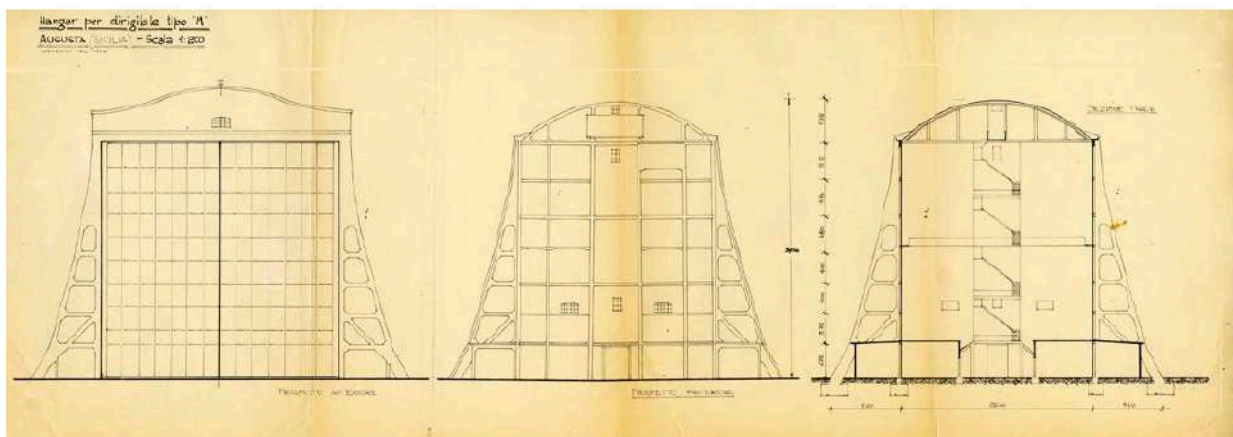
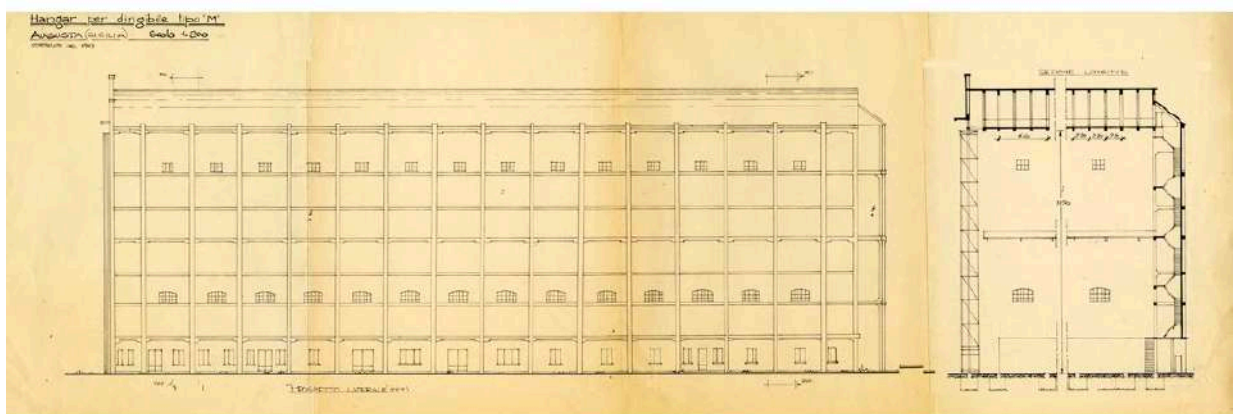
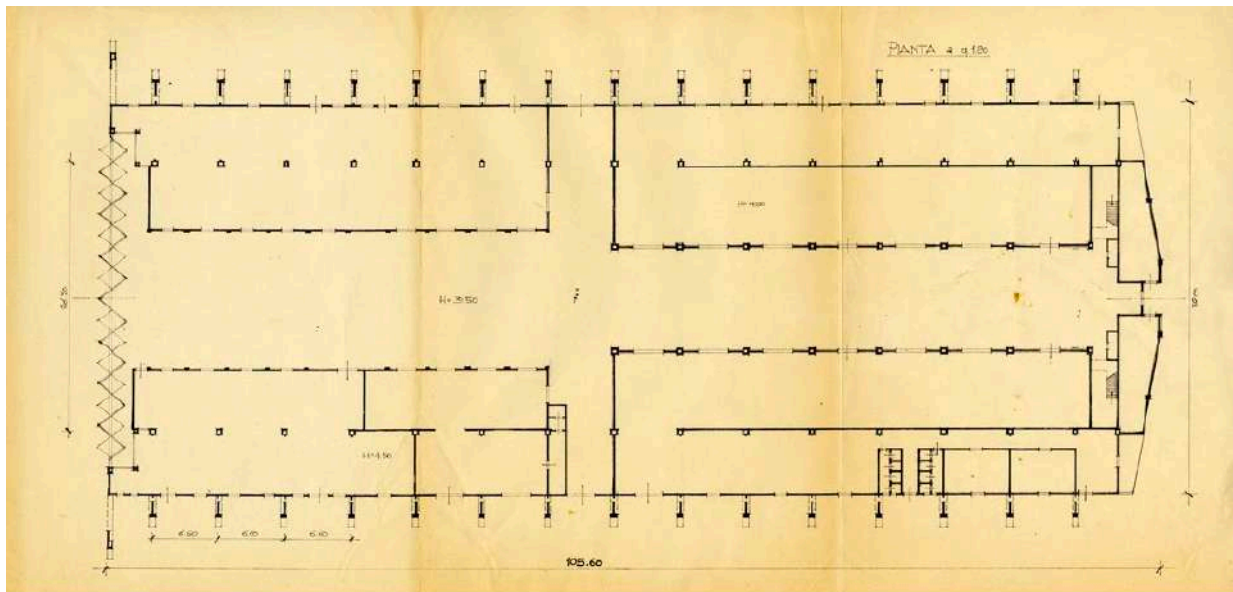
4. Augusta, Hangar, prospetto principale.

La scelta progettuale di utilizzare la struttura trabeata forniva al progettista l'opportunità di utilizzare le travature reticolari, quale elemento visibile e pertanto caratterizzante, allontanandosi completamente dalla tipologia degli archi parabolici degli hangar francesi di Ecouseville e Orly e del suo progetto di San vito dei Normanni, in cui i pilastri a traliccio, necessari per sostenere gli archi, occupano parte del volume interno.

I disegni del rilievo dell'edificio evidenziano il controllo planimetrico degli spazi attraverso il ritmo scandito dai telai esterni che chiudono il volume interno lasciando libero lo spazio. La struttura permette di liberare l'interno da qualsiasi ingombro eccetto le passerelle, esclusivamente sospese, a servizio dei dirigibili. L'edificio ha un ingombro di 105 x 42,5 metri e un'altezza di 37 metri, diversamente dalle dimensioni utili del suo interno di 100 x 26 metri di 31 metri di altezza (fig. 5).

Il suo interno mostra raffinate soluzioni architettoniche. Una scala, incastonata nella parete di fondo collega il piano di calpestio con le passerelle previste a servizio dei velivoli. Due passerelle sono collocate sulle pareti laterali a metà altezza mentre una passerella sospesa centrale, posta tra le centine a 31,8 metri di altezza e serviva per il controllo dall'alto dei dirigibili. La parete di fondo, all'esterno, mostra un telaio composto da travi e pilastri che racchiude l'ingombro del vano scala e si aggancia con il ritmo delle intelaiature laterali, contrastando con la verticalità dei telai e l'andamento orizzontale della struttura.





5: Augusta, hangar, rilievo dell'edificio con la trasformazione interne in aeroscalo (centro di documentazione U. Nobile, Vigna della Valle, Bracciano, Roma (Borzellieri 2014).



Suntuosa e raffinata è poi la soluzione del prospetto principale, segnato dal portale metallico: un soffietto monumentale ma, al contempo, composto dalle linee sobrie e lineari. L'opera venne realizzata dalla ditta Angelo Bombelli Costruzione Metalliche, artigiani specialisti del settore. I due imponenti 'contrafforti' del prospetto principale lo affiancano e sorreggono la trave su cui si agganciano i quattordici pannelli a tutta altezza (3,00 x 31,30 metri).

Questi ultimi erano stati realizzati in acciaio rivestito da lamierino ondulato e sospesi a una trave metallica. La Bombelli era una ditta specializzata nelle carpenterie metalliche, a tal punto che nel 1920 depositava il brevetto delle sue porte negli Stati Uniti, intitolandolo: *Collapsible doors, partition, and the like and operating mechanism therefor* [Bosia, Marzi, Savio 2022, 5.1.6.].

La bellezza dell'hangar, intesa quale insieme delle caratteristiche peculiari dell'opera, discende dalla capacità di Garboli di coniugare la concezione ingegneristica con il progetto architettonico. L'impostazione progettuale, suggerita dal particolare paesaggio mediterraneo, rigorosamente legata al proporzionamento di ogni sua parte si ispira agli edifici templari, ma guarda, agli esempi dell'edilizia industriali contemporanea.

Alcuni studi negli ultimi anni hanno evidenziato rapporti numerici tra le parti: precise geometrie legano la planimetria generale, gli alzati laterali e il prospetto principale, segnando in ogni sua parte l'intero edificio attraverso i canoni della *venustas* vitruviana [Borzellieri 2014, 80].

Ma la combinazione vincente è data dalla composizione architettonica del 'volume perfetto', basata sulla geometria dello spazio, e la tecnica costruttiva ingegneristica. Ogni singolo elemento della struttura portante è parte integrante dell'intero, sia dal punto di vista architettonico che strutturale.

I dettagliati elementi strutturali minuziosamente studiati collaborano alla perfetta realizzazione statica il cui valore aggiunto risiede, peraltro, nella totale assenza di prefabbricazione di alcun elemento costruttivo, avvalorando la tesi di un progetto integrale, sotto controllo in ogni sua parte, che lo rende un *unicum* [Borzellieri 2013, 133-134].

## Conclusioni

Conclusa definitivamente la stagione dei dirigibili, il 26 marzo del 1926 la Regia Aeronautica inaugurava l'idroscalo di Augusta, sulla zona costiera frontistante l'area occupata dall'hangar. Quest'ultimo vedrà modificato il suo interno, con l'inserimento dei vani a servizio degli aviatori e la destinazione degli edifici di servizio alla funzione di sede del comando e di alloggi delle truppe. Indenne ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, tutta l'area sarà utilizzata dall'ottava Armata britannica a sede della Royal Air Force sino al 1946 e sarà presa in carico dalla British Overseas Airways Corporation, utilizzata quale pista di atterraggio per elicotteri [Marcon 1996].

Dagli anni Ottanta del secolo scorso l'hangar è stato oggetto di tutela e studi, intesi a salvaguardare la struttura, che, tuttavia, malgrado i dissesti e i cedimenti strutturali legati all'abbandono, rappresenta un importante reperto di archeologia industriale.

Dichiarata opera di alto interesse monumentale, sono state avviate numerose iniziative per la sua tutela e salvaguardia. Malgrado gli studi e i progetti che si sono avvicinati nel corso di questi ultimi decenni, ancor oggi, l'hangar e l'area circostante conservano un'inalterata originalità che è doveroso salvaguardare.



6: Augusta, hangar, prospetto principale, posteriore, laterale e interno verso l'ingresso (Baffo 2014).

#### **Bibliografia**

AGNELLO, G. (1935). *L'architettura sveva in Sicilia*, Roma, Collezione Meridionale.

BAFFO, E. (2013-2014). *Un hangar per dirigibili ad Augusta. Storia, tecniche costruttive, linee guida per la conservazione*, relatore F. Passalacqua, Reggio Calabria, Università Mediterranea di Reggio Calabria.

BORZELLIERI, G. (2013). *Problemi di tutela, problemi di progetto, l'Hangar per dirigibili ad Augusta*, in *Esperienze del Restauro del Moderno*, a cura di E. Palazzotto, Milano, Franco Angeli, pp. 131-134.

FRANCESCA PASSALACQUA

- BORZELLIERI, G. (2014). *Un nuovo monumento dell'archeologia industriale "Il restauro del Moderno: Progetto di recupero e riuso dell'hangar per dirigibili di Augusta (SR) dell'ingegnere Antonio Garboli*, tesi di dottorato, XXIII ciclo, Università di Palermo, relatori: C. Airoidi, M. Panzarella.
- BOSIA, D., MARZI, T., SAVIO, L. (2022). *I sistemi tecnologici innovativi della A. Bombelli per l'industria militare: strutture metalliche e porte per l'hangar*, in *Stati Generali del Patrimonio Industriale 2022*, a cura di E. Carrà, M. Docci, C. Menichelli, M. Russo, L. Severi, Venezia, Marsilio, 5.1.6.
- DUFOUR, L. (1989). *Augusta da città imperiale e città militare*, Palermo, Sellerio.
- DUFOUR, L. (1992). *Atlante storico della Sicilia, Le città costiere della cartografia manoscritta 1500-1823*, Palermo, Lombardi.
- ERNAULT, J.J. (2021). *Le hangar d'Ecausseville: une intégrèrè présence*, in *Le hangar à dirigeables d'Ecausseville. Un centenaire plein d'avenir*, a cura di Philippe Paris e Dominique Barjot, Ouest-France, Rennes, 2021, pp. 92-104.
- GIUFFRÈ, M. (1979). *Città nuove in Sicilia, XV-XIX secolo*, Palermo, Vittorietti.
- HEISER, M. (1997-1998). Peter Behrense in "Casabella", 651-652, LXI, pp. 14-25
- JOUVIN, A. (1672). *Voyage d'Italie et de Malth*, Paris.
- LAMPARIELLO, B. (2018). *Toward Structural prefabrication: Henry Lossiers Hangars 1917-1922*, in *International Conference research Eduoardo Torrojc*, AEC, pp. 423-430.
- MARCON, T. (1996). *Cento anni di Marina. Storia della base navale di Augusta e della piazzaforte di Augusta*, Siracusa, Ediprint.
- MARCON, T. (2004). *Augusta 1940-43. La Piazzaforte, la Città*, Siracusa.
- MARCON, T. (2004). *Il porto di Augusta storia e traguardi*, Siracusa, Lombardi.
- MARCON, T. (1992). *Quarant'anni due idroscali. Augusta Siracusa e l'aviazione*, Siracusa, Ediprint.
- MICCOLI, S. (2022). *Creatività e rigore scientifico di Henry Lossier*, in «Espazium.ch», 2 ottobre (<https://www.espazium.ch/it/attualita/creativita-e-rigore-scientifico>).
- MONGITORE, A. (1749). *Parlamenti generali del Regno di Sicilia*, Palermo.
- MUTI, M., PETRACCA, G., RASINELLI, E. (2010). *L'Hangar per dirigibili di Antonio Garboli ad Augusta*, in *Storia dell'Ingegneria. Atti del 3° Convegno Nazionale*, 2 voll., Napoli, Cuzzolin, II, pp. 1099-1108.
- NEGRO, F., VENTIMIGLIA, C.M. (1992). *Atlante di città e fortezze del regno di Sicilia 1640*, a cura di N. Aricò, Messina, Sicania, Messina.
- NIGRELLI, I. (1953). *La fondazione federiciana di Gela e Augusta nella storia medievale della Sicilia*, in *Siculorum Gymnasium*, Catania.
- PERI, I. (1982). *La Sicilia dopo il Vespro*, Bari, Laterza.
- PERTUY, J. (2021). *Les hangars à dirigeables d'Orly. OÙ comment l'ingénierie rejoint l'architecture*, in *Le hangar à dirigeables d'Ecausseville. Un centenaire plein d'avenir*, a cura di P. Paris e D. Barjot, Rennes, Ouest-France, pp. 132-147.
- POLANO, S. (2016). *Gli ultimi nidi delle Aeronavi (parte prima)*, in «Casabella», 867, pp. 3-19.
- POLANO, S. (2016). *Gli ultimi nidi delle Aeronavi (parte seconda)*, in «Casabella», 868, pp. 3-17.
- SACCOMANNO, I. (2008). *Allarme Parco dell'Hangar. La minaccia viene dal porto*, in «Giornale di Augusta», n. 35, IX, 6 agosto.
- SACCOMANNO, I. (2007). *L'hangar per dirigibili di Augusta*, Augusta.
- SACCOMANNO, I. (2021). *Les cent ans du hangar à dirigeables de Augusta*, in *Le hangar à dirigeables d'Ecausseville. Un centenaire plein d'avenir*, a cura di P. Paris e D. Barjot, Rennes, Ouest-France, pp. 148-165.
- SPANNOCCHI, T. (1993). *Marine nel Regno di Sicilia*, (riproduzione del ms 788 della Biblioteca Nazionale di Madrid), a cura di R. Trovato, Catania, Ordine degli Architetti della Provincia di Catania.
- Le maitre du metier a l'exposition de 1925 (1924)*, in «Le Bulletin de la vie artistique», n. 13, 1 Juil, p. 286.

### Fonti archivistiche o documentarie

Roma, Bracciano, Vigna di Valle Centro di documentazione U. Nobile

### Sitografia

<http://www.hangarteam.it>  
<http://www.aeronautica.difesa.it>  
<http://www.augustaonline.it>  
<http://www.archeologiaindustriale.it>  
<http://www.europaconcorsi.it>

## *La memoria della guerra nel Grande Archivio: difesa, danni, racconti, cicatrici, ricostruzione*

*War's memory in the Great Archive: defense, damage, stories, scars, reconstruction*

**GIULIANA RICCIARDI**

Archivio di Stato di Napoli

### **Abstract**

*L'Archivio di Stato di Napoli ha subito durante la Seconda guerra mondiale danni significativi sia al patrimonio documentario custodito che alle proprie sedi. Il direttore Riccardo Filangieri elaborò fin dal 1935 un piano di protezione dalle offese belliche, che non risultò utile a contrastare gli effetti dei bombardamenti aerei in città. Perciò le scritture più preziose furono trasferite in altra località lontana dagli obiettivi bellici principali, ma anche qui fu inferta una grave ferita con l'incendio del 30 settembre del 1943 appiccato da truppe tedesche in ritirata.*

*During the Second World War, the Naples State Archives suffered significant damage to both their documentary heritage and their premises. Since 1935 director Riccardo Filangieri drew up a protection plan against war attacks, which was unable to counteract aerial bombardments' effects. For this reason the most important documents were soon transferred to another place away from main war objectives; nevertheless, on 30<sup>th</sup> September 1943 a serious wound was inflicted here too by the fire started by retreating German troops.*

### **Keywords**

Archivio di Stato di Napoli, San Paolo Belsito, bombardamento.

Archivio di Stato di Napoli, San Paolo Belsito, bombing.

### **Introduzione**

Riccardo Filangieri di Candida Gonzaga, archivista, paleografo, storico e anche appassionato studioso di storia dell'arte, fu il protagonista degli eventi bellici che coinvolsero l'Archivio di Stato di Napoli durante il secondo conflitto mondiale. Entrato nell'amministrazione archivistica italiana fin dal 1911, dedicò la sua attività lavorativa non solo a studi e pubblicazioni scientifiche, ma anche alla sistemazione più razionale degli spazi dell'ex monastero benedettino dei Santi Severino e Sossio, sede fin dal 1845 dell'Archivio Generale del Regno di Napoli, noto anche come Grande Archivio. Tale razionalizzazione trovò compimento soprattutto nel periodo in cui Filangieri ricoprì il ruolo di soprintendente dell'archivio napoletano dal 1935 al 1956. Nel 1938 aveva portato a termine una serie di lavori relativi all'allestimento di nuove sale da adibire a deposito di documentazione, collocate all'ultimo piano dell'edificio di San Severino: il salone degli Archivi Gentilizi, il salone della Regia Camera della Sommaria, il salone di Casa Reale. Anche a seguito di nuove assunzioni di personale la direzione Filangieri prevedeva di intensificare le attività di ordinamento della documentazione, di produzione di inventari e strumenti di corredo, di redazione di una nuova guida del patrimonio archivistico napoletano. Tali progetti furono presto interrotti dal precipitare degli eventi alla fine degli anni Trenta.

GIULIANA RICCIARDI

## 1. La difesa preventiva

Accorto e previdente difensore dei beni archivistici, Filangieri aveva provveduto fin dal 1935 a predisporre un piano di protezione della documentazione napoletana dalle offese aeree, organizzando un vero e proprio rifugio antiaereo nella sede di San Severino, ritenendo non utile lo spostamento delle scritture altrove: «la mole considerevole, anche delle sole scritture più preziose, la difficoltà di un trasporto improvviso e quella di trovare un luogo sicuro da tutti i pericoli ai quali vanno soggette le scritture, specie l'incendio e l'umidità, consigliano piuttosto di pensare a preparare entro le stesse mura di questo vasto edificio un ricovero ben munito da ogni pericolo»<sup>1</sup>.

Filangieri aveva individuato come luogo sicuro il cosiddetto 'Cisternone', un ampio ambiente sotterraneo, ben ventilato e senza finestre esterne, posto al di sotto del locale noto come 'Teatro', a sua volta collocato sotto la Sala degli atti governativi, attuale sala Filangieri, dove collocare la documentazione d'archivio. A seguito di contatti con il Comitato di protezione antiaerea veniva confermata tramite perizia dell'ingegnere Agostino Felsani la bontà della soluzione proposta; perciò Filangieri provvedeva a richiedere finanziamenti per sgomberare il vasto locale da residui di materiale edilizio di risulta. Nella perizia si raccomandava, inoltre, di acquistare sacchi di sabbia ed estintori a secco e di provvedere allo sgombero dei sottotetti.

La vicenda si protrasse fino all'estate del 1939 senza esito positivo, mentre Filangieri provvedeva contemporaneamente a far installare nell'Archivio di Stato di Napoli un moderno impianto antincendio, costituito da avvisatori acustici e ottici e da estintori a secco, che andava a sostituire il precedente sistema costituito essenzialmente da idranti non idonei alla protezione della carta. Filangieri provvedeva, inoltre, alla formazione di una squadra di primo intervento e alla predisposizione di attrezzature individuali necessarie in caso di incendio.

L'Archivio non disponeva ancora di un luogo sicuro per il ricovero della documentazione: scartata l'idea del Cisternone, non finanziata, Filangieri proponeva allora di utilizzare i cosiddetti 'Pozzi', ampi locali dislocati in corrispondenza dell'ingresso principale, che bisognava sgomberare dai quindicimila fasci delle Preture collocati a pianterreno e poi murare dal lato prospiciente la via del Grande Archivio. Questa proposta trovò maggiore successo e i Pozzi furono sistemati nell'estate del 1940: nel settembre di quell'anno furono trasferiti al piano terra e ai due piani sovrastanti i fondi più preziosi dell'Archivio, 50 mila pergamene e 40 mila tra fasci e volumi.

## 2. Danni alle sedi di San Severino e di Pizzofalcone

I bombardamenti in città iniziarono ben presto ad apportare danni anche all'edificio di San Severino. Una prima bomba finì fortunatamente inesplosa tra le carte delle Preture il 9 gennaio 1941; ulteriori bombe colpirono l'Archivio di Stato di Napoli tra l'ottobre e il novembre 1941 con gravi danni all'edificio, ma senza gravi perdite per la documentazione [figg. 1-2]. Dal novembre del 1942, a seguito dell'intensificarsi dei bombardamenti, Filangieri ottenne la chiusura con muratura piena di tutti i vani della verticale dei Pozzi, della Gran Sala, della sala Catasti, del salone di Casa Reale; inoltre, furono svuotati tutti gli ambienti agli ultimi piani e fu posizionato uno strato di sabbia di 20 centimetri nei sottotetti, fu infine istituito un posto fisso di cinque vigili del fuoco nel primo atrio di accesso all'Archivio da vico Sanseverino.

---

<sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato (ASNa), *Segretariato nuovo, III serie*, b. 38, f. lo 1.





1-2: *Danni al chiostro di marmo dell'ex monastero dei Santi Severino e Sossio, sede dell'Archivio di Stato di Napoli, causati dall'incursione aerea del 9 novembre 1941 (ASNa, Segretariato nuovo, III serie, b. 38).*

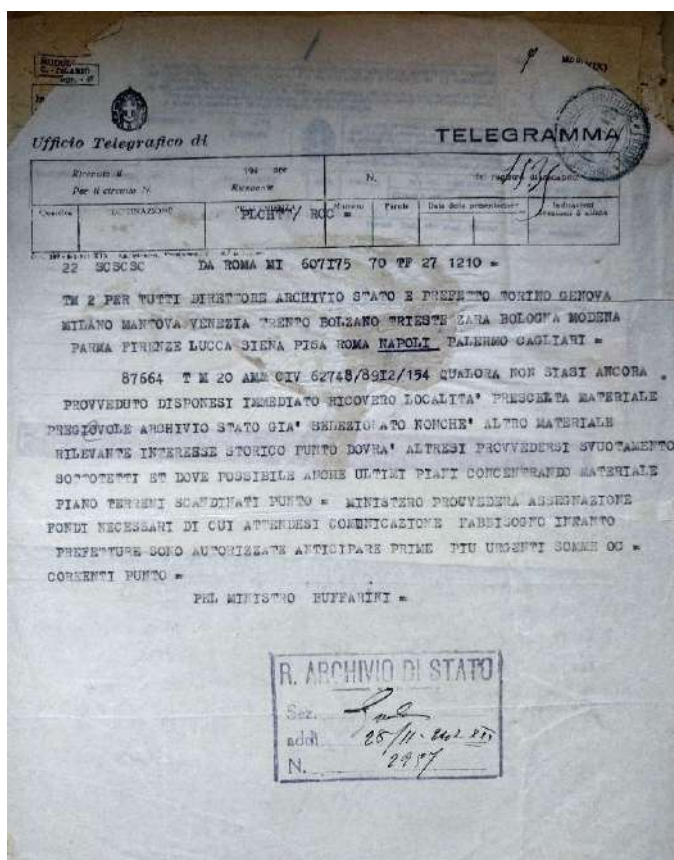
L'intensificarsi della guerra e l'utilizzo di ben più consistenti bombe da due tonnellate su Milano, Torino e Genova convinsero presto Filangieri a cambiare piano di difesa e a trasferire la documentazione in una località alternativa, nonostante la predisposizione del ricovero antiaereo dei Pozzi nella sede principale di San Severino.

Anticipando di qualche giorno le disposizioni ministeriali, il direttore richiedeva il 25 novembre del 1942 di essere autorizzato a effettuare il trasferimento della documentazione: il Ministero dell'Interno avrebbe inviato il 27 novembre 1942 un telegramma [fig. 3] a tutti i direttori degli archivi di Stato italiani con cui disponeva «immediato ricovero località prescelta materiale pregevole Archivio Stato già selezionato, nonché altro materiale rilevante interesse storico»<sup>2</sup>. Già qualche giorno prima il lungimirante Filangieri aveva contattato l'abate di Cava de' Tirreni per chiedere ospitalità per la documentazione, ricevendo esito negativo; risposta positiva aveva ottenuto, invece, da Eduardo Contieri, podestà di Nola, che concedeva in affitto la villa Montesano di sua proprietà situata a San Paolo Belsito: «è questa una solidissima costruzione del secolo XVII, architettata a guisa di castello, con scantinati, mura molto spesse, ampi saloni a volta, con sopra due piani e tetti, abbastanza lontana dal paese, ma soprattutto asciutta»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem.*

GIULIANA RICCIARDI



3: Telegramma del 27 novembre 1942 che dispone il trasferimento del materiale più pregevole degli archivi di Stato (ASNa, Segretariato nuovo, III serie, 38).

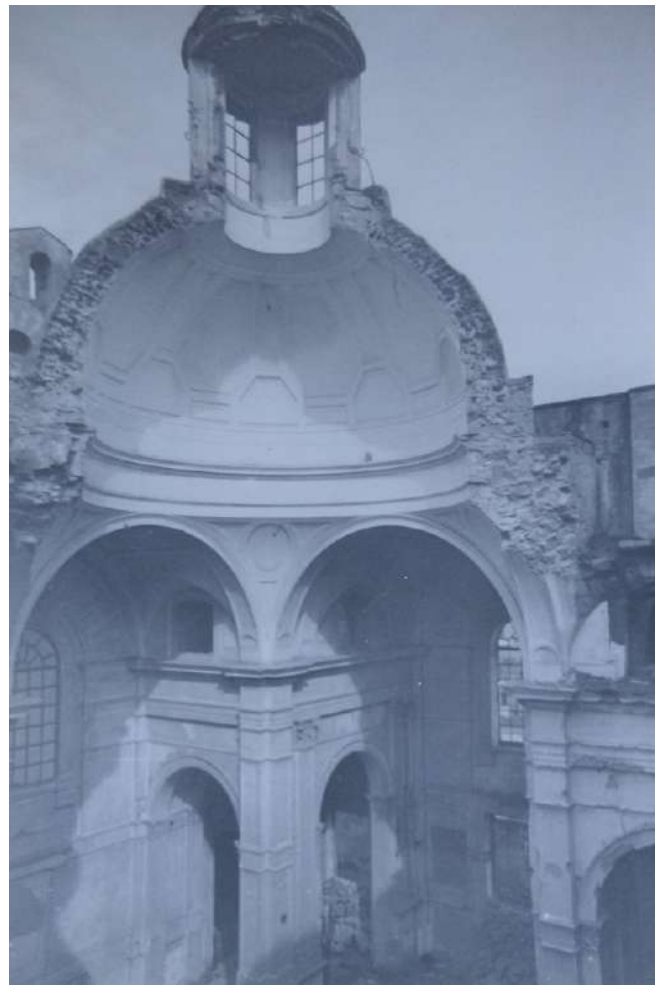
4: Un volume dei protocolli del Consiglio di Stato danneggiato dalle incursioni aeree (ASNa, Segretariato nuovo, III serie, 38).

Filangieri scelse di trasferire a San Paolo Belsito le serie più antiche dei fondi archivistici più rilevanti (Archivio di Casa reale, Archivio farnesiano, Ministero degli esteri, Regia Camera della Sommaria, Consiglio collaterale, Real Camera di Santa Chiara, Segreteria del viceré, Cappellano maggiore), il Diplomatico per intero, la Cancelleria angioina e aragonese; alcuni fondi della sezione politica e di quella amministrativa, il Museo storico-diplomatico e, inoltre, una serie di documenti provenienti da vari archivi di Stato per la mostra sulle Terre d'Oltremare.

Dal 7 dicembre 1942 ai primi di giugno del 1943 tutta questa documentazione fu trasferita in 866 casse a villa Montesano (31.606 unità archivistiche e 54.372 pergamene compresi indici, inventari e schedari), mentre nello spazio ormai liberato dei Pozzi a piano terra e nei sotterranei fu trasferito il resto della documentazione, che non era possibile spostare altrove. «E così tutto il meglio dell'Archivio, sottratto ai pericoli di una zona particolarmente bersagliata dalle incursioni, sembrava essere al sicuro»<sup>4</sup>.

L'edificio di Sanseverino intanto riportava danni ai tetti e agli infissi per lo scoppio di bombe il 20 febbraio e il 1 marzo del 1943, con conseguente chiusura dell'Archivio al pubblico. Ma ben più grave fu lo scoppio il 28 marzo 1943 nel porto di Napoli della nave *Caterina Costa*, carica di esplosivi: ancora oggi sono visibili in un angolo del chiostro di marmo resti delle catene della nave qui proiettati dalla violenza dell'esplosione.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



5-6: *Danni all'ala orientale della sede militare di Pizzofalcone e alla chiesa dell'Immacolatella causati dall'incursione aerea del 4 settembre 1943 (ASNa, Segretariato nuovo, III serie, 38).*

Alcune schegge roventi appiccarono il fuoco alla travatura di copertura in legno del locale all'ultimo piano dell'Archivio, dando luogo a un vasto incendio che distrusse 8.800 unità dell'archivio del Gran libro del debito pubblico.

Un ulteriore bombardamento del 4 agosto 1943 causò poi il crollo dell'ala orientale di palazzo Loffredo sulla collina di Pizzofalcone, sede sussidiaria dell'Archivio di Stato di Napoli [figg. 5-6] con perdita di 55.000 unità afferenti agli archivi del Tribunale militare di Napoli e della Segreteria di Guerra e Marina. «Ma il sinistro episodio che ha privato l'Archivio di Stato di Napoli delle sue più preziose scritture ed il paese di molte fra le più belle fonti della sua storia, fu l'incendio di Villa Montesano, ordinato da un comando militare germanico con barbara malvagità e con bestiale ferocia eseguito da tre criminali di quell'esercito»<sup>5</sup>.

### 3. L'incendio del 30 settembre 1943

Mentre l'esercito alleato era vicino a Napoli, squadre di tedeschi composte da tre soldati infestavano le abitazioni del piccolo comune di San Paolo Belsito vicino Nola in cerca di cibo, animali e uomini o appiccavano fuoco alle stazioni ferroviarie, a officine e mulini. Villa

<sup>5</sup> *Ibidem.*



GIULIANA RICCIARDI

Montesano, deposito protetto dell'Archivio di Stato di Napoli, era passata inosservata fino al 28 settembre 1943 quando era stata oggetto di visita da parte di soldati tedeschi in cerca di un vitello. Non avendo trovato il cibo, i militari si erano introdotti nella villa chiedendo informazioni sul contenuto delle casse: i custodi riferirono che si trattava di documentazione di carattere storico. La mattina del 29 settembre tornarono a villa Montesano due tedeschi, uno dei quali era un ufficiale, che chiese al direttore Capograssi, responsabile del deposito, di aprire qualche cassa. I militari poterono così verificare il carattere puramente storico della documentazione contenuta. Nel pomeriggio dello stesso giorno seguì una nuova visita di tedeschi che si recarono nelle cantine. Temendo che avessero introdotto qualche mina nel deposito ne fu informato il soprintendente Filangieri, che ritenne opportuno indirizzare una lettera al Comando germanico residente a Nola per informarlo sulla tipologia di documenti conservati nella villa inerenti anche la storia della Germania e sugli studiosi tedeschi che avevano frequentato l'Archivio di Stato di Napoli, invitando a chiedere informazioni anche all'Istituto Storico Germanico di Roma. Il custode incaricato di consegnare tale lettera al Comando di Nola, imbattendosi il 30 settembre del 1943 in una squadra di tre tedeschi che si recavano a villa Montesano, ritenne più opportuno portare la lettera direttamente al direttore del deposito Capograssi, perché potesse mostrarla ai soldati tedeschi lì diretti. «Ma il feroce barbaro, strappato brutalmente lettera ed elenchi dei documenti dalle loro mani, li gettò in aria esclamando: "Comando conosce tutto. Ordine bruciare"»<sup>6</sup>. Imposero così a Capograssi di uscire e, raccolta della paglia e dei libri, li distribuirono nelle varie sale e appiccarono il fuoco, verificando che nessuno si avvicinasse per spegnerlo.

Allontanatisi i militari, entrando in una sala dove non era ancora arrivato il fuoco, i custodi riuscirono a salvare undici casse di protocolli notarili, 97 buste dell'Archivio farnesiano e alcuni volumi di processi della Regia Camera della Sommaria, mentre andarono distrutti i 378 registri della Cancelleria angioina, i registri della Cancelleria aragonese, le raccolte di autografi, i processi politici celebri e le unità archivistiche tratte dai fondi più antichi, oltre ai documenti in prestito da vari archivi di Stato per la Mostra sulle Terre d'Oltremare inaugurata il 9 giugno 1940.

La notizia dell'incendio di San Paolo Belsito si diffuse molto lentamente: solo il 16 ottobre 1943 il giornale *Risorgimento* ne trattava come «Un lutto per il mondo della scienza». Ma i tedeschi appresero dell'accaduto solo nel novembre del 1943 da un giornale illustrato inglese, come riferirà nel suo rapporto<sup>7</sup> del 6 febbraio 1946 Wolfgang Hagemann, membro dell'Istituto Storico Germanico di Roma e ufficiale responsabile del reparto *Kunstschutz*, incaricato della protezione del patrimonio culturale italiano. Come riferisce Hagemann nella sua dettagliata relazione, essendo il Comando Supremo Germanico in Italia all'oscuro di questo evento, si decise di aprire un'inchiesta per smentire l'accusa riportata sul giornale inglese. Si rendeva necessario fare luce sulla verità e sulla responsabilità dell'episodio: risultava, infatti, che le truppe tedesche a causa dell'avanzare degli americani avessero già abbandonato Nola da un paio di mesi.

Si cercò di reperire quante più informazioni possibili contattando il Comando della Decima Armata tedesca, che aveva la giurisdizione militare su Nola, avendo conferma che nessun comando tedesco o ufficio era al corrente dell'esistenza di un deposito dell'Archivio di Stato di Napoli a Nola e perciò non aveva potuto dare ordine di appiccare il fuoco. Il Comando, tuttavia, aveva dato ordine di distruggere due ville a Nola in seguito all'uccisione in zona di

---

<sup>6</sup> ASNa, *Segretariato nuovo, III serie, b. 37*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

alcuni soldati tedeschi. La smentita non fu mai data perché si ritenne che una delle ville distrutte, di cui non si riuscì a individuare il nome, fosse proprio villa Montesano.

## Conclusioni

«Solo conforto è ora per noi quello di ricercare tutto ciò che è possibile recuperare attraverso le copie o gli appunti, editi o inediti che siano, degli studiosi. E a tal lavoro mi sono dedicato appena dopo il disastro e il lavoro che sarà lunghissimo procede con alacrità»<sup>8</sup>. Così Riccardo Filangieri scriveva a Wolfgang Hagemann informandolo del lavoro di ricostruzione a cui decise di dare il via con l'istituzione dell'Ufficio della ricostruzione angioina, istituto tuttora operante, che si preoccupava allora come ora di pubblicare attraverso appunti, pubblicazioni, microfilm, trascrizioni di studiosi che avevano consultato i registri prima della guerra, quanto più possibile dell'attività della Cancelleria angioina. Tale attività di ricostruzione fu organizzata da Filangieri immediatamente dopo l'incendio di San Paolo Belsito, ma fu maggiormente realizzata dal successivo direttore Jole Mazzoleni, che già lavorava nell'Archivio di Stato di Napoli alla guida della sezione diplomatica.

## Bibliografia

- AZZINNARI, M. (2010). *Napoli 1943. Il patrimonio documentale dell'Archivio di Stato di Napoli*, in *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, Napoli, Edizioni Fioranna.
- AZZINNARI, M. (2010). *Riccardo Filangieri e l'acquisizione dell'Archivio Borbone*, in «Riccardo Filangieri archivista e storico», Napoli.
- La Campania tra il 1943 e il 1945. La memoria, le memorie* (1995), Napoli, Arte Tipografica.
- CROCE, B. (2004). *Taccuini di guerra (1943-1955)*, Milano, Adelphi.
- GENCARELLI, E. (1979). *Gli archivi italiani durante la Seconda guerra mondiale*, Roma, s.n.t., pp. 210-215.
- I danni di guerra subiti dagli Archivi italiani (1944-1947)*, in *Notizie degli Archivi di Stato*, a cura del Ministero dell'Interno, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, pp. 21-26.
- Inter arma tacent musae. Archivi biblioteche e istituti scientifici a Napoli durante la guerra 1940-1945* (2005), a cura di A. Borrelli, Napoli, Dante e Descartes.
- JENKINSON, H. (1943). *The National Archives. Archival repositories in Italy*, s.l.
- Le biblioteche e gli archivi durante la Seconda guerra mondiale. Il caso italiano* (2007), Bologna, Pendragon.
- MAZZOLENI, J. (1959). *Riccardo Filangieri*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., vol. IX.
- PALMIERI, S. (1996). *Riccardo Filangieri. L'Archivio di Stato di Napoli durante la seconda guerra mondiale*, Napoli, Arte Tipografica.
- PALMIERI, S. (2002). *Napoli, settembre 1943*, in *Degli Archivi Napolitani. Storia e Tradizione*, Bologna, il Mulino, pp. 258-292.
- Per la storia del Grande Archivio* (1997), a cura di F. De Mattia, Napoli, Luciano.
- RAIMONDI, G. (2015). *1943-2013 Napoli: settant'anni di archivi bombardati, incendiati e distrutti*, in «Meridione Sud e Nord nel Mondo», nn. 2-3, pp. 320-336.
- RE, E. (s.d.). *Le distruzioni negli archivi italiani durante la guerra*, in «Rivista Europa», n. 6-8.
- VILLARI, S., RUSSO, V., VASSALLO, E. (2005). *Il regno del cielo non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli 1940-1944*, Napoli, Giannini.

<sup>8</sup> *Ibidem*.





«Qui si continua a vivere senza disciplina, autorità, giustizia». Immagini e racconti di guerra dal diario di Pio Jacazzi  
*War images and stories from Pio Jacazzi's diary*

DANILO JACAZZI\*, GIUSEPPE FRESOLONE\*\*

Università della Campania Luigi Vanvitelli\*, Università di Salerno\*\*

### Abstract

*Il recente rinvenimento del diario scritto da Pio Jacazzi nel settembre del 1943 costituisce un'occasione straordinaria per riflettere sulle conseguenze della guerra nel territorio di Eboli. Il diario riporta con dovizia di particolari gli avvenimenti dello sbarco delle truppe alleate nel Golfo di Salerno. Le notizie riportate si integrano con il materiale esposto al Museum of Operation Avalanche e l'Archivio Comunale di Eboli, che conservano la documentazione sulle trasformazioni della città durante il conflitto.*

*The recent discovery of the diary written by Pio Jacazzi in September 1943 is an extraordinary opportunity to reflect on the consequences of the war in the Eboli area. The diary reports in great detail the events of the landing of the Allied troops in the Gulf of Salerno. The information reported integrates with the material exhibited in the Museum of Operation Avalanche and the Municipal Archive of Eboli, which preserve the documentation on the transformations of the city during the conflict.*

### Keywords

Eboli, Storia dell'Architettura, *Museum of Operation Avalanche*.

Eboli, History of Architecture, *Museum of Operation Avalanche*.

### Introduzione

Ci sono luoghi che sono entrati stabilmente nella memoria della Seconda guerra mondiale. La provincia di Salerno, nonostante sia stata al centro di una delle operazioni militari più importanti, non è tra questi. Anche lo sbarco di Salerno e i mesi successivi che videro Salerno capitale sono entrati in quella zona grigia che più in generale ha coperto tutta la vicenda del Mezzogiorno tra il 1943 e il 1946. Importante è indagare il modo in cui tutto ciò venne percepito e rappresentato, incrociando gli sguardi di istituzioni in crisi, eserciti occupanti, fotografi locali, testimonianze letterarie [Fresolone 2018].

Il diario inedito del capo stazione Pio Jacazzi, originario di Omegna in Piemonte, obbligato a trasferirsi a Eboli a metà degli anni Trenta, che sarebbe diventato uno dei primi segretari della locale sezione del Comitato di Liberazione Nazionale, rappresenta una fonte privilegiata per descrivere i luoghi e le emozioni di una guerra subita, cogliendo una dimensione degli eventi squisitamente umana. Seppure prevalentemente riporti annotazioni di carattere familiare, l'autore registra con specifiche note le distruzioni operate dai bombardamenti a Eboli, descrivendo il rapporto tra la città, la popolazione e la guerra. Il conflitto non si è combattuto solo al fronte, ma ha duramente coinvolto la popolazione civile attraverso i bombardamenti, la distruzione del paesaggio, delle città, degli edifici [Gribaudo 2006, 12].



1: Eboli 1943 (elaborazione grafica di Vito Pindozi).

## 1. Distruzione

Nel 1943 i comandi alleati individuarono il tratto di costa tra Agropoli e Maiori come luogo dello sbarco per aprire la campagna d'Italia. La notte tra l'8 e il 9 settembre un'imponente flotta, composta da più di 700 navi, trasportò la V Armata del generale Clark, portando a destinazione circa 170.000 soldati americani e inglesi. Il piano era di stabilire una testa di ponte da cui avanzare verso nord per prendere in pochi giorni Napoli. La mattina del 9 settembre, gli abitanti del Golfo di Salerno si trovarono di fronte a uno spettacolo cui erano impreparati, l'intera superficie del golfo era occupata da un «mare di navi» [Pesce 2013]. Ma lo sbarco fu duramente contrastato.

Le alture a ridosso del mare consentirono alla XVI Panzer Division tedesca di bloccare le truppe nemiche. I combattimenti si protrassero per molte settimane a Battipaglia, Eboli, Altavilla, Salerno e nell'agro nocerino-sarnese. Con l'Operation Avalanche, nome in codice dello sbarco angloamericano, la guerra, fino ad allora percepita come una serie di operazioni militari condotte in fronti lontani, fece improvvisamente la sua drammatica apparizione nella provincia di Salerno, con intensi attacchi aerei sui centri urbani. In particolare, tra l'agosto e il settembre del 1943 fu duramente colpita Eboli: «Da oggi pur scrivendovi non potrò più impostare perché Eboli ha subito un potente bombardamento aereo la notte scorsa e le comunicazioni sono interrotte [9/9/1943]»<sup>1</sup>.

A conclusione dello scontro, la situazione nel salernitano era assai grave. A parte le zone che erano state teatro di intensi combattimenti, molti luoghi risentirono anche dei bombardamenti precedenti allo sbarco. Inoltre, l'itinerario seguito dai tedeschi, in risalita dalla Calabria verso Roma, divenne l'obiettivo dei bombardamenti degli Alleati che colpirono l'area compresa tra Buccino, Contursi, Battipaglia ed Eboli. Anche la direttrice ferroviaria apulo-lucana, che vedeva Eboli e Battipaglia rappresentare due nodi di straordinaria rilevanza, venne ripetutamente colpita dall'azione dei bombardieri alleati [Fresolone 2004]. «La stazione è stata messa fuori uso diverse volte ma il 24 scorso abbiamo perso ogni speranza di riattivarla, perciò è stata evacuata, ed i suoi rottami abbandonati alle fiamme [5/9/43]».

<sup>1</sup> Diario di Pio Jacazzi. Le citazioni a seguire, se non diversamente indicato, fanno sempre riferimento al diario.

THE ITHACA JOURNAL, FEBRUARY 3, 1944

## NAZIS DEVASTATING ITALY

**A**S THEY retreat before Allied attacks, the Germans in Italy are following a "scorched earth" policy. Aimed at crippling Italian participation in the war and slowing down the Allied advance, their destruction is as total and as thorough as time will permit. These photos taken by the Army Signal Corps show some of the destruction found by Allied troops as they occupy new areas.



**WITH A LARGE** photo of Mussolini included in the rubble, civilians of Eboli start to clear away the wreckage inflicted by retreating Nazis. Many families lost homes, property.

2: *Nazist devastating Eboli, The Ithaca Journal, February 3, 1944.*

Dopo i bombardamenti, Eboli si presentava come una città deserta e dall'aspetto spettrale. Con la guerra il tradizionale rapporto tra città e campagna venne stravolto.

I bombardamenti e i centri urbani, la distruzione delle infrastrutture, la penuria di cibo e il mercato nero determinarono la 'rivincita' della campagna che divenne il luogo dal quale dipendeva il rifornimento alimentare. Buona parte della popolazione di Eboli, sopravvissuta ai bombardamenti alleati, si era, intanto, rifugiata a Campagna alla ricerca di un riparo sicuro: «Oggi siamo scesi (da Campagna) ad Eboli. Si sentiva forte tuonare il cannone e gli aerei da

DANILA JACAZZI, GIUSEPPE FRESOLONE

ricognizione sorvolavano continuamente. Eravamo al fronte. Arrivati ad Eboli abbiamo avuto subito il triste spettacolo della città fortemente danneggiata [10/9/43]».

Distruzione e macerie regnavano ovunque. L'archivio fotografico della città di Eboli, riconosciuto archivio d'interesse nazionale nel 2015, grazie al progetto Eboli Archivio Digitale (EbAD), ha messo in rete circa 23.000 delle 45.000 immagini conservate. Nell'archivio rimangono impresse le macerie del centro storico di Eboli. Le fotografie documentano la distruzione operata nel centro medioevale, con la devastazione di monumenti e abitazioni civili.

Le richieste di risarcimento dai danni di guerra, conservate presso l'Archivio di Stato di Salerno, registrano puntualmente gli edifici e le strade di Eboli, nonché le case rurali e le aziende agricole distrutte, o danneggiate dai bombardamenti e gli edifici requisiti o saccheggianti<sup>2</sup>. Dalle istanze presentate, l'intero circuito urbano e tutta la cinta intorno al centro risultano tra le aree più colpite. Principale obiettivo delle incursioni aeree era il castello, tenuto da una cinquantina di tedeschi, che peraltro rimase quasi illeso, mentre vennero distrutti, interamente o parzialmente, l'ufficio postale, la scuola agraria «G. Gasparini», il casello ferroviario, l'edificio della maternità e dell'infanzia in via Matteo Ripa, il cimitero, alcune chiese ed esercizi commerciali e industriali, oltre a numerosi terreni, capannoni, case coloniche e aziende agricole.

La casa di Pio Jacazzi, in via Riccardo Romano n. 2, fu parzialmente danneggiata dai bombardamenti dell'8 settembre e successivamente saccheggiata dalle truppe tedesche tra il 9 e il 12 settembre<sup>3</sup>. La famiglia, come molti altri cittadini, si era rifugiata nei boschi, salvandosi dalle incursioni aeree: «Sulla collina della Madonna della Nova abbiamo trovato delle case coloniche abbandonate dai proprietari ed occupate o dai tedeschi o da profughi che bivaccano per qualche giorno e poi se la svignano. Qui molti alla sera vanno a dormire nei boschi e molti vivono già da giorni nelle caverne naturali della montagna [10/9/43]». E ancora: «Scrivo dal nostro rifugio alpestre denominato "Albergo FIFA" ... una roccia lievemente incavata alla base lato est, sotto un castagneto, nel pendio del monte ad ovest rispetto il corso di un fiumiciattolo che corre a valle dal nord al sud a poche decine di metri da noi. Mercoledì abbiamo costruito una bella capanna con tronchi di sostegno, frasche di riparo, felci per letto [19/9/43]».

Il prezzo pagato in termini di distruzione del patrimonio edilizio fu molto alto: le incursioni aeree lacerarono il 'cuore' storico delle città campane. «Che spettacolo pietoso: Eboli non c'è più, è ridotta ad un mucchio di rovine; le case non crollate non servono più perché pericolanti ed inabitabili [22/9/43]». Iniziò, così, la drammatica fase dell'emergenza abitativa e delle trasformazioni urbane, che nel caso di Eboli, sono storia dell'urbanistica e storia sociale. Gli Alleati occuparono dei terreni appartenenti a vari privati in località San Giovanni di Eboli, installandovi un campo con delle baracche per alloggio delle truppe e per i prigionieri di guerra. In seguito al rimpatrio delle truppe alleate, gli impianti del campo, che aveva assunto la denominazione di Campo San Giovanni di Eboli, furono ceduti al Governo e una parte fu messa a disposizione della Prefettura di Salerno che nel 1947 adibì le baracche ad alloggio per i senza tetto, costruendovi una scuola e una chiesa. Il resto delle baracche e gli impianti esistenti furono alienati a favore dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia [Sole 2014]<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Archivio di Stato di Salerno (ASSa), Serie Servizio Danni di Guerra, Fondo Intendenza di Finanza. Inv. n. 34.2.

<sup>3</sup> ASSa, Serie Servizio Danni di Guerra, Fondo Intendenza di Finanza, Busta 59 Fascicolo 51.

<sup>4</sup> ASSa, Intendenza di Finanza, Servizio Demanio, b. 191.



*Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*



3: *Danni bellici nel centro storico di Eboli: via Scalelle, Palazzo Campagna, via Genovese e chiesa di San Francesco, EBAD, Archivio Fotografico, Fondo Gallotta, Inventario 24421, 24433.*



4: *Danni bellici nel centro storico di Eboli: corso Garibaldi e via Magna Grecia, EBAD, Archivio Fotografico, Fondo Gallotta, Inventario 24412, 24417.*

## 2. Ricostruzione, riedificazione e risanamento urbano

Fra i centri della Piana, Eboli, con circa il 74% delle abitazioni inagibili, fu il paese più colpito assieme a Battipaglia. Quando, dopo la liberazione della cittadina, avvenuta il 21 settembre 1943, si stese il resoconto dei danni subiti, risultarono distrutti: 5.539 vani, 5.845 metri quadrati di strade, 8.522 metri di fognature, 7 chiese, l'acquedotto, l'ospedale civile, le scuole, il campo sportivo, il municipio, il macello<sup>5</sup>.

Alla fine del conflitto emersero evidenti le difficoltà insite nel processo di ricostruzione, oscillante tra le necessità della urgente restituzione dell'integrità storica di un tessuto edilizio connotato anche da edifici di carattere storico-monumentale, identitari del contesto urbano, e l'occasione di procedere a un risanamento delle aree più degradate. In assenza di una coerente strategia urbanistica, la soluzione dei bisogni più urgenti veniva individuata, in maniera altalenante, tra principi di conservazione degli elementi di permanenza e di identità urbana e l'ambizione ad una più radicale innovazione, ispirata alla ideologia di un progresso civile. Intanto la città doveva affrontare i problemi della sopravvivenza, riorganizzando i luoghi ancora agibili e requisendo scuole ed edifici per trasformarli in alloggi di fortuna per i sopravvissuti: «Il Municipio ha autorizzato i sinistrati ad occupare le scuole elementari in attesa della riparazione degli alloggi. [28/9/43]. Tutto il patrimonio scolastico, materiale didattico, dotazioni e donazioni che arricchivano queste scuole elementari (una delle più bene attrezzate della Campania) fu asportato o guastato o distrutto da incoscienti e disonesti [2/10/43]».

A Eboli la prima fase della ricostruzione si ridusse sostanzialmente a un processo di ristrutturazione, di primo intervento e limitata riedificazione per fare fronte alle necessità immediate dovute alla massa dei senza tetto e degli sfollati. Gli edifici assunsero le configurazioni formali dell'edilizia otto-novecentesca, trasformando le strutture danneggiate e ricostruendo gli impianti su sedimi preesistenti [Fresolone 2004].

La prima giunta municipale, che si formò dopo la liberazione della città, comprendente tutti i partiti antifascisti, si pose, perciò, la priorità della ricostruzione. Nel 1944 si avviò la discussione per l'assegnazione degli incarichi per il piano regolatore di ricostruzione, risanamento e ampliamento dell'abitato di Eboli: «L'abitato di Eboli a seguito dei duri e ripetuti bombardamenti aerei subiti nei mesi di agosto e di settembre 1943 è andato distrutto per circa il 70%, perché la ricostruzione delle numerose abitazioni devastate sia fatta con criteri organici e razionali, è necessario che sia provveduto alla compilazione di un piano regolatore, che preveda il risanamento di quei rioni che per il notevole agglomerato di case e per le troppo anguste, ripide e tortuose vie, e per la mancanza della necessaria areazione e di luce sufficiente, non sono affatto rispondenti alle norme di igiene e di vita civile, nonché l'ampliamento dell'abitato già inadeguato prima degli eventi bellici svoltisi nella zona ed assolutamente insufficiente in rapporto al notevole incremento della popolazione. Propone, quindi, che sia provveduto per la compilazione di un siffatto piano regolatore, il cui incarico potrebbe essere affidato all'ufficio tecnico della società degli ingegneri Bevilacqua e Mazziotti di Salerno, specializzati in lavori del genere»<sup>6</sup>. La proposta venne approvata l'anno seguente, il 16 aprile 1945; data in cui si decise di adottare un piano regolatore per l'espansione della città, per una maggiore igiene e una più razionale sistemazione delle case e per stabilire le norme da osservare nella costruzione di nuovi edifici e nella riedificazione o modifica di quelli distrutti dai bombardamenti aerei.

---

<sup>5</sup> Archivio Comunale di Eboli (ACE), Registro delle delibere di giunta. Inventario dei danni, 12/1/44.

<sup>6</sup> ACE, Registro Delibere di Giunta, riunione del 4/3/44, d.d.g. n. 19.



5: Arch. Annibale Vitellozzi, Piano di ricostruzione di Eboli, 1949, Archivio Piani Dicoter, Ministero dei Lavori Pubblici, Triennale di Milano, Progetto RAPu, Rete Archivi dei Piani urbanistici.



Il piano non venne approvato dal Prefetto in quanto affidato ad una società e non ad un singolo professionista, come previsto dalla normativa, e per di più a firma del direttore dell'ufficio tecnico, ingegnere Villa, che non risultava iscritto a nessun ordine professionale. Successivamente, dopo che Villa ebbe perfezionata la sua iscrizione al consiglio dell'Ordine degli ingegneri della provincia di Salerno, il piano di ricostruzione e ampliamento redatto dall'ingegnere ottenne l'approvazione dei competenti organi superiori [Pindoizzi 2009]. Il piano prevedeva di estendere i confini dell'abitato, ritenuto insufficiente rispetto al notevole incremento demografico, iniziato già prima della guerra, con la creazione di nuovi nuclei di insediamento nelle zone a est e a sud dell'abitato: la zona a est veniva destinata a un quartiere di case popolari, mentre la zona a sud alle case operaie, limitrofe alla futura area industriale immaginata dal progetto. Inoltre, erano previsti una serie di espropri di edifici per dare un nuovo volto alla città storica ridefinita nelle sue piazze e arterie stradali [Olita 2016]. La successiva amministrazione comunale, eletta nel 1946, criticò duramente i principi di ampliamento insiti nel piano approvato, riaccendendo le polemiche sull'annoso dibattito tra le urgenze della ricostruzione da attuarsi nel rispetto dell'originario contesto urbano e le necessità di ampliamento della città. Nonostante ciò, nel 1946, quando gli alleati lasciarono il paese, l'unico ricovero possibile per le famiglie rimaste senza abitazione era il campo baraccato allestito alla periferia della città in località San Giovanni: «Il paese va riorganizzandosi poco alla volta ma molto lentamente particolarmente in fatto di alloggi. Le scuole e tutti gli edifici comunali sono ancora occupati dai sinistrati che vivono in una promiscuità anti igienica ed anti morale senza precedenti [4/6/44]».

Dopo una serie di varianti, osservazioni tecniche e approvazioni parziali, il Ministero dei Lavori Pubblici incaricò l'architetto Annibale Vitellozzi di predisporre un nuovo piano. Rispetto al vecchio, il progetto di Vitellozzi appariva più rispettoso delle preesistenze soprattutto nel centro storico. Il nuovo Piano prevedeva un recupero più attento degli edifici storici, ai quali venivano imposti vincoli costruttivi e ricostruttivi per migliorare la vivibilità del nucleo medioevale. Sebbene la cittadina fosse stata inclusa nel primo elenco dei comuni maggiormente danneggiati dalla guerra, tenuti ad adottare un piano di ricostruzione ai sensi dell'art. 1 del D.L.L. 154 1 marzo 1945 n. 150, solo nell'aprile del 1949 il piano venne approvato in via definitiva dal Ministero dei Lavori Pubblici. La costruzione di abitazioni estensive promosse da Unrra-Casas portò all'edificazione di quaranta appartamenti in una zona di espansione urbana, in località Borgo, al di fuori dei confini della città antica, consegnate alle famiglie affidatarie nel 1949. L'intervento urbanistico, ultimato nel 1948 e inaugurato dall'ambasciatore degli Stati Uniti d'America l'anno seguente, in un'area comunemente chiamata le «cassette americane» venne realizzato dall'Unrra-Casas (United Nations Relief and Rehabilitation Administration), organizzazione che gestiva il programma dei fondi dell'European Recovery Programm [Olita 2016]. Si creò, così, un borgo virtuale, costruito con i materiali delle antiche case bombardate, con una configurazione planimetrica chiusa, lontana dalle tipologie razionalistiche dei blocchi in linea che avevano contrassegnato, nella prima fase postbellica, gli insediamenti sociali.

Accanto alla difficile opera della ricostruzione materiale si diede avvio anche a quella più ardua della ricostruzione civile e morale del Paese. Il problema centrale nell'immediato dopoguerra era quello di mettere in moto il maggior numero di soggetti sociali e forze responsabili su un discorso di democrazia e di progresso. La comunità ebolitana, fra l'altro, fu particolarmente significativa per il ruolo centrale che svolse nell'organizzazione delle lotte contadine.



6: Eboli, case popolari del Rione Borgo in costruzione, 1948, EBAD, Archivio Fotografico, Fondo Gallotta, Inventario 7163.

Cosicché a Eboli il Partito Socialista ebbe un notevole ruolo nell'ambito della concentrazione antifascista e socialista, il cui segretario non a caso era un esponente del partito, Pio Jacazzi: «La politica è stazionaria. Un gran gridio in principio ma poi tutto pacifico, almeno per adesso. A giorni la Provincia di Salerno e la Regione Campana sarà consegnata al governo Badoglio e perciò cesserà l'amministrazione militare e civile dell'AMG. Per quanto questo non sia il governo voluto dal popolo è sempre meglio che non il caos nel quale siamo vissuti finora, da dopo l'8 settembre. Si spera si avrà almeno un'Autorità e delle Leggi cioè un'organizzazione sociale alla quale cooperare ed alla quale ricorrere [30/12/43].

Io ho finalmente deciso di dare l'opera mia in politica al Partito Socialista. Sono membro del Consiglio Direttivo e Segretario della Sezione. C'è molto da fare, ma io mi presto volentieri, perché l'opera nostra è per il bene di tutti e particolarmente per i poveri e i lavoratori. Fra poco speriamo di impiantare la Cooperativa Operaia di consumo; un'altra Edile ed una Agricola [18/1/44].

In questi giorni scorsi fui in continua attività per la propaganda del Partito Socialista; per tutte le beghe della Camera del Lavoro; per tutelare gli interessi proletari attraverso le Istituzioni Sindacali; fondare la Lega Agricoltori; mettere le basi per una cooperativa di consumo ecc. [4/2/44]».

Ripresero, a fatica, anche le attività editoriali: oltre ai giornali direttamente legati alle forze armate alleate, sin dal 1943, si avviarono altre esperienze editoriali: «Abbiamo fatto un



Governo Democratico che concluderà poco e niente come i precedenti. Io continuo a dedicarmi con passione alla vita politica perché spero inculcare nel popolo la coscienza del dovere e del lavoro. Scrivo articoli, faccio conferenze e vado a Salerno per conferire anche coi Ministri. La mia attività è ben vista perché tutti vedono la mia dirittura morale e politica. Creare onestamente una rinascita Nazionale Dovere – Disciplina – Lavoro – è la mia divisa, la mia bandiera, il mio Vangelo [7/5/44]».

### **Bibliografia**

- CERCHIA, G. (2017). *La memoria tradita. La seconda guerra mondiale nel Mezzogiorno d'Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- D'ANGELO, G. (2012). *La forma dell'acqua. I. La lenta transizione dal fascismo a Salerno Capitale*, Salerno, Edizioni del Paguro, pp. 143-152.
- FRESOLONE, G. (2004). *I paradossi del sogno svelato. Lotte contadine, riforma agraria e pre industrializzazione nella Piana del Sele tra il 1945 e il 1958*, Salerno, Edizioni del Paguro.
- FRESOLONE, G. (2004). *Economia di guerra e soggetti sociali. Note e riflessioni su Eboli durante la seconda guerra mondiale*, in *L'immagine, la memoria, la storia. Salerno, Eboli, la guerra*, a cura di N. Oddati, Salerno, Edizioni del Paguro, pp. 85-105.
- FRESOLONE, G. (2018). *Dall'Operation Avalanche a Salerno capitale. La narrazione per immagini nei fondi fotografici EBAD*, in "War is Over". *L'Italia della liberazione nelle immagini dell'U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce 1943-46*, Roma, Contrasto, pp. 123-134.
- GRAVAGNUOLO, B. (2005). *L'architettura della Ricostruzione tra continuità e sperimentazione*, in *Architetture dal 1945 a oggi a Napoli e provincia*, <http://na.architetturamoderna.it/testi.html>.
- GRIBAUDI, G. (2006). *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-1944*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale* (2011), a cura di L. De Stefani, Marsilio, Venezia.
- MAZZETTI, M. (2000). *Salerno Capitale d'Italia*, 2 edizione, Salerno: Edizioni del Paguro.
- MAZZETTI, M. (2014). *Salerno '43*, in *Schegge di Storia. Salerno e l'operazione Avalanche. Documenti, diari, memorie e reperti*, a cura di R. Dentoni Litta, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Fisciano, pp. 13-17.
- OLITA, A. (2016). *Risorgendo dalle macerie. Ricostruzione urbana ed edilizia dopo lo sbarco a Salerno*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Sociologia e Ricerca Sociale, XXVIII ciclo, Tutor: G. Gribaudi, pp. 93-95, 100-105.
- PARISI, R. (2011). *I piani di ricostruzione dei centri «disastrati»*, in *Il Molise e la guerra totale*, a cura di G. Cerchia, Isernia, Cosmo Iannone Editore, pp. 369-377.
- PESCE, A. (2013). *Salerno 1943: Operation Avalanche*, 2. ed. riveduta, Parma, Albertelli Editore.
- PINDOZZI, V. (2004). *Eboli 1940-45*, in *L'immagine, la memoria, la storia. Salerno, Eboli, la guerra*, a cura di N. Oddati, Salerno, Edizioni del Paguro, pp. 25-74.
- PINDOZZI, V. (2009). *Eboli, Trasformazioni urbanistiche e assetto del territorio nel secondo dopoguerra*, in *L'immagine, la memoria, la storia. Eboli dalla ricostruzione alla crisi degli anni '70*, a cura di G. D'Angelo, Salerno, Edizioni del Paguro, pp. 43- 78.
- SOLE, A. (2014). *Salerno e gli alleati*, in *Schegge di Storia. Salerno e l'operazione Avalanche. Documenti, diari, memorie e reperti*, a cura di R. Dentoni Litta, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Fisciano, pp. 279-294.

## *Architetti in uniforme: Giuseppe Pagano, Luigi Cosenza e le Città Militari* *Architects in uniform: Giuseppe Pagano, Luigi Cosenza and the Military Cities*

**FRANCESCO VIOLA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il progetto delle Città Militari elaborato da Luigi Cosenza durante la seconda guerra mondiale rappresenta una tappa importante nell'evoluzione dei suoi interessi verso tematiche di scala urbana ed è l'ultimo progetto che condividerà con Giuseppe Pagano, al quale era legato da un profondo rapporto di stima e amicizia. Il progetto prefigura la creazione di un'utopica comunità di soldati e ufficiali con famiglie in cui si offra l'opportunità non solo di un efficace addestramento militare ma anche di crescita morale e sociale.*

*The Military Cities project of Luigi Cosenza during the Second World War represents an important stage in the evolution of his interests towards issues of urban dimension and it is the last project that he will share with Giuseppe Pagano, to whom he was linked by a profound relationship of respect and friendship. The project prefigures the creation of a utopian community of soldiers and officers with families in which the opportunity is offered not only for effective military training but also for moral and social growth.*

### **Keywords**

Città militari, Luigi Cosenza, Giuseppe Pagano.  
Military cities, Luigi Cosenza, Giuseppe Pagano.

### **Introduzione**

Il progetto per nuove Città Militari occupa nella biografia di Luigi Cosenza la fase di transizione, tra il 1939 e il 1940, tra la collaborazione con Bernard Rudofsky, dedicata principalmente agli studi sulla casa individuale e ai concorsi per il regime, e il dopoguerra, quando il suo interesse si orienterà verso la scala urbana e l'abitare collettivo.

Questo è stato anche l'ultimo progetto condiviso con Giuseppe Pagano, amico e importante riferimento nella sua formazione di architetto, prima della sua morte nel campo di concentramento di Mauthausen [Cosenza 1969].

Entrambi prestavano servizio in quegli anni come ufficiali dell'esercito italiano, sebbene avessero motivazioni e ruoli differenti.

Giuseppe Pagano, classe 1896, era un fascista della prim'ora, si espose in prima linea nei due conflitti mondiali. A soli diciannove anni si arruolò nell'esercito come volontario e combatté sul fronte austriaco guadagnandosi ben quattro medaglie al valor militare. Poi, convinto dalla propaganda mussoliniana, fondò nel 1919 il fascio di Parenzo, partecipando all'impresa di Fiume. Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, nel gennaio 1941, fu richiamato alle armi con il grado di colonnello e partì per l'Albania. Deluso dal Partito fascista, si dimise nel 1942, prendendo poi contatti con la resistenza partigiana. Nel novembre del 1943 fu arrestato e imprigionato nel carcere di Brescia da dove fuggirà l'anno seguente, per essere di nuovo catturato, torturato e trasferito prima nel carcere di San Vittore, poi a Bolzano, Mauthausen, Melk e di nuovo a Mauthausen dove morì il 22 aprile 1945 [Mariani 1975].

FRANCESCO VIOLA



1: Foto di Luigi Cosenza in divisa, 1928 (Archivio di Stato di Napoli, Archivio Luigi Cosenza).

Luigi Cosenza, classe 1905, non fu mai fascista, sebbene fosse iscritto al partito come tanti altri in quegli anni per poter svolgere l'attività professionale. Non amava le armi e cercò sempre di evitare un coinvolgimento diretto nella guerra. «Io non avevo intenzione di combattere, né tanto meno per il fascismo – confidava all'amico Paolo Ricci –, ma non mi sentivo abbastanza innocente da scegliere la fuga dai pericoli e dalle responsabilità» [Cosenza 1981]. All'età di venti anni, nel maggio del 1925, Luigi Cosenza ebbe il congedo per motivi di studio e nel 1929, dopo la laurea in Ingegneria, si arruolò come allievo ufficiale del battaglione Contraerei, svolgendo un periodo di addestramento presso la Scuola di Pola. Ritornato a Napoli, rimarrà a disposizione del Distretto Militare fino all'entrata in guerra dell'Italia nel giugno del 1940. Colse allora l'opportunità di un concorso per ufficiali presso l'Ufficio Addestramento dello Stato Maggiore dell'Esercito a Roma e, in virtù della padronanza delle lingue, ebbe il compito di tradurre le corrispondenze estere. Curò l'edizione italiana di alcuni trattati militari, come il *Vom Kriege* di Clausewitz, compilò un Manuale del sottufficiale [Cosenza 1970] e progettò, oltre alle Città Militari di cui parleremo tra breve, anche una nuova, improbabile, arma: «una utopistica mitragliera a raggi gamma capace di mettere fuori combattimento il nemico senza ferirlo né ucciderlo. Logicamente la proposta fu bocciata con la inoppugnabile considerazione che le armi servono proprio ad uccidere altrimenti non sono più armi» [Cosenza 1981].





2: Luigi Cosenza, *Città Militari, Planimetria* («Comando», n. 6, 1940).

FRANCESCO VIOLA

La sua carriera militare fu molto breve, finì nell'agosto 1942 quando venne distaccato con il grado di capitano a Napoli, presso la fabbrica di armi Società Anonima Napoletana Industrie Belliche (Sanib), di proprietà della famiglia Cosenza, con sede in una vasta cavità di tufo nella collina di Posillipo. Qui trascorrerà i mesi seguenti, fino allo sbarco degli Alleati, senza mai avere interrotto gli studi e i progetti d'architettura che lo appassionavano<sup>1</sup>.

Nel suo ruolo di ufficiale traduttore, Cosenza ebbe modo di fare in questi anni anche due viaggi in Russia che lo segnarono particolarmente. Nel luglio del 1941 vi si recò passando per Berlino, Insterburg e Smolensk, al seguito di una delegazione di ufficiali, e una seconda volta, nell'ottobre del 1941, come corriere di documenti diretti al corpo di spedizione italiano a Stalino, l'attuale Donetsk in Ucraina<sup>2</sup>. I ricordi di questi viaggi riaffioreranno nell'immediato dopoguerra quando maturerà una maggiore coscienza politica – Cosenza è tra i pochi architetti italiani, insieme all'amico Piero Bottoni, ad assumere una precisa posizione, schierandosi con il Partito Comunista – e diventeranno oggetto di una relazione – intitolata *Viaggio di un ufficiale italiano in Russia* – che presenterà nell'autunno 1944 nella sede del PCI a Napoli, dando in tal modo inizio al suo impegno nel partito.

### 1. Gli scritti sull'arte della guerra

Nell'ambito delle attività presso lo Stato Maggiore dell'esercito, Cosenza collaborò con la rivista «Comando», edita dal 1940 al 1943, per la quale scrisse ben diciannove tra articoli e recensioni, non solo su argomenti di strategia militare, ma anche di letteratura e di storia dell'arte, convinto che l'addestramento militare fosse un'opportunità per dare ai giovani una formazione culturale di ampio respiro. Condivideva queste idee con il colonnello Oëte Blatto, redattore della rivista e coautore del progetto delle Città Militari, ufficiale colto e autore di pubblicazioni sulle strategie di guerra e sull'addestramento.

Al contrario di coloro che nell'esercito italiano erano apertamente schierati con il fascismo, Blatto auspicava una posizione più neutrale dei militari nelle vicende politiche. Sensibile alle condizioni di vita dei soldati e alla loro formazione, lamentava che nella storia ufficiale si erano sempre esaltate le figure dei comandanti, considerando i soldati una massa priva di identità e determinazione [Blatto 1926]. Auspicava, dunque, l'avvento di «una colta, numerosa schiera di ufficiali i quali non perdano occasione alcuna per intrattenere i loro uomini sulle varie questioni sociali e che, con parola piana, con facili esempi, con la serenità e l'equilibrio nascenti dall'intima persuasione di essere nel vero, con un tantino di garbo, valendosi delle vie facili del sentimento, cerchino l'affermazione di quel principio di solidarietà che in ogni lavoro, in ogni impresa, in ogni conquista, può condurre alla perfezione agognata» [Blatto 1925].

Prima di elaborare il progetto, Cosenza si documenta su alcuni esempi contemporanei, scelti in due contesti più vicini politicamente all'Italia fascista, la Spagna e la Germania. Studia, in particolare, il Campo di Bétera, presso Valencia, traducendo un articolo dalla rivista «Ejército» da cui ricava preziose informazioni sul dimensionamento e sull'organizzazione del campo, ma soprattutto sulla vita comunitaria che vi si svolgeva [Ruiz Atienza 1940]. Per quanto riguarda l'addestramento militare, prende esempio da *Il campo militare permanente d'istruzione di Müsingen*<sup>3</sup>, il più importante dell'esercito tedesco che, con le travolgenti vittorie del 1939, aveva dimostrato quanto fosse importante l'addestramento delle truppe alle diverse condizioni ambientali.

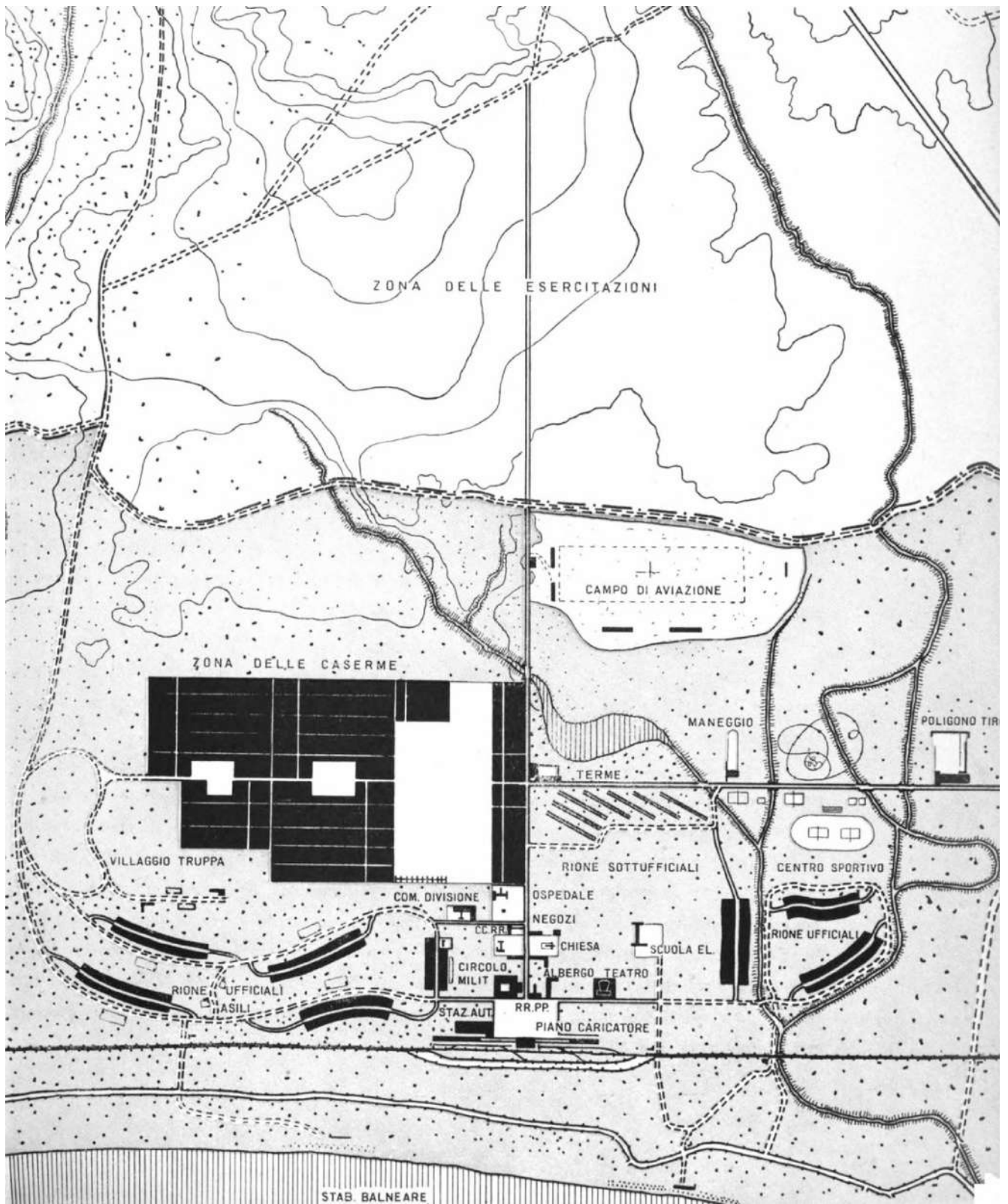
---

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), *Archivio Luigi Cosenza*, Cartella 203/PR4.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Ivi, Cartella 7/A7.





3: Luigi Cosenza, *Città Militari*, *La città* («Comando», n. 6, 1940).

## 2. Il progetto delle Città Militari

Le Città Militari di Cosenza e Blatto sono pubblicate nel numero di novembre-dicembre 1940 di «Comando» [Blatto, Cosenza 1940]. Il progetto propone un modello urbano replicabile su vasta scala per accogliere un'intera divisione di fanteria. L'idea è di allontanare le caserme dalle città, dove sono costrette in vecchie strutture e prive di spazi sufficienti per l'addestramento, costruendo dei nuovi insediamenti militari alla distanza di circa 250 chilometri l'uno dall'altro. Le nuove città «non avranno alcun aspetto di grettezza, di mediocrità o di improvvisazione e [...] la ubicazione di esse nel territorio nazionale dovrà consentire a ciascuno di raggiungere con pochi minuti di elettrotreno di automezzo un piccolo centro urbano, ed in mezz'ora una città che offra, dall'università alla biblioteca, dall'Opera al Circolo, tutti quegli elementi di vita civile che non sarà possibile prevedere nella città militare con una varietà consona alla molteplicità dei bisogni e dei gusti» [Blatto, Cosenza 1940, 472].

I finanziamenti per un piano così ambizioso sarebbero venuti dalla vendita delle caserme esistenti, innescando in tal modo un processo virtuoso di riqualificazione che avrebbe coinvolto anche i centri urbani. Una strategia di intervento per interventi puntuali e razionali che intendeva contrapporsi a quella piacentiniana degli sventramenti indifferenziati che in quegli anni stavano distruggendo molti tessuti storici italiani. Cosenza pensa così di sfruttare a vantaggio del proprio progetto le diseconomie del sistema urbano, avendo preso coscienza – come Pagano – delle evidenti contraddizioni del regime nel campo dell'architettura e della pianificazione. Il fascismo pretendeva di imporre “ordine” e “gerarchia” alla città e invece, contro ogni principio di razionalità e assecondando un vacuo monumentalismo, finiva con il replicare il disordine che aveva ereditato dal passato.

Per il progetto della Città Militare è individuata una precisa località nel comune di Orbetello, tra Albinia – un piccolo insediamento creato dal fascismo nella pianura bonificata –, Talamone e il borgo medievale di Magliano in Toscana. Si tratta di uno spicchio di territorio, dal mare alle prime pendici appenniniche, delimitato dal torrente Osa e dal fiume Albegna, all'epoca, come oggi, disabitato. Nel progetto il territorio è suddiviso in due zone con caratteristiche topografiche diverse: un'area pianeggiante per la costruzione della Città militare vera e propria e una zona contigua con orografia più accidentata e terreni adatti ad ogni tipo di addestramento. La prima, estesa circa 1.500 ettari, è occupata dalle caserme, dall'amministrazione territoriale, dalle terme, dal centro sportivo, dai rioni per gli alloggi degli ufficiali e sottufficiali, dalla chiesa, dalla scuola, dai negozi, dalla foresteria, dal teatro e dall'ospedale. La seconda zona, di circa 8.000 ettari, risulta suddivisa in tre compartimenti di addestramento, distanti tra loro tre chilometri e larghi un chilometro: i primi due per le esercitazioni di tiro con bersagli, il terzo per i caposaldi e le opere fortificate.

L'impianto urbano è tracciato con grande razionalità, cercando una corrispondenza tra il disegno del piano e «quel senso di ordine, di metodo e di disciplina che sono tra i primi fattori della educazione dello spirito militare». Lo schema è quello ricorrente nella città greco-romana, con due assi ortogonali tra loro, un cardo e un decumano: il primo conduce dalla stazione ferroviaria alla zona di addestramento, il secondo, chiamato “via reggimentale”, connette il villaggio della truppa al rione degli ufficiali e al settore degli impianti sportivi, assumendo il ruolo di vero e proprio asse urbano. Lungo questo percorso sono allineate le piazze di raccolta delle truppe, il grande foro per le adunate generali e una sequenza di servizi comuni per offrire al soldato «un ambiente adatto per le sue ore di libertà, con locali caratteristici, con negozi artigianali e con un parco divertimenti organicamente studiato; un complesso adatto a dare anche alla fantasia l'alimento e lo stimolo di cui essa ha bisogno».



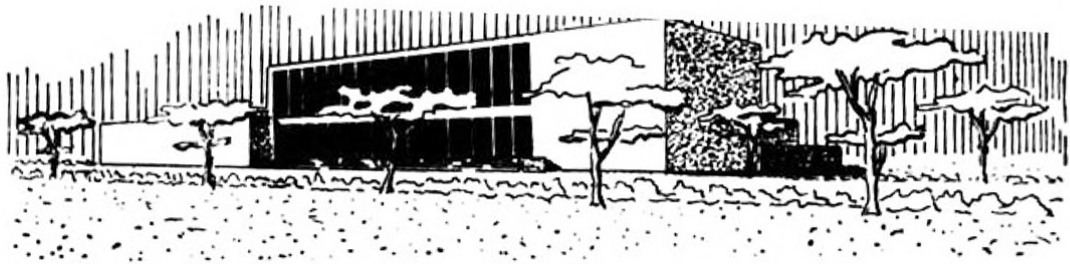
4: Luigi Cosenza, *Città Militari*, Il centro cittadino (ASNa, Archivio Luigi Cosenza, Cartella 7/A7).

Il dimensionamento del quartiere delle caserme è il risultato di precisi calcoli che Cosenza ricava dagli esempi esteri, stabilendo le proporzioni ottimali per nuclei di compagnie di 200 soldati. Nel disegno delle architetture non vi è alcun compiacimento formale e stilistico, ma una stretta aderenza tra forma e funzione, adottando un unico sistema costruttivo per i padiglioni, con maglie quadrate di pilastri e solai di copertura sfalsati su tre altezze in modo da far penetrare la luce e l'aria attraverso lucernari continui. Una soluzione che troveremo adottata in molti altri edifici a destinazione scolastica e industriale che Cosenza progetterà negli anni seguenti.

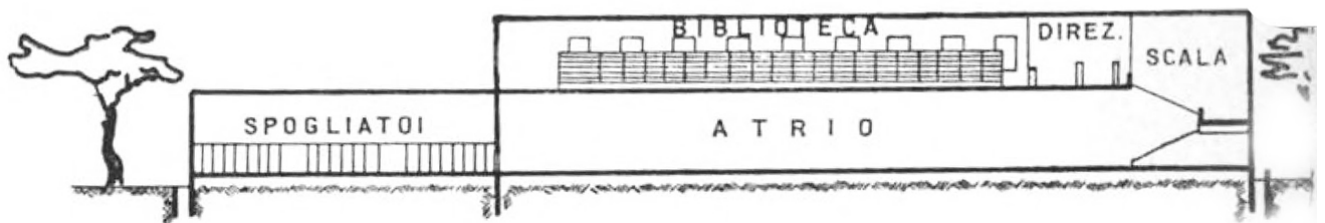
Un intero settore urbano è riservato alle attività sportive sia individuali che collettive: calcio, palla ovale, pallacanestro, pattinaggio, equitazione. L'obiettivo è di «offrire a tutti la più ampia e continuativa possibilità di prendere contatto con le forme sportive meglio adatte a ciascun temperamento», affinché la pratica sportiva possa «diventare un bisogno fisico e spirituale del soldato, che lo accompagna in seguito nella vita».

All'incrocio dei due assi principali del quartiere è situato il complesso delle terme, concepite, secondo la tradizione romana, come luogo d'incontro e di «elevazione delle masse dei cittadini provenienti dai più diversi strati sociali, allo scopo di educarli ad apprezzare profondamente ogni fattore di evoluzione sociale».

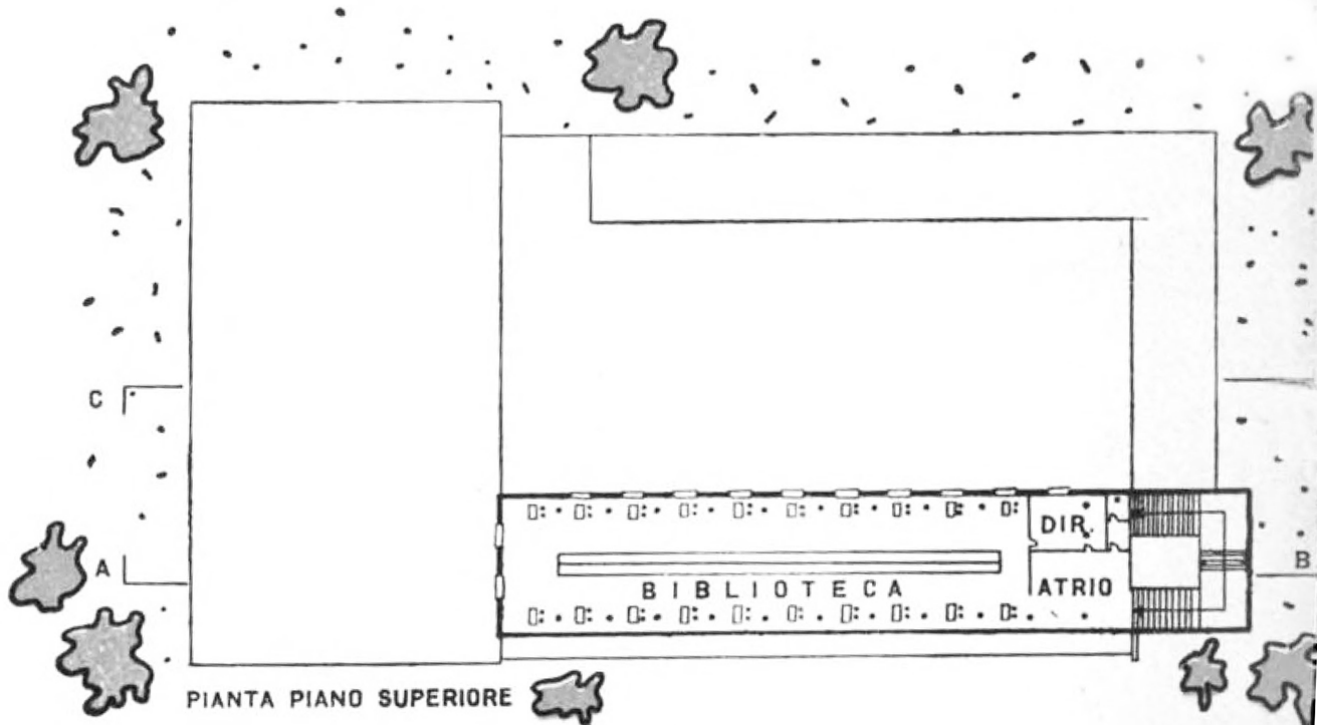
FRANCESCO VIOLA



SCHIZZO PROSPETTICO

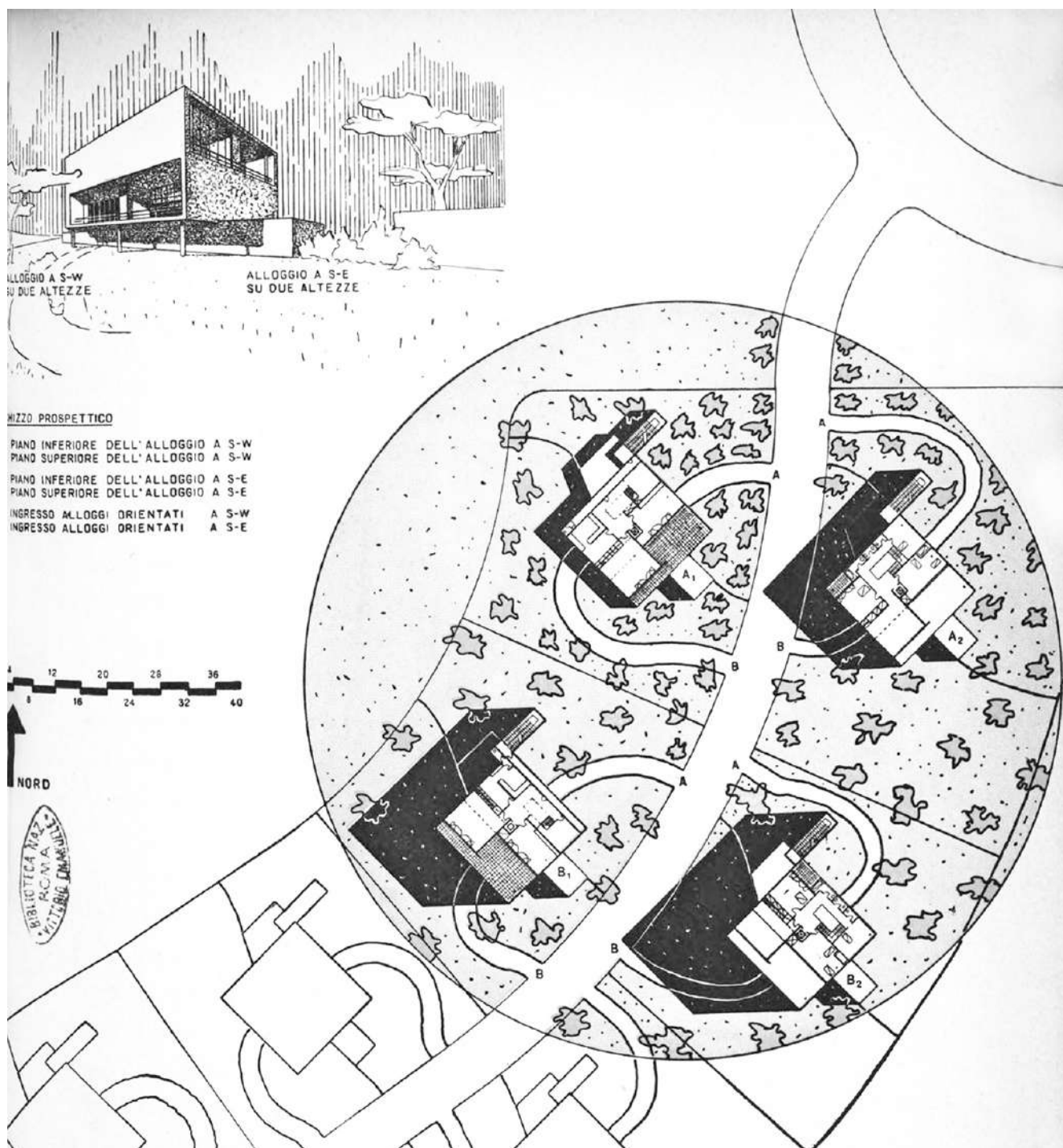


SEZIONE A-B



PIANTA PIANO SUPERIORE

5: Luigi Cosenza, Città Militari, Le terme («Comando», n. 6, 1940).



6: Luigi Cosenza, *Città Militari, Le ville degli ufficiali* («Comando», n. 6, 1940).

A tal fine concorre il carattere monumentale degli spazi interni (il grande atrio con doppia fila di colonne, la piscina con l'ampio ambulacro, la terrazza proiettata sul verde, la biblioteca al piano superiore), ma anche la qualità costruttiva dell'edificio, «dai pavimenti di marmo, alla cromatura degli apparecchi igienici. Perché questo educherà il soldato al rispetto delle cose che gli sono destinate. Una volta che egli avrà acquistata questa forma mentale rispetterà



con vera religione le sue dotazioni militari ed avrà amorevole cura degli ambienti nei quali è chiamato a muoversi ed a lavorare».

Il rione ufficiali è progettato per offrire condizioni abitative più stabili e un maggiore confort per le famiglie con bambini con ville bifamiliari e appartamenti duplex. Ciascuno alloggio, ruotato di 90 gradi rispetto all'altro e con ingresso indipendente, ha una superficie generosa, dimensionata per due genitori e cinque figli, con atrio, autorimessa, lavanderia, ampio soggiorno su due livelli, studio, tre stanze da letto, bagni e cucina, oltre a un'ampia terrazza e a un giardino al pianterreno.

Le abitazioni per i sottoufficiali sono invece contenute in lunghi edifici di tre piani, orientati lungo l'asse nord-sud, con ballatoio interno e vetrate aperte su terrazze continue lungo le facciate. In funzione del numero degli abitanti, le cellule sono differenziate planimetricamente, da uno a sette utenti, con pianta libera e servizi allineati lungo il corridoio centrale.

Il progetto è accompagnato da un dettagliato computo metrico dei costi di esproprio e di costruzione<sup>4</sup>, «allo scopo di dimostrare che questa creazione di Città militari non potrà in nessun caso urtare contro l'ostacolo insormontabile di difficoltà finanziarie, ma che anzi potrà rappresentare in certi casi la soluzione più conveniente di problemi urbanistici locali».

## Conclusioni

Dopo la pubblicazione sulla rivista *Comando* nel gennaio 1940, nel volgere di pochi mesi, dall'aprile al maggio del 1941, il progetto sarà recensito da alcune delle principali riviste italiane con lusinghiere presentazioni da parte di personaggi illustri come Giuseppe Pagano, Armando Melis e Giulio Carlo Argan. Il che dimostra, da un lato, l'attualità del tema proposto e, dall'altro, la consolidata rete di rapporti che Cosenza vantava in quel periodo.

Una prima recensione è pubblicata da «Costruzioni Casabella» nel maggio 1941, con introduzione di Giuseppe Pagano dal titolo *Nuovi orizzonti di Urbanistica militare* [Pagano 1941]. In una lettera del 5 febbraio 1941 Pagano scriveva: «Carissimo Cosenza, ti ringrazio tanto della tua bella pubblicazione. Mi è piaciuta moltissimo. Ne ho parlato con la signorina Matricardi per una bella presentazione su Costruzioni-Casabella. Voglio far io stesso la presentazione perché possa valutare l'indispensabilità di questo progetto. Anch'io ho avuto idee del genere e vedo come sarebbe meraviglioso poter disporre di organismi urbanistici adatti all'addestramento militare, specialmente d'inverno. Come sai io comando un battaglione di fanteria, pronto alla partenza. Sono in mezzo alla neve e poco redditizia è la situazione per un rapido addestramento tattico. Come sarebbe bello poter disporre di una città militare! Sogni, progetti, poesia, ideali che evidentemente sono messi alla prova da una realtà ben diversa da quella che ci si aspettava»<sup>5</sup>. Nella introduzione Pagano esordisce affermando che lo studio per le "città militari" di Cosenza potrebbe apparire l'"utopia massima", eppure risponde «al bisogno materiale e spirituale più urgente nel nostro Paese [...] Nei momenti particolarmente duri che stiamo attraversando e saturi di drastici insegnamenti, questo progetto si inserisce nel piano morale della nostra polemica con tutto il sapore dell'attualità più drammatica e assume, nello stesso tempo, il significato di una profezia praticamente realizzabile» [Pagano 1941, 20].

Una seconda presentazione compare nel maggio 1941 su «L'Architettura italiana» a cura di Armando Melis, il quale coglie soprattutto il carattere di novità del progetto dal punto di vista della pianificazione urbanistica [Melis 1941]. Argan, infine, nel numero de «Le Arti»

---

<sup>4</sup> Lettera del 26 dicembre 1940 di Giovanni Tula a Luigi Cosenza, in *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ivi, Cartella PR16.

dell'aprile-maggio 1941, si sofferma in particolare sul rapporto tra il disegno della città e la comunità sociale che l'avrebbe popolata. Scrive Argan: «Contro il dilettantesco e diffuso concetto dell'urbanistica come scenografia, o peggio, come realizzazione ambientale di una monumentalità generica, irriconoscibile poi nella neutralità dei singoli elementi edilizi, questo progetto oppone il rigore metodico di uno schema urbano perfettamente funzionale, aderente alla concretezza di esigenze organizzative, tale da costituire una cellula sociale assolutamente autonoma pur nei limiti delle condizioni imposte dalla specialissima comunità alla quale è destinata» [Argan 1941].

### Bibliografia

- ARGAN, G.C. (1941). *Città militari*, in «Le Arti», a. III, fascicolo IV, pp. 289-290.
- BLATTO, O. (1925). *Della missione sociale e dell'opera professionale dell'ufficiale moderno. Lavoro premiato al Concorso indetto dal Ministero della Guerra – 1924*, in «Alere Flammam», n. 5, maggio 1925, a. III, pp. 549-550.
- BLATTO, O. (1926). *Breviario dell'educatore militare*, Schioppo, Torino.
- BLATTO, O., COSENZA, L. (1940). *Città militari*, in «Comando», n. 6, pp. 467-493.
- COSENZA, G., MOCCIA, F.D. (1987). *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli.
- COSENZA, L. (1969). *Esperienze del razionalismo in Italia fra le due guerre*, in «L'architettura», n. 163.
- COSENZA, L. (1970). *Appunti biografici*, lettera indirizzata a Bruno Zevi, 6 gennaio 1970, Archivio di Stato di Napoli, *Archivio Luigi Cosenza*.
- COSENZA, L. (1981). *Appunti biografici per Paolo Ricci*, Napoli, 1° giugno 1981, in Archivio di Stato di Napoli, *Archivio Luigi Cosenza*.
- MARIANI, R. (1975). *Giuseppe Pagano Pogatschnig architetto fascista antifascista, martire*, in «Parametro», n. 35, pp. 4-29.
- MELIS, A. (1941). *Le città militari. Progetto di una città militare divisionale Ing. Luigi Cosenza*, in «L'Architettura italiana», n. 5, pp. 135-146.
- PAGANO, G. (1941). *Nuovi orizzonti di Urbanistica militare*, in «Costruzioni Casabella», n. 161, maggio 1941, pp. 20-31.
- RUIZ ATIENZA, A. (1940). *El campo de Bétera (Valencia). Componentos, orientaciones*, «Ejercito. Revista ilustrada de las armas y servicios», n. 8, settembre 1940.



## *Neumarkt Viertel in Dresden: un esemplare laboratorio di ricostruzione urbana agli albori del terzo millennio\**

*Neumarkt Viertel in Dresden: an exemplary laboratory of urban reconstruction at the beginning of the 3rd millennium*

**MARINA FUMO, GIUSEPPE TRINCHESE**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Gli autori condividono le proprie riflessioni sull'emblematico caso del quartiere Neumarkt di Dresda, distrutto da bombardamenti della seconda guerra e poi ricostruito alla riannessione della Germania Est. L'investimento europeo per la rinascita dell'area ha consentito di riattivare nuove funzioni trasformando il quartiere in uno straordinario laboratorio di progettazione urbana. In particolare, l'innovazione tecnologica ha qui sperimentato su larga scala il barocco industrializzato e prefabbricato con materiali contemporanei.*

*The authors share their reflections on the emblematic case of the Neumarkt district of Dresden, destroyed by bombing of the Second World War and then rebuilt at the resurgence of East Germany. The European investment for the rebirth of the area allowed to reactivate new functions transforming the district into an extraordinary urban design laboratory. In particular, technological innovation has here experimented on a large scale the industrialized and prefabricated baroque with contemporary materials.*

### **Keywords**

Ricostruzione post-bellica, progetto urbano, criteri tecnici.  
Reconstruction post-war, urban design, technical criteria.

### **Introduzione**

Dresda ha avuto notevole rilevanza nella storia d'Europa in quanto capitale della Sassonia, ma anche nel Regno di Napoli, quando con il matrimonio tra Maria Amalia e Carlo di Borbone il piccolo stato entrò in stretta relazione con una delle capitali più importanti del Settecento. Il primo Ducato di Sassonia, documentato intorno al 700, ebbe un'estensione diversa comprendendo le attuali Bassa Sassonia, Renania Settentrionale-Vestfalia e della Sassonia-Anhalt e i suoi duchi nel X secolo furono anche re o imperatori del Sacro Romano Impero. L'Elba ebbe grande importanza nel ducato fino a quando molti territori a ovest del fiume non vennero ceduti ai vescovi di Colonia. È credibile far risalire all'alto medioevo la presenza di un primo ponte sull'Elba, in posizione analoga a quella esistente oggi, e probabilmente questo passaggio diede avvio allo sviluppo di Dresda, grazie all'esigenza di terreni fertili sulla riva meridionale da parte di popolazioni slave insediate su quella nord, ricca di boschi. Anche l'etimologia Dresden potrebbe derivare alla denominazione slava medievale: Drežd'any (abitanti della foresta lungo il fiume).

---

\* Gli autori ringraziano la studentessa Valentina Lignelli del Corso di Studi in Ingegneria Edile Architettura, in Erasmus a Dresda, che ha fornito le fonti dalla biblioteca cittadina, tradotto il regolamento comunale e curato il servizio fotografico dei luoghi nel gennaio 2022.



1: Forma ed estensione delle fortificazioni di Dresda, cartografo Matthias Seutter, 1750.

La sua notorietà e l'importanza nello scenario mitteleuropeo fu altalenante e, pur senza addentrarci nelle vicende storiche, va constatato che periodi di pace e di prosperità, durante i quali si edificarono splendide architetture e magnifici parchi, si alternarono a fasi di devastazione, dovute alla partecipazione a quasi tutte le guerre europee.

La città si è ripresa anche dalle condizioni peggiori: dal fuoco nel 1491, dai bombardamenti prussiani nel 1760, durante la repressione di sollevazioni per la richiesta della costituzione nel 1849 e infine dai bombardamenti aerei degli Alleati sul finire della Seconda guerra mondiale. Nel XVIII secolo, Dresden fu anche residenza dei re di Polonia e sorsero i più noti monumenti: lo Zwinger, la cattedrale della Santissima Trinità, la Frauenkirche, il Palazzo giapponese e il Palazzo Taschenberg. Infatti, Maria Amalia di Sassonia nacque nel 1724 nello Zwinger, come figlia di Augusto III di Polonia e Maria Giuseppa d'Austria, a sua volta figlia dell'imperatore Giuseppe I. Nel 1737 si celebrò il fidanzamento della giovanissima Maria Amalia con Carlo di Borbone, dapprima a Dresda per procura e poi nell'anno successivo quando, finalmente, gli sposi graditi dalla Santa Sede si incontrarono per la prima volta il 19 giugno 1738 in un borgo vicino a Fondi, al confine del Regno di Napoli. A corte, i festeggiamenti durarono fino al 3 luglio, quando Carlo creò l'Insigne e Reale Ordine di San Gennaro, il più prestigioso ordine di cavalleresco nel Regno, ponendo definitivamente fine alla controversia diplomatica con la Santa Sede.

Dal matrimonio nacquero ben tredici figli e le cronache dell'epoca narrano di una coppia molto affiatata che costituì un riferimento per i regni di Napoli e di Spagna che Carlo



governò, sempre affiancato da una donna di grande cultura e lungimiranza.

Anche grazie al contributo ideativo della regina consorte, nel nostro territorio si edificarono la reggia di Caserta, Portici e Capodimonte nonché il primo grande teatro lirico italiano, costruito in soli nove mesi e intitolato a san Carlo. Da non dimenticare che Napoli deve a Maria Amalia la rinomata fabbrica di porcellana che, con il marchio di Capodimonte, rappresenta tutt'ora un'eccellenza della produzione manifatturiera e artistica napoletana e che, per la prima volta in Europa, vennero sviluppate a Dresda nel 1710 e poi la filiera produttiva venne importata nel Regno di Napoli e prodotta in ricchissima varietà e quantità, secondo il gusto locale.

Tuttora Dresda è considerata la "Firenze dell'Elba", città colta e ricca di collezioni d'arte europea, molte delle quali custodite nei suoi eccellenti musei, nonché di magnificenti opere di architettura, soprattutto barocca. Oggi lo Stato libero di Sassonia (in tedesco Sachsen) è il decimo Stato federato della Germania per superficie (18.400 km<sup>2</sup>) e il sesto per popolazione (4 milioni di abitanti) e venne rifondato poco dopo la riunificazione della Germania Est, in cui ricadeva nel 1990 come Land della Repubblica Democratica Tedesca, con quella Ovest; da questa data la Sassonia occupa l'area della regione che portava lo stesso nome e che venne dissolta nel 1952, dopo il secondo conflitto mondiale.

## 1. Tra le bombe e la riunificazione della Germania

Il bombardamento di Dresda, grave, violento, complesso da comprendere, avviene a guerra quasi finita, all'inizio del 1945. La Germania è sull'orlo del collasso e sul fronte orientale stanno combattendo i soldati tedeschi e quelli sovietici.

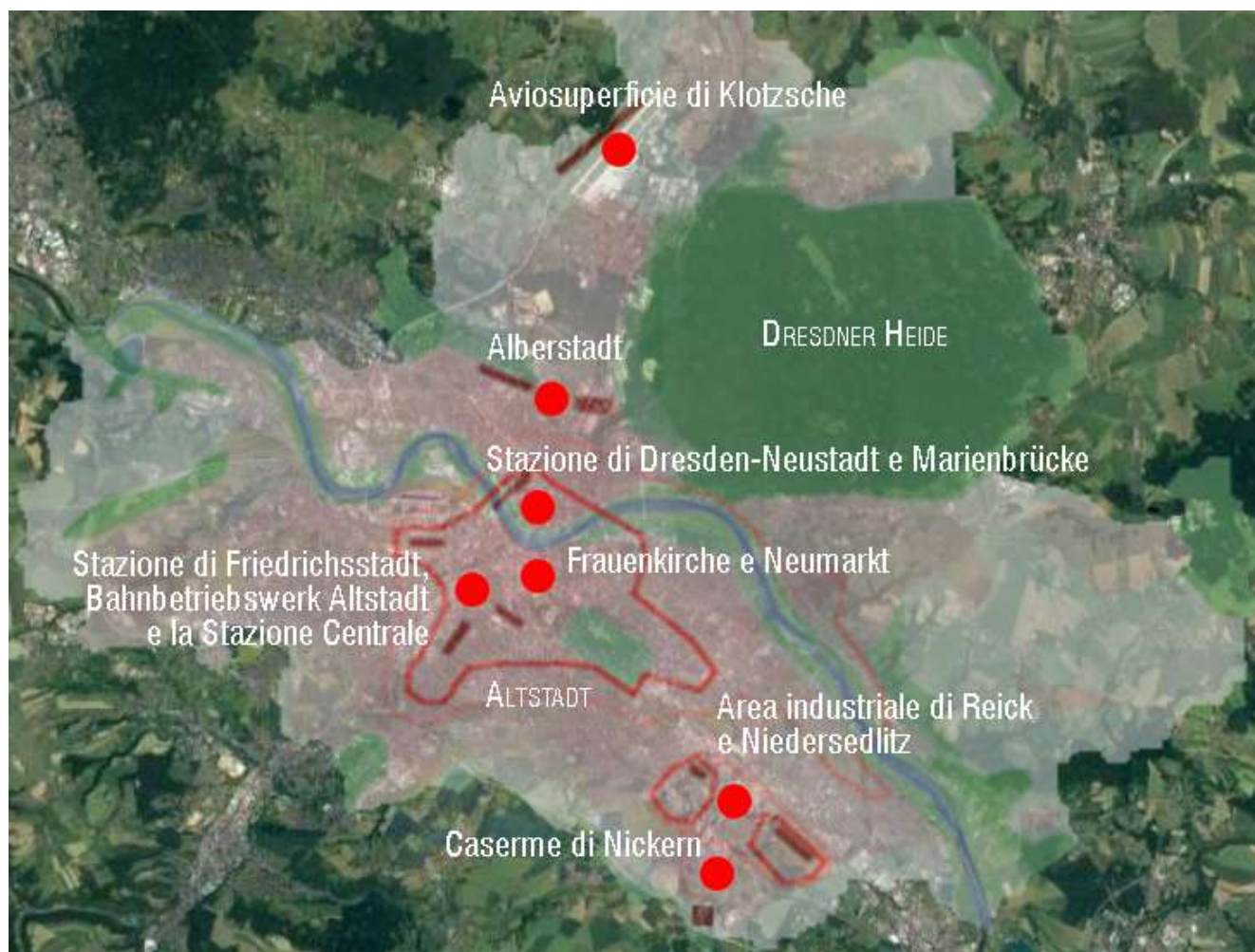
Secondo un documento americano<sup>1</sup>, i russi fecero un'esplicita richiesta agli Stati Uniti e alla Gran Bretagna: bombardare alcune città tedesche per supportare il loro sforzo bellico. Il bombardamento richiesto dai russi non era il cosiddetto bombardamento tattico, cioè bombardare direttamente sulla linea del fronte per distruggere le truppe, i carri armati, i mezzi corazzati e quindi un bombardamento contro l'esercito.

La richiesta fu quella di eseguire il cosiddetto bombardamento strategico, con tutte le conseguenze di tale scelta. Bombardare delle città o delle postazioni anche molto lontane dalla linea del fronte, per distruggere le infrastrutture per minare la capacità produttiva e industriale bellica del nemico, teoria elaborata dall'ufficiale italiano, Giulio Douhet [Bozzo 2002]. Inoltre, bombardando, in maniera indiscriminata, tutta una vasta area, si accettava l'uccisione di una gran parte di civili, per fare pressione e far cadere il regime, secondo la dottrina militare teorizzata da Clausewitz [Rusconi 2000]. Un bombardamento spregiudicato, spietato, che fu anche definito terroristico. Fino al 1940 gli Stati Uniti si erano sistematicamente rifiutati di utilizzare un bombardamento così spietato nei confronti del nemico, soprattutto perché la Germania era quasi crollata, però a partire dal 1944, su insistenza di Stalin e di Churchill, anche gli americani accettarono di operare un bombardamento strategico contro una città tedesca, decisione presa ufficialmente nel corso della Conferenza di Jalta (11 febbraio 1945).

In questa situazione Roosevelt per gli Stati Uniti, Churchill per la Gran Bretagna e Stalin per l'Unione Sovietica presero una serie di decisioni importanti per il proseguo della guerra che ormai gli alleati stavano vincendo: nell'elenco degli obiettivi del bombardamento strategico c'era anche Dresda [Clemens 1975].

---

<sup>1</sup> *Historical Analysis of the 14-15 February 1945 Bombings of Dresden*, prepared by the USAF Historical Division, Research Studies Institute, 1945.



2: Dresda, gli obiettivi dell'attacco e le aree rase al suolo (postproduzione di G. Trinchese).

Il bombardamento strategico funzionava in questo modo, si aspettavano possibilmente delle condizioni meteorologiche favorevoli, cioè, di solito due o tre giorni di caldo secco, in modo che il legno di cui erano fatte le case fosse particolarmente secco e predisposto a bruciare. Dopodiché c'era una prima ondata in cui gli aerei lanciavano delle bombe esplosive con il compito di creare dei crateri nelle case e nei palazzi, poi era il momento in una seconda ondata di bombe, dette incendiarie, con lo scopo di far scoppiare degli incendi violentissimi attraverso i varchi creati precedentemente, infine, seguiva il lancio di bombe a frammentazione per far saltare in aria i soccorsi, come i vigili del fuoco che intervenivano per spegnere gli incendi.

A Dresda furono individuati specifici obiettivi per l'attacco. Il primo era una vasta area per far decollare e atterrare gli aerei da guerra, la Aviosuperficie di Klotzsche, poi il complesso di caserme Alberstadt, la stazione Dresden-Neustadt e Marienbrücke, la stazione di Friedrichsstadt, la città vecchia di Bahnbetriebswerk Altstadt, la Stazione Centrale e, ultima, l'area industriale di Reich Niedersedlitz con le caserme di Nickern. La prima ondata di bombardamenti avvenne nella notte tra il 13 e il 14 febbraio, eseguita dalla Royal Air Force britannica, con un carico di bombe miste, tra i 1.800 e i 900 chili, e di bombe incendiarie, per ottenere la massima devastazione possibile, poi c'erano anche gli aerei Havilland DH.98 Mosquito, ovvero zanzara, che per la loro struttura in legno erano velocissimi [Clemens 1975].

In questa prima ondata, vennero scaricate 1.478 tonnellate di bombe esplosive e poi altre 1.182 di bombe incendiarie, creando centinaia di forni in cui si sviluppò un calore altissimo, su una città che aveva delle caratteristiche particolari, cioè delle strade strette con case di legno molto vicine tra loro. Queste caratteristiche della città fecero sviluppare un calore elevatissimo addirittura di 1.000 gradi, un calore talmente devastante che generò una massa enorme di aria calda verso l'alto che salendo attirò, dell'aria più fredda con tale forza da creare un vento noto come tempesta di fuoco. A tre ore da questa tempesta si generò un ciclone, una sorta di uragano di fuoco, alcuni aerei furono addirittura in grado di individuare a 8.000 metri di altezza delle travi e degli altri elementi che erano stati sollevati addirittura dal terreno, tutto ciò generato dalla spaventosa quantità di bombe [Taylor 2004].

Dopo la notte, seguì l'attacco da parte degli americani il 14 febbraio con i bombardieri Boeing B-17 che sganciarono sulla città 1.250 tonnellate di bombe miste, esplosive e incendiarie. Le rovine di Dresda resteranno in fiamme per più di una settimana. Ulteriori bombardamenti avvennero il 2 marzo e il 17 aprile, per un totale di circa 3.000 tonnellate di bombe esplosive e incendiarie lanciate<sup>2</sup>. I morti furono tantissimi, si stimano tra i 20 e i 22 mila, numero salito, da un'inchiesta del 2010 del consiglio municipale di Dresda, alla cifra di 25.000 vittime<sup>3</sup>. Dresda venne davvero distrutta fino alle fondamenta, i danni furono devastanti: Dresda, praticamente, non esisteva più, un'area del centro di 15 chilometri quadrati era rasa al suolo. Nella devastazione vennero bruciate e distrutte quasi 30.000 abitazioni, scomparvero 22 ospedali e oltre 200 industrie sia belliche che civili.

Dalla chiesa di Nostra Signora, la Frauenkirche, sulla cupola che svetta nel cuore della città (a quasi 100 metri di altezza) è sconcertante vedere, a quasi ottant'anni di distanza, i tanti spazi ancora vuoti lasciati dai bombardamenti, così come le ricostruzioni recenti di edifici barocchi e rinascimentali della Neumarkt, la piazza del mercato nuovo, il Palazzo Reale, il museo Albertinum e altri ancora. Travalicando i confini del centro 'storico', si distinguono i casermoni popolari, simbolo dell'architettura del socialismo reale della Repubblica Democratica Tedesca, di cui Dresda fece parte fino alla riunificazione della Germania (1990). La difficile e lenta ricostruzione della città può essere compresa a partire dai lavori per la Frauenkirche.

Nel 1947, a due anni dall'evento, venne dato incarico all'architetto Arno Kiesling di raccogliere e catalogare i pochi resti della chiesa, ma si dovranno aspettare gli anni Novanta per vedere avviata la ricostruzione della città e della chiesa e l'elezione della struttura come luogo memoriale per le celebrazioni in ricordo delle distruzioni della guerra. La ricostruzione architettonica, più o meno fedele, della città e dei suoi luoghi simbolo, non ha determinato la ricostruzione sociale del tessuto antropico.

Il centro abitato, con i suoi palazzi e le sue strade, si è trasformato in un agglomerato di servizi per turisti, con alberghi, punti di ristoro, centri per lo shopping e altre occupazioni ben diverse da quelle preesistenti. La presenza di importanti musei e pinacoteche ha prestato il destro per questa nuova visione, ricostruire l'aspetto esteriore, ma con importanti variazioni nella sistemazione degli ambienti interni. Come avvenuto per il British Hotel, dalla pianta del piano terra e dalle sezioni, si può notare come le esigenze della destinazione abbiano determinato la nuova organizzazione planimetrica (affacci su strada, sistemazione dei corpi scala, organizzazione degli spazi, ecc.) e le logge, corrispondenti alle camere dell'hotel, hanno sostituito l'originaria sistemazione del prospetto [Jacob 2011].

<sup>2</sup> *Why Dresden Was Bombed*, by Mr. Joseph P. Tustin, Chief Historian, USAF in Europe, 1954.

<sup>3</sup> Inchiesta sulle vittime del bombardamento di Dresda (2010) del Consiglio comunale di Dresda; *Historical Analysis of the 14-15 February 1945*, cit.



MARINA FUMO, GIUSEPPE TRINCHESE



3: Dresda, la Frauenkirche nel dipinto di Canaletto, in una foto prima dei bombardamenti e su Google Maps oggi (postproduzione di G. Trinchese).



4: Dresda, il Neumarkt nel dipinto del Canaletto, in una foto prima dei bombardamenti e su Google Maps oggi (postproduzione di G. Trinchese).

Una ricostruzione urbana avvenuta anche grazie alla preziosa arte di Bernardo Bellotto, che da Venezia si spostò nel 1747, giovanissimo, a Dresda. Divenuto pittore di corte, il Canaletto ha lasciato su tela diverse vedute, con fedeltà fotografica e ricchezza di particolari, proprio grazie ai suoi dipinti, i restauratori moderni hanno tratto ispirazione per ricreare il disegno delle facciate dei palazzi e dei monumenti rasi al suolo nel 1945 [Koja, Wagner 2022]. Quello di Dresda resta un bombardamento oggetto di discussioni. La cosiddetta Elbflorenz, una città artistica, culturale, rifugio di intellettuali, dove l'umanesimo barocco si esprimeva al meglio, ha subito un bombardamento culturale che ha distrutto una perla della Germania. Immediatamente dopo questa drammatica situazione, Joseph Goebbels, ministro della

propaganda di Hitler, disse che quello era stato un attentato, un bombardamento puramente terroristico, totalmente inutile nei confronti della Germania, un puro atto di spietatezza, e fece circolare delle immagini drammatiche di bambini ustionati, di morti, di cadaveri: era stata distrutta una città di arte e di ospedali senza alcuna motivazione [Lidell Hart 1970]. La stessa Gran Bretagna iniziò effettivamente a prendere le distanze da quanto era avvenuto. Churchill, interrogato sul significato e sulla convenienza di eseguire un bombardamento di questo tipo a guerra praticamente finita, fece diramare un comunicato ufficiale in cui disse «Mi sembra giunto il momento di rivedere quello che abbiamo chiamato bombardamento d'area», prendendo nei fatti le distanze da quanto era successo<sup>4</sup>. A oggi, storici e opinionisti si dividono tra coloro che considerano il caso di Dresda un crimine di guerra totalmente inutile e chi, invece, ritiene che quel bombardamento, benché sia stato evidentemente tragico e devastante, fosse in qualche modo necessario per sconfiggere la Germania. C'è anche chi sostiene che il bombardamento d'area, un bombardamento indiscriminato senza il minimo raziocinio, va sempre considerato come un crimine di guerra.

## **2. La ricostruzione post-bellica in Germania: scelte progettuali e ricadute sociali**

Non solo Dresda fu bersaglio di bombardamenti, ma anche Berlino. È interessante mettere a confronto come si condusse la ricostruzione nella Berlino Ovest e come, invece, a Dresda nel blocco sovietico. Due casi possono essere considerati paradigmatici e riguardano due chiese: la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, chiesa commemorativa dell'imperatore Guglielmo a Berlino nel quartiere Charlottenburg, e la Frauenkirche, chiesa di Nostra Signora a Dresda.

La prima, gravemente danneggiata nel 1943, non venne ricostruita secondo il progetto originario, ma il progetto, realizzato tra 1959 e il 1963, preferì lasciare alle future generazioni un monito dei danni subiti dalla chiesa a causa dei bombardamenti, costruendo accanto alle strutture murarie in rovina, una nuova aula dell'assemblea e la torre campanaria. Infatti, furono ideati due semplici volumi geometrici, funzionali all'uso della società occidentale post-bellica ed espressione delle tecnologie più innovative per l'epoca: calcestruzzo armato e blocchetti di vetro-cemento. Così, la memoria e l'innovazione hanno potuto convivere in un progetto tanto originale quanto audace, tanto più per la visibilità della Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche al centro di Breitscheidplatz e all'inizio delle nuove importanti arterie commerciali come il Kurfürstendamm e la Tauentzienstraße, di cui costituisce il fondale prospettico.

Molto differente fu la sorte delle rovine della Frauenkirche che per molti decenni rimasero in terra a dare mostra di sé senza avere costruito alcun altro edificio adiacente che potesse assolvere alle funzioni religiose impedito dalla rovina della chiesa sotto le bombe degli alleati. Anzi, lasciare le rovine dei muri scuriti dalle bombe incendiarie in bella mostra in uno spazio centrale della città, sistemato con aiuole a parterre, non ha fatto altro che rafforzare la memoria di quanto perso ed il convincimento che fosse definitivamente irrecuperabile.

Come scritto in precedenza, la distruzione del centro storico risparmiò un 20% degli edifici, ma, dopo la riunificazione della Germania e grazie agli investimenti dell'UE, la scelta politica è stata di ricostruire il cuore della città nel suo antico splendore, riportando i monumenti alle loro forme originarie, ben documentate e riproducibili. Dresda, sul finire degli anni Novanta, divenuta un importante centro industriale della Repubblica Democratica Tedesca, si trasformò in un laboratorio di progettazione urbana e la città, attraverso la ricostruzione dei quartieri di Neumarkt e Altmarkt, si è riappropriata della sua straordinaria identità culturale.

---

<sup>4</sup> Telegramma di Churchill 835, 5 marzo 1945, in *Churchill and the Bombing of Dresden*, Archivio Nazionale UK.



MARINA FUMO, GIUSEPPE TRINCHESE



5: Dresda, la chiesa di Frauenkirche nel quartiere Neumarkt dopo le ricostruzioni.



6-9: Ricostruzione di quinte barocche convivono con inserti architettonici in linguaggio contemporaneo.

Ciò è potuto accadere attraverso l'opera di ricostruzione degli edifici storici confermando, se ce ne fosse bisogno, l'importante valore simbolico e connotativo che ha sempre avuto l'architettura e che, ovunque nel mondo, costituisce l'identità strutturante delle comunità sociali.

È solo con la carta di Cracovia che nel 2000, i *Principi per la conservazione ed il restauro del patrimonio costruito* accolgono anche la ricostruzione come pratica tecnica per la riconferma di valori perduti per eventi sociali traumatici, quali le guerre. Infatti, l'articolo 4 cita: «La ricostruzione di intere parti "in stile" deve essere evitata. La ricostruzione di parti limitate aventi un'importanza architettonica possono essere accettate a condizione che siano basate su una precisa ed indiscutibile documentazione [...] Se necessario per un corretto utilizzo dell'edificio, il completamento di parti più estese con rilevanza spaziale o funzionale dovrà essere realizzato con un linguaggio conforme all'architettura contemporanea. La ricostruzione di un intero edificio, distrutto per cause belliche o naturali, è ammissibile solo in presenza di eccezionali motivazioni di ordine sociale o culturale, attinenti l'identità di un'intera collettività». Il valore sociale della ricostruzione "com'era, dov'era" era stata già ampiamente teorizzato e argomentato da Paolo Marconi della Sapienza di Roma che, in assoluta controtendenza rispetto a chi demonizzava le parziali ricostruzioni come "falsi storici", ma piuttosto operate al fine di ridare valore e continuità alle espressioni dei linguaggi architettonici passati, affermò coraggiosamente l'importanza di conoscere le tecniche tradizionali per operare in continuità con esse negli interventi di restauro ricostruttivo. D'altronde, la locuzione *falso storico* era nata contestualmente ai revival di fine Ottocento e sanciva la necessità di distinguere le nuove costruzioni in stile, ovvero dall'estetica antica, da quelle antiche in identico stile, ponendo l'attenzione della cultura sul valore di autenticità che allora era inteso come sinonimo di originalità storica. Se la testimonianza storica nell'intervento di restauro è anche testimonianza del saper fare, quindi dell'artigianato che la produce, la ricostruzione di parti mancanti identica all'originale può essere intesa come un omaggio al perpetrarsi di una tradizione tecnica e al valore immateriale del restauro e, in generale, dell'architettura. In Italia, siamo ben consapevoli del patrimonio costruito storico, ricco e complesso per le metamorfosi operate nel tempo ai fini di esigenze differenti di adeguamento funzionale, tecnico, politico e simbolico. La scuola italiana di restauro, sempre attenta alla conservazione del bene culturale, durante tutto il secolo scorso ha dato in tal senso un decisivo indirizzo internazionale, sempre raccomandando di evitare le ricostruzioni in stile anche quando il timore della confusione stilistica non era ormai più un argomento credibile per il sopraggiunto Movimento Moderno, per l'avvento massivo del calcestruzzo armato, per la nuova concezione dell'architettura privata da tutti quegli elementi decorativi che fino a un secolo fa costituivano i fonemi estetici del linguaggi stilistici. Nonostante la forza e le argomentazioni a sostegno del principio di non ricostruire "com'era dov'era", prima della teorizzazione di Marconi [Marconi 1993], si erano comunque giustificate le ricostruzioni integrali di alcuni edifici monumentali, considerandole eccezioni fin dall'inizio del Novecento. In Italia, sono note le ricostruzioni integrali del Campanile di San Marco a Venezia, pubblicamente inaugurato nel 1912, e del Ponte di Santa Trinita a Firenze, inaugurato *ex novo* nel 1958, dopo essere stato bersaglio bellico dei tedeschi in ritirata nell'agosto del 1944. Non a caso, promotore del comitato "Come era e dove era", per ricostruire il ponte cittadino, fu il famoso antiquario fiorentino Luigi Bellini. L'importanza della ricostruzione di questi due simbolici monumenti urbani è riscontrata dalla risonanza politica data alle inaugurazioni degli stessi, con i mezzi di comunicazione disponibili prima della Prima e dopo la Seconda guerra mondiale. Fu proprio il sindaco di Venezia, Filippo Grimani, a seguito del crollo strutturale che il 14 luglio 1902 lo ridusse a un cumulo di macerie, alla cerimonia di posa della prima pietra (25 aprile 1903), confermò ai veneziani che il loro più importante riferimento – *El parón de casa* com'è familiarmente chiamato il campanile di San Marco – sarebbe stato nuovamente eretto "dov'era e com'era".



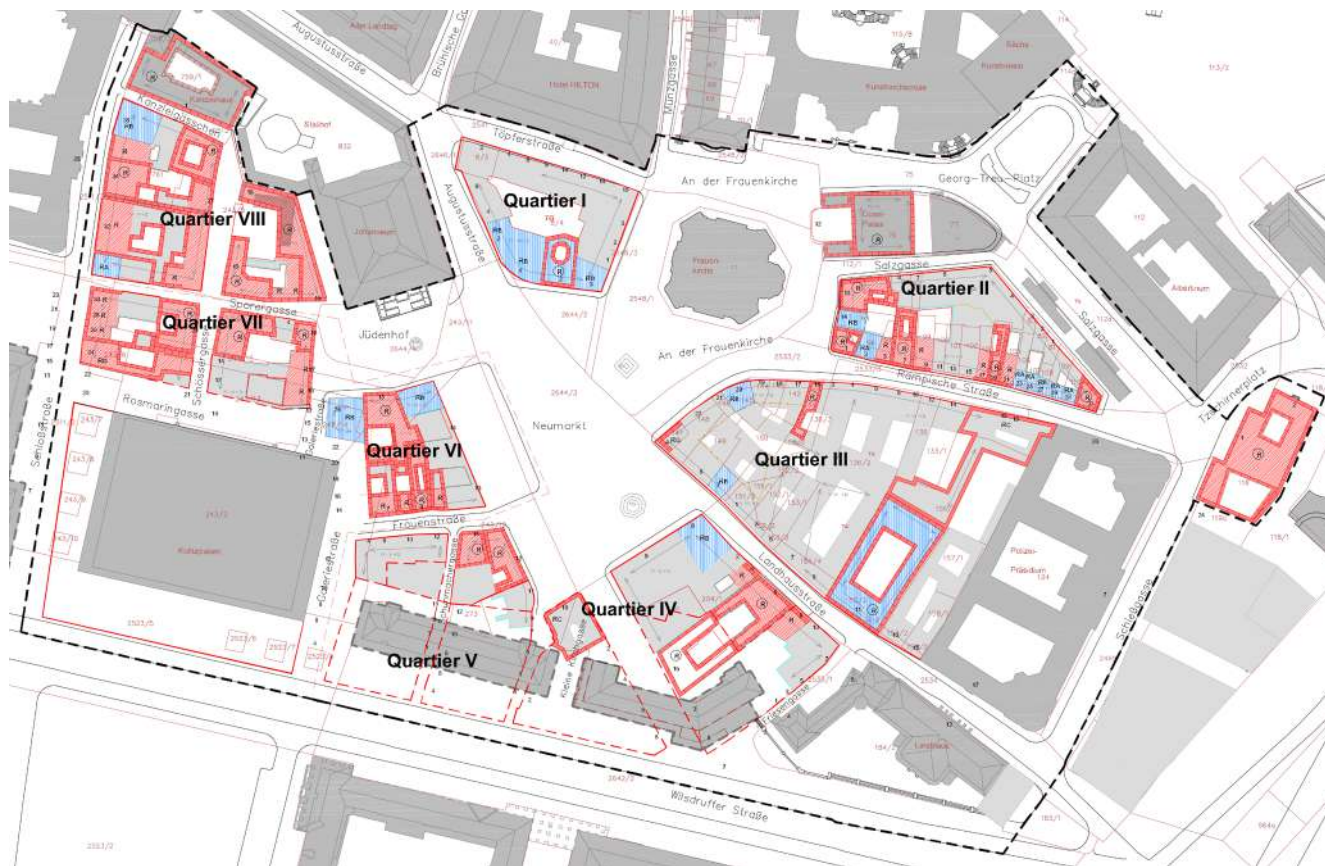
MARINA FUMO, GIUSEPPE TRINCHESE



10-12: Elementi decorativi identici agli originali, ma generalmente prefabbricati in calcestruzzo.

Un secolo dopo, nel caso della ricostruzione del centro storico di Dresda, il motto più appropriato potrebbe essere "dov'era e come sarebbe stato": il quartiere Neumarkt, infatti, non è stato ricostruito esattamente com'era, ma pur rispettando l'impianto urbanistico originario, le cortine edilizie differiscono per alcuni tasselli dalle immagini pre-belliche. Infatti, il Consiglio





13: Piano progettuale per Neumarkt dal sito del Comune di Dresda, in rosso ed in blu sono indicate le ricostruzioni possibili o effettuate secondo le indicazioni date nel 1995 e nel Consiglio comunale del 13 luglio 2000 con la possibilità di riproporre la facciata pur modificando la pianta o aumentando il numero dei piani.

Comunale ha consentito di progettare anche in difformità dal linguaggio barocco che imperava nel quartiere nel 1945, per pochi e minimi tratti delle cortine edilizie intorno alla Frauenkirche, ipotizzando come avrebbe potuto diventare quel quartiere se qualche particella catastale fosse stata demolita e riedificata nel gusto e con le tecniche degli anni Settanta e Novanta.

### 3. Criteri tipologici e tecnologici nella ricostruzione del quartiere Neumarkt

Nel giorno 17 gennaio 2002, il Consiglio Comunale di Dresda, con delibera n. 1272-28-2001, riadottò i criteri di progettazione urbana per Neumarkt del 01 dicembre 2001 in una versione modificata del testo dello statuto della risoluzione del 28 giugno 1996. Il testo seguente riporta, in lingua italiana, i contenuti dei documenti che esplicitano i criteri di pianificazione e di design, emessi dal Consiglio Comunale e che costituiscono la base del piano di sviluppo del progetto e che sono serviti a dettare i criteri per la Pianificazione urbana e la progettazione architettonica del quartiere di Neumarkt.

Il necessario preambolo illustra gli obiettivi sociali della ricostruzione introducendo il regolamento adottato: «La struttura dell'impianto urbanistico medievale dell'area di Neumarkt è stata conservata, ad eccezione di singole aree edificate dopo il 1945 nell'area di applicazione del piano. La rete stradale superstite, in molte aree ancora non sviluppate, la struttura dei lotti di terreno, le proporzioni della Frauenkirche in costruzione, e la

MARINA FUMO, GIUSEPPE TRINCHESE

conservazione di edifici pubblici statali e comunali, modellano in modo decisivo la scala di quest'area del centro città.

La ricostruzione è al centro dell'interesse europeo perché è sinonimo di sviluppo urbano della città, pianificazione urbanistica e progettazione architettonica di città storicamente importanti. Allo stesso tempo, i proprietari di immobili dell'area si aspettano sempre di più che venga realizzato il progetto di costruzione di un'area di sosta.

Infine, ma non per questo meno importante, la popolazione di Dresda spera che lo sviluppo intorno alla Frauenkirche possa essere completato negli anni a venire.

Questo regolamento è destinato come base per le specifiche di progettazione e come linea guida per costruttori e sviluppatori. Il concetto di pianificazione e progettazione urbanistica si applica all'area Neumarkt del centro storico di Dresda come indicato nella planimetria e costituisce inoltre la base per la stesura del piano di sviluppo futuro».

I criteri di applicazione del piano di sviluppo urbano e di progettazione architettonica nel Neumarkt vennero espressi in 12 punti che regolano i livelli della progettazione, da quella urbanistica a quella di dettaglio tecnologico, che si riportano di seguito.

*La struttura urbana storica è la base per tutte le misure di progettazione.* La struttura di quartiere ancora oggi visibile o documentata nell'area, con i suoi edifici storici conservati, deve essere inclusa o restaurata. Le dimensioni spaziali delle piazze, delle strade e dei vicoli devono essere rese nuovamente visibili. Ciò richiede: la registrazione della pianta della città prima della sua distruzione nel 1945; l'adozione delle linee di costruzione, nella misura in cui ciò sia ancora possibile, e il restauro della linea di costruzione dell'antico Gewandhaus; l'inclusione estensiva della vecchia struttura del lotto, nella misura in cui esistono requisiti legali; la reintegrazione di edifici ben documentati, segnati nella planimetria in scala 1: 1000 come edifici guida e facciate documentate; la ripresa della Moritzstrasse fino alla Wilsdruffer Strasse in preparazione di una fase di costruzione successiva.

*Le funzioni da incorporare nei nuovi edifici devono essere adattate al carattere dell'area.* Il carattere dell'area del Neumarkt, in quanto parte importante del centro storico della città, deve essere caratterizzato dai seguenti usi principali: concentrazione di edifici storici a prevalente destinazione museale (Schloss, Stallhof, Museo dei Trasporti, edifici espositivi sulla Brühlschen Terrasse, Albertinum, Palazzo Kurländer, Museo di Storia della Città); concentrazione di luoghi culturali e di aggregazione, gallerie e collezioni, questo riguarda, ad esempio, la ricostruzione del Kulturpalast come sede della Filarmonica di Dresda, la ricostruzione dell'edificio espositivo sulla Brühlschen Terrasse come luogo di esposizione e di incontro, la nuova costruzione di una sala per la musica da camera e di altre sale per diversi (conferenze, ricevimenti prestigiosi, mostre speciali, ecc.) presso l'Antico Gewandhaus; concentrazione di strutture commerciali, come negozi di fascia alta di piccole dimensioni, ristoranti con un'impronta specifica, arti e mestieri, artigianato sassone, ecc.; piccoli hotel, soprattutto nella fascia di prezzo media; inclusione di spazi per uffici di studi legali, studi, istituti, ecc: le unità d'ufficio chiuse non dovrebbero superare di norma i 300 m<sup>2</sup>, la creazione di uffici di grandi dimensioni richiede un'attenzione particolare; inclusione di almeno il 20-25% della superficie disponibile senza il piano terra: la parte residenziale (prevalentemente ai piani superiori) è una parte indispensabile dell'area e sono compresi anche gli appartamenti, i piccoli hotel; l'uso misto degli edifici deve essere garantito nel rispetto della scala dell'edificio e delle altezze dei piani.

*Il punto di riferimento per la progettazione urbana e architettonica è la Frauenkirche, il Residenzschloss e altri edifici dei dintorni storici.* Lo sviluppo di Neumarkt deve essere ricostruito prevalentemente su scala ridotta, al fine di creare un rapporto significativo con gli



edifici rappresentativi esistenti. Il collegamento spaziale e temporale urbano con le misure di costruzione della Frauenkirche e altri edifici rappresentativi sono importanti per il restauro dell'edificio di Neumarkt.

*All'interno dei quartieri dell'area di Neumarkt, un certo numero di edifici di interesse storico e architettonico deve essere ricostruito.* Il grado di ricostruzione deve essere derivato dalla completezza dell'esistente. Due sono le categorie di ricostruzione per la conservazione dei monumenti da prendere come base di partenza: restauro completo della facciata e della pianta principale; restauro della facciata ben documentata con un nuovo allestimento piano terra; un'esemplare pianta passante della casa. All'interno di queste categorie sono previsti gli edifici capofila indicati nel piano.

*Tutte le nuove costruzioni nell'area di pianificazione sono subordinate all'edificio principale della Frauenkirche e sono in rapporto di scala con gli edifici principali.* Per la riprogettazione dell'area vale il principio che tutti i nuovi edifici devono essere orientati verso gli edifici storici. La diversità dei quartieri di villette a schiera deve essere realizzata sulla base del lotto di case, del tracciato stradale, il disegno del tetto, la struttura della facciata, la forma delle finestre, il basamento e il design del piano terra, l'accentuazione di accenti strutturali come le colonne o altri elementi decorativi, il rapporto tra pareti e finestre o addirittura sulla base di una casa a corte.

*Scavi archeologici nell'area altamente significativa della storia urbana devono essere garantiti e determinati in fase iniziale.* I quartieri da riprogettare sono situati in un'area ad alta densità di popolazione e significativa per la storia della città. Per questo motivo, il nuovo sviluppo dovrebbe essere il più possibile protetto dal punto di vista archeologico. Se è inevitabile intervenire sul terreno, le indagini archeologiche devono essere effettuate in tempo utile prima dell'inizio dei lavori. Inoltre, è necessario controllare la misura in cui le caratteristiche archeologiche, come i resti strutturali, possono essere integrate nei nuovi progetti di costruzione. Questo vale in particolare per le vecchie cantine conservate (catasto degli incendi), resti delle mura cittadine, il Frauentor, le cripte sotto la Hauptwache, ecc.

*I nuovi edifici devono essere integrati nel quartiere con le sue dimensioni storiche in termini di tipologia e dimensioni.* Per ottenere layout funzionalmente validi, può essere possibile combinare fino a 3 trame. Le facciate devono essere esaminate per ogni quartiere. Le indicazioni riguardano le dimensioni assiali, le altezze dei piani, le altezze dei cornicioni e dei colmi. Sono la base per una progettazione dettagliata, che non esclude la possibilità di contrasti progettuali. I materiali da costruzione autoctoni devono essere utilizzati di preferenza. Il principio di progettazione per i nuovi edifici dovrebbe essere quello di un'integrazione cauta e sicura.

*L'integrazione o la decostruzione di nuovi edifici costruiti dopo la Seconda guerra mondiale deve essere determinata nelle rispettive fasi di costruzione dei quartieri.* Le decisioni in merito devono essere prese tenendo conto della situazione reale dei quartieri. È preferibile una soluzione graduale. Questo riguarda: Quartiere 3, Landhausstraße con la demolizione parziale o completa dell'edificio, sezione 3/2, proroga dal 1976 e la costruzione di un nuovo insieme di edifici differenziati, con il coinvolgimento consultivo del gruppo di progetto per lo sviluppo urbano del Land Sassonia. Quartieri 4 e 5, Wilsdruffer Strasse, con l'integrazione delle aree residenziali e di edifici commerciali fino alla riprogettazione di Wilsdruffer Strasse. Quartiere 7, Schloßstraße con l'integrazione del Kulturpalast e dei suoi edifici aggiuntivi.

*La progettazione di strade e piazze adotta strutture storicamente evolute, relazioni visive ed elementi di design.* Questo riguarda: il mantenimento, l'integrazione e il ripristino delle

MARINA FUMO, GIUSEPPE TRINCHESE

vecchie pavimentazioni; l'adozione o l'integrazione della scala di illuminazione del centro storico; evitare di disturbare le installazioni tecniche nello spazio pubblico; l'utilizzo di alberi e gruppi di piantumazione nella Georg-Treu-Platz.

*La legge sulla pianificazione e l'edilizia deve essere sviluppata sulla base del concetto di pianificazione e progettazione urbana e delle sue raccomandazioni esplicative, ove necessario.*

La procedura di approvazione sarà accompagnata da un consiglio consultivo sull'area di Neumarkt con riferimento al rispettivo quartiere. Per l'applicazione in conformità con il concetto di progettazione urbana, progetti pilota dovrebbero essere considerati esemplari.

*Il traffico individuale è subordinato al principio di sviluppo moderato del traffico dell'area.* Per i cittadini che vivono o lavorano nell'area è prevista la possibilità di parcheggiare preferibilmente in parcheggi sotterranei, principalmente nel quartiere, garage sotterranei, soprattutto nei quartieri 1/3/4. Si devono fare le opportune regolamentazioni.

Di particolare interesse, l'articolo seguente che detta indicazioni tipologiche e tecnologiche specifiche, fornendo principi indirizzati a dare nuova vita alle cortine ricostruite affinché non fossero scenari urbani cristallizzati in un'epoca passata, ormai avulsi dalla storia odierna dell'intera Germania.

*Per le singole case dei quartieri sono richieste le seguenti clausole:* Le case da riprogettare devono essere in linea con i requisiti degli studi tipologici di quartiere (ad esempio la casa a corte), nelle proporzioni e nel modo in cui sono strutturati. I nuovi edifici non devono portare a un'uniformità del paesaggio urbano. Gli edifici che superano notevolmente la larghezza dell'appezzamento di terreno storico devono avere la larghezza della parcella storica e sono da suddividere in moduli in base alle proporzioni degli edifici circostanti. Gli elementi della facciata e i materiali tipici dell'area di Neumarkt devono essere incorporati nel principio di progettazione dei nuovi edifici. È necessario orientarsi verso gli edifici principali. Gli elementi di design urbano nei singoli quartieri nel 1996 devono essere enfatizzati da ora, si devono rispettare le finestre, le porte-finestre o le uscite, ecc. Non sono ammesse logge sui fronti stradali. Portici, enormi tettoie e le arcate devono essere utilizzate solo in casi individuali. I materiali tipici della regione devono essere preferiti per la progettazione delle superfici. Intonaci e colori decorativi e alla moda e rivestimenti con lastre in pietra naturale sono da escludere, ma si deve utilizzare un intonaco liscio. Per la tavolozza dei colori del Neumarkt, i toni del bianco sporco e dell'ocra per l'intonaco di calce tradizionale dovrebbero essere preferiti. Per tutte le strade e le piazze devono essere redatte in base all'urgenza della questione. I quartieri 1/2/3/4 devono avere la priorità. Il numero e le dimensioni delle aperture delle finestre devono essere orientati alla facciata tradizionale. Il design esterno delle zone commerciali deve essere subordinato alla struttura della facciata. Le recinzioni di grandi dimensioni sono da evitare. Come protezione dalle intemperie e dal sole sono ammesse solo tende da sole mobili. Devono essere della dimensione della finestra e non deve trovarsi di fronte alla facciata quando è chiusa. Il colore delle tende da sole deve essere coordinato con lo schema cromatico della facciata. Tutti gli edifici che confinano con Neumarkt e Schloßstraße devono avere tetti a capanna o mansarda ricoperti da tegole di argilla rossa. Le sovrastrutture dei tetti devono armonizzarsi con la copertura del tetto in termini di materiale. Le deviazioni richiedono l'approvazione del comitato consultivo di progettazione. Le antenne devono essere installate come antenne collettive sul lato del tetto rivolto verso la strada. Le pubblicità sono ammesse solo al piano terra; devono essere adattate alle proporzioni della facciata e richiedono l'approvazione di principio nella fase di preparazione dell'edificio. Gli impianti pubblicitari illuminati sono consentiti solo nei colori bianco e giallo. Non sono consentite installazioni pubblicitarie con luce cangiante.

Avendo seguito personalmente diverse fasi della ricostruzione di Neumarkt, non si può trascurare l'enorme valore sperimentale dell'intervento nel quartiere; non solo perché si è definitivamente superato il comandamento ottocentesco e ormai reitro di aborrire il falso storico, con l'accusa colpevolizzante nelle ricostruzioni, nei fatti superato dalle innumerevoli eccezioni alla regola in tutto il corso del Novecento.

La coraggiosa "operazione memoria" operata in Germania, con il sostegno dei fondi dell'intera Europa, ha fatto di Dresda un eccezionale ed eccellente laboratorio di politica internazionale e di riappropriazione di valori intangibili da parte di tutta la popolazione tedesca, non solo quella di Dresda, che nel veder rinascere il cuore culturale della capitale della Sassonia si è riappropriata della propria identità storica e del proprio valore nello scenario europeo. Dresda è ritornata a essere una capitale culturale occidentale, grazie a un colossale intervento pubblico che ha restituito a privati cittadini l'orgoglio dell'appartenenza, risollevando la città dall'oblio culturale nel quale era stata relegata dai bombardamenti e dando vita a un impressionante flusso turistico di tedeschi, soprattutto anziani che erano bambini alla fine della guerra, ma anche di curiosi da tutto il mondo. Chiunque visiti Dresda non può che compiacersi della bellezza e dell'armonia dei luoghi e della vita sociale riattivata con questo intervento a larga scala, ma curato in tutti i dettagli.

#### Bibliografia

CLAUSEWITZ, C.V. (1832). *Vom Kriege, Berlin* (trad. it. *Della guerra*, Milano 1970; nuova trad. it. a cura di G.E. Rusconi, Torino 2000).

CLEMENS, D.S. (1975). *Jalta*, traduzione di M. Disegni, Torino, Einaudi.

DOUHET, G. (2002). *Il Dominio dell'Aria ed altri scritti*, a cura di L. Bozzo, Roma, Ufficio Storico Aeronautica Militare.

JACOB, D. (2011). *Barocke Adelspalais in Dresden: Die Bauten, ihre Architekten und Bewohner*, Hardcover 1 German Ed.

KOJA, S.; WAGNER, Y.I. (2022). *Zauber des Realen. Bernardo Bellotto am sächsischen Hof*, Herausgeber: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

LIDELL HART, B. (1970), *Storia militare della seconda guerra mondiale*, Milano, Arnoldo Mondadori (1996).

MARCONI, P. (1993). *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Venezia, Marsilio.

SCHAARSCHMIDT, W. (2005). *Dresden 1945. Dokumentation der Opferzahlen*, München, Herbig.

TAYLOR, F. (2004). *Dresda - 13 febbraio 1945: tempesta di fuoco su una città tedesca*, Milano, Mondadori.

#### Sitografia

<https://media.defense.gov/2011/Feb/08/2001329907/-1/-1/0/Bombings%20of%20Dresden.pdf>

[https://www.dresden.de/media/pdf/presseamt/Erklaerung\\_Historikerkommission.pdf](https://www.dresden.de/media/pdf/presseamt/Erklaerung_Historikerkommission.pdf)



*Il sistema della rete Troposcatter utilizzata durante la Guerra fredda. Analisi, valorizzazione e riuso delle basi Nato dismesse di Dosso dei Galli e di Cavriana*  
*The Troposcatter network system used during the Cold War. Analysis, enhancement and reuse of disused Nato bases in Dosso dei Galli and Cavriana*

**OLIVIA LONGO, DAVIDE SIGURTÀ**

Università di Brescia

### **Abstract**

*La Guerra fredda è stata generata da una complessa opposizione politico-militare di tipo economico, culturale e ideologico, in un nuovo mondo bipolare diviso tra le due superpotenze Usa e Urss. In questo contesto storico la Nato realizzò la rete Troposcatter con un'estensione a livello globale. In questo contributo, saranno descritte le basi dismesse di Dosso dei Galli a Bagolino e di Cavriana, analizzandone le caratteristiche architettoniche in relazione al loro rapporto con il paesaggio.*

*The Cold War was generated by a complex political-military opposition of an economic, cultural, and ideological nature, in a new bipolar world divided between the two superpowers Usa and Ussr. In this historical context, Nato implemented the Troposcatter network with a global extension. In this paper, the disused bases of Dosso dei Galli in Bagolino and Cavriana will be described, analysing their architectural characteristics in relation to their connections with the landscape.*

### **Keywords**

Guerra fredda, Tropospheric scatter, Nato.

Cold War, Tropospheric scatter, Nato.

### **Introduzione**

La Prima guerra mondiale fu caratterizzata da una massiccia occupazione fisica di quello che prima dello scoppio delle ostilità era il confine tra due stati; questo avvenne con una costante presenza di forze militari in sostituzione della popolazione locale che fu allontanata dai luoghi interessati [Sigurtà 2020].

In quest'ottica fu necessario reimpostare i modi di occupazione del territorio sia in relazione alla necessità di svolgere gli eventi bellici, ma anche in relazione alla conduzione della vita ordinaria di un gruppo sociale di tipo militare con tutte le esigenze di sostentamento diverse da quelle precedenti. Per questo motivo i territori interessati furono oggetto di profonde modifiche con la realizzazione di opere architettoniche e ingegneristiche innovative (forti, postazioni, gallerie, rifugi, ecc.) realizzate in armonia con il paesaggio circostante, stante la necessità di non essere visti dal nemico. In tale contesto emerge anche un fenomeno molto particolare, che fu da cardine tra la vita civile e quella militare, legato alla creazione di una maglia viaria di supporto allo spostamento delle truppe che rappresentavano, nel loro numero, il deterrente ritenuto sufficiente e necessario per la conduzione delle ostilità [Sigurtà 2017]. In tale frangente, quindi, l'occupazione e le modifiche territoriali furono ingenti, ma marginali rispetto alla dimensione ordinaria della gestione di una nazione, coinvolgendo, di fatto, anche la popolazione civile.



Molto diversa fu la situazione durante la Seconda guerra mondiale in cui la definizione “mondiale” assunse un carattere effettivamente preponderante. I luoghi di battaglia divennero elastici e ogni nazione coinvolta vide il proprio territorio devastato, non tanto per la necessità di realizzare opere a supporto dell’attività bellica, ma proprio per lo svolgimento delle azioni militari. L’impostazione della guerra di mobilità e lo sfruttamento massiccio di armi di movimento portarono il coinvolgimento della popolazione civile a livelli mai visti prima, con l’inevitabile mutazione di realtà territoriali a scala nazionale. Le distruzioni sistematiche delle città tedesche portarono, ad esempio, all’annichilimento dei riferimenti culturali e storici di un’intera nazione a causa della perdita dei propri riferimenti formali insiti nella forma urbana e territoriale. In tal senso l’evento bellico mutò ogni riferimento culturale con la propria identità preparando il mondo alla “colonizzazione” di quei modelli sopravvissuti e usciti vincitori dal conflitto.

Con la Guerra fredda il rapporto tra territorio e conduzione della guerra subì ulteriori modifiche tramite la creazione di infrastrutture limitate, ma la cui relazione a livello sovranazionale divenne intangibile, coinvolgendo in modo del tutto nuovo sia l’apparato militare che quello civile.

Gli eventi bellici divennero immateriali e combattuti sul fronte della creazione del consenso nei confronti dell’apparato ideologico dell’una o dell’altra parte e ad un presidio territoriale minimale, ma con diffusione capillare a livello mondiale, in cui il ruolo principale non fu una modifica fisica, ma di connessione intangibile. In tal senso il luogo degli eventi bellici si trasferirono nell’etere e il successo fu da ascrivere alla capacità di gestire in modo efficace la comunicazione a vari livelli.

## **1. La rete Troposcatter**

Secondo il punto di vista della Nato, fin dalla sua costituzione e stante i fini per cui questa fu creata, emerse come urgente la necessità di realizzare una serie di infrastrutture di controllo dei confini dell’alleanza, per scongiurare ipotetiche invasioni, e una rete di comunicazioni efficiente e sufficientemente sicura tra gli stati membri.

Un primo sistema di controllo e comunicazioni fu creato per presidiare il vicino confine tra Stati Uniti e Unione Sovietica in Alaska. Questo venne denominato Wite Alice Communication System (WACS) ed era costituito da 80 stazioni radio realizzate tra il 1955 e il 1958. Venne anticipato da fasi sperimentali già negli anni della Seconda guerra mondiale in cui Stati Uniti e Canada studiarono dei modi per difendersi da potenziali invasioni mediante efficaci sistemi di controllo territoriale e di allerta precoce.

A tal fine fu realizzata a partire dal 1946 la *Pinetree Line* che correva al bordo dei due stati, la quale si dimostrò poco efficace in termini di anticipo di allarme e perciò venne parzialmente abbandonata già a partire dai primi anni Cinquanta, a favore di una nuova rete più a Nord, anche se alcune stazioni rimasero in attività fino agli anni Ottanta. In sostituzione di questa venne realizzata la *Mid-Canada Line* a Nord del Canada, realizzata tra il 1955 e il 1958 come sistema di preavviso basato su poco efficaci radar bistatici, spesso soggetti a false letture, per questo venne poi pensata e realizzata la più efficace Distant Early Warning Line (Dew Line) che divenne più importante per la comunicazione a livello globale, mentre questa rimase operativa come sistema di controllo.

La Dew Line venne realizzata a lungo su tutto il confine Nord del Canada e della Groenlandia tra il 1954 e il 1957; questa era costituita da circa 58 siti di stazioni, sia radar che di comunicazione, portando in questo modo il sistema di preallarme e comunicazione alle porte dell’Europa. Per permettere il “salto” dalla Groenlandia al vecchio continente fu realizzata la *North Atlantic Radio System*, che con solo cinque stazioni realizzate tra il 1954 e il 1956

collegava i due continenti attraverso l'Islanda e le isole Fær Øer. Da qui, attraverso la base di Sandfelli, questo si connetteva alla rete successiva (ACE High) in doppio aggancio attraverso un ramo diretto in Gran Bretagna alla stazione Dartfield a Aberdeen (codice Nato UMOZ), che proseguiva poi a Sud attraverso la cosiddetta "via normale" (*backbone route*) fino alla Francia. In Europa la Nato si strutturò in un Alto Comando Alleato denominato Shape con sede a Rocquencourt in Francia fino al 1966, a causa del disimpegno francese dai centri comando Nato, che comunque rimase all'interno dell'Alleanza. In tale frangente e mediante l'operazione denominata *switch over*, la responsabilità della sezione francese fu trasferita a Brunssum nei Paesi Bassi con il nome *Forward Scatter Branch* e il centro di controllo principale (*Primary Control Center*) a Lammersdorf in Germania.

Da questo dipendevano tre Autorità di Comando Regionale denominati Rhq: il comando *Allied Forces Northern Europe* a Kolsås, in Norvegia (responsabile di Danimarca, Norvegia e Regno Unito), l'*Allied Joint Force Command Brunssum* a Laffaux in Francia (responsabile per Belgio, Francia, Germania e Paesi Bassi) e l'*Allied Forces Southern Europe* con sede a Napoli (responsabile per Italia, Grecia e Turchia).

In seno allo Shape nacque la necessità di dotare l'Europa di un sistema di comunicazione e controllo inserito nel più generale quadro operativo dei paesi membri e, per questo motivo, nel 1956 venne affidato alla società Stc lo studio preliminare per una rete in grado di coprire i 6.739 chilometri tra l'estrema punta settentrionale della Norvegia, ai confini con l'Unione Sovietica, fino alle propaggini Est della Turchia, sufficientemente vicino alle repubbliche sovietiche della Georgia e dell'Armenia.

Nel 1958 fu realizzata una prima rete di quattro stazioni denominato Hot Line System; a partire da questo nucleo vennero poi realizzate le altre stazioni di quel sistema che venne denominato Allied Command Europe Highband (ACE High), che divenne operativo nel 1961 sul territorio francese. Il percorso di questa prima impostazione correva dalle isole Shetland alla Scozia, più a sud fino alla stazione di Coldblow Lane nel Kent e, infine, con un salto a Parigi-Nord/Francia. Tra le stazioni Paris-Nord e Paris-Süd c'era solo una LoS-Line (Microwave Line over Sight) attraverso le stazioni Èmevillè e Rozoy-Bellevalle. Dalla stazione Paris-Süd, il sistema passava per le stazioni di Lione fino a Nizza. Da qui, attraverso il sito di passo del Giogo, scendeva lungo lo stivale per raggiungere la Grecia e la Turchia iniziando dalla stazione di Izmir.

Un radicale cambiamento alla geografia del sistema avvenne durante il citato cambio di politica da parte della Francia nel 1966, che richiese l'approntamento di un nuovo percorso alternativo che dalla base tedesca di Feldberg (codice Nato AFEZ) portasse il segnale Tropostatter alla base italiana di Dosso dei Galli (codice Nato IDGZ), scavalcando la neutrale Svizzera. Da qui il segnale si riconnetteva tramite il sistema a microonde al precedente tracciato, passando per la base di smistamento di Cavriana (codice Nato IMBZ). Nel 1963, a Ringstead Bay, vicino a Weymouth nel Dorset, fu costruito un collegamento diretto con la Spagna fino a Gorramendi.

Nei primi anni Settanta erano stati attivati i primi satelliti geostazionari della rete *Satellite Communication* (Satcom) e nel 1995 divennero pienamente operativi i satelliti Satcom IV/B della Nato; pertanto, nel 1996 venne decisa la progressiva sospensione del network ACE High, anche perché, per un accordo stipulato negli anni di attivazione, le sue frequenze dovettero essere rilasciate per l'uso della televisione civile e dei telefoni cellulari. Al momento della sua chiusura, il sistema ACE High era operato con 49 collegamenti Troposcatter e 40 in microonde Line of Sight (LoS) su un totale di 92 stazioni.

Il sistema di comunicazione utilizzato dalla rete ACE High è in realtà formato da due tipi di segnali, implementati tra di loro in via esclusiva o complementare: il sistema LoS a linea di orizzonte operato in microonde e il sistema Troposcatter (Tropospheric scatterin segnali radio Ultra High Frequency (UHF) e Super High Frequency (SHF)).

Fin dai suoi albori la comunicazione radio si è confrontata con un problema di trasmissione del segnale, il quale aveva delle potenzialità enormi in termini di propagazione nello spazio, ma che veniva limitato dalla cosiddetta linea di orizzonte; propagandosi in linea retta questo veniva limitato dalla sfericità della crosta terrestre. Per superare questo problema era necessario ritrasmettere il segnale mediante stazioni fisiche di ricezione e ritrasmissione poste a una distanza ravvicinata, circa 100 chilometri. Di questo tipo di trasmissione si avvalevano le stazioni del sistema ACE High che operavano in LoS tramite microonde a 4,9 Ghz. Per poter incrementare le distanze tra le stazioni di ritrasmissione, fin dai tempi della Seconda guerra mondiale, fu studiato un sistema di trasmissione che fosse in grado di sfruttare il fenomeno di Scatter delle onde radio che era stato notato quando queste “rimbalzavano” nella troposfera. La troposfera è la parte bassa della complessa atmosfera terrestre ed è interessata da fenomeni naturali di discontinuità di tipo dielettrico: un'onda radio orientata verso di essa subisce una dispersione verso il basso che però risulta molto diffusa e quindi con una forte perdita del segnale (Scatter).

Malgrado questa dispersione il sistema può risultare molto interessante perché permette di superare i limiti imposti dalla linea di orizzonte così da poter allontanare il luogo di ricezione del segnale allungando la distanza tra le due stazioni di ricezione e trasmissione fino a 300-700 chilometri, per questo motivo il sistema viene anche definito Over Horizon (O/H). Per ovviare al fenomeno di scattering la soluzione trovata fu quella di utilizzare le alte frequenze delle onde radio e di concentrare il fascio di trasmissione mediante un incremento della potenza. Tale riduzione del cono di dispersione rende il sistema oltremodo sicuro dal momento che risulta difficile intercettare il segnale da parte del nemico.

Negli anni di operatività per il sistema Troposcatter della Nato furono utilizzati delle frequenze radio comprese tra 832,56 MHz e 959,28 MHz e con potenze fino a 10 Kw. Il cuore pulsante del sistema di trasmissione è rappresentato dalle antenne Troposcatter che possono configurarsi nella duplice struttura a catino circolare di circa 20 metri di diametro e quelle alte fino a 30 metri nella conformazione a “orecchie”.

Tali strutture sono spesso accompagnate dalle classiche antenne a traliccio, alte mediamente intorno ai 20 metri, su cui sono collocate le piccole parabole per la trasmissione in microonde LoS. Entrambi i sistemi sono svolti in duplice ridondanza e quindi le strutture di trasmissione si trovano sempre in coppia. Nella sua fase di massima operatività il sistema ACE High era in grado di trasmettere circa 570 canali telefonici, 260 canali telegrafici e 60 circuiti dati crittografati.

## **2. La base Troposcatter a Dosso dei Galli**

La stazione del Dosso dei Galli, nei comuni di Collio e Bagolino, in provincia di Brescia, faceva parte del sistema di comunicazioni europeo ed era un importante nodo di collegamento con le sue omologhe: a Sud con il Monte Giogo (codice IMXZ), operato in microonde attraverso la stazione di Cavriana (codice IMBZ), ed a Nord con quella di Feldberg (codice Afez) in Germania [Campari 2007].

Il primo tassello operativo per la costruzione della base viene avviato con una comunicazione del 12 aprile 1966 quando il Ministero della Difesa, Direzione Generale del Genio, Divisione Demanio sez. 4 comunica ai Comandi Territoriali di Regione e per conoscenza ai Comandi

Genio Militare Territoriali, Direzione Lavori Genio Militare e Sottodirezioni Lavori Genio Militare, la volontà del ministro di procedere con gli espropri (da attuarsi con procedura d'urgenza o in via normale) dei terreni atti alla costruzione di una base del sistema ACE-High<sup>1</sup>.

Per assistere a una prima fase pienamente operativa bisogna attendere il 1968 quando il Ministero della Difesa, Direzione Generale del Demanio e dei Materiali del Genio (IV reparto) comunica che, su esigenze del Comando AFSE e QGI, autorizza con dispaccio 56118/S del 31 maggio 1968 l'esproprio dei terreni necessari alla realizzazione della base ACE-High di Dosso dei Galli con procedura d'urgenza.

Per dare atto alla richiesta il Comando di Regione N.E. - V C.M.T. di Padova il 25 luglio 1968 emana il decreto n. 559 relativo all'occupazione dei terreni posti in Collio e con decreto n. 560 quelli posti nel comune di Bagolino. In seguito, per dare piena attuazione alla realizzazione della base in località Dosso dei Galli, il Comando Genio Difesa autorizza con dispaccio 56124/S del 29 luglio 1968 l'occupazione d'urgenza di ulteriori terreni in Collio per la realizzazione di capannoni necessari al ricovero delle attrezzature necessarie a mantenere la strada di accesso al sito sgombera dalla neve nel periodo invernale. Formalizzata la questione burocratica l'occupazione fisica dei terreni avviene dal 28 luglio 1968 al 16 settembre 1968, per quelli necessari alla costruzione della base, e al 23 agosto 1969 quelli per i capannoni di manutenzione della viabilità. Si tratta di complessivi 83.655 mq di cui 16.730 nel comune di Collio e di 66.925 in Bagolino.

Dalla documentazione contenuta nella perizia di stima dei terreni da espropriare per la costruzione della base si ricava che il terreno su cui sta per sorgere la nuova base e i relativi annessi viene acquisito con due distinte procedure: per l'acquisizione dei terreni in cui verranno costruiti gli edifici veri e propri si procede con l'occupazione d'urgenza, mentre per le zone di servitù, rese necessarie per permettere l'accesso ad alcune aree, si procede con modalità ordinarie, non essendoci nessun decreto d'imposizione da parte delle autorità militari.

Le procedure espropriative precedentemente autorizzate e computate dall'Ufficio tecnico erariale di Brescia (determina n. 2111/77, 6 maggio 1977), portano a un indennizzo per le aree espropriate di 1.745.445 lire mentre per le servitù di passo esse ammontano a 34.000 lire per un totale di 1.779.445 lire.

I terreni localizzati a varie quote risultano adibiti a pascolo e dalle procedure di occupazione appare di particolare interesse una richiesta, da parte dei comandi militari impegnati a realizzare la base, all'Istituto Geografico Militare, per lo spostamento di un caposaldo di livellazione trigonometrica posto sulla cima del monte Dosso dei Galli.

La stazione è strategicamente posizionata in una zona di alta montagna sulle ultime creste delle Alpi che affacciano sulla Pianura Padana attraverso la Valtrompia e Brescia a Sud-Est o attraverso la Valle del Caffaro, il lago di Iseo e Garda verso Sud-Ovest; l'opera è posizionata sulla cima denominata «Dosso dei Galli», da cui prende il nome, una vetta di 2.196 metri nel comprensorio del Maniva, oggi un'importante stazione sciistica della provincia di Brescia.

### **3. La base Troposcatter a Cavriana**

La base di Cavriana, in provincia di Mantova, è decisamente inferiore in termini di importanza nello scacchiere Troposcatter e di dotazioni infrastrutturali della vicina stazione del Maniva a cui risulta interconnessa in modalità LoS.

---

<sup>1</sup> Archivio 3° Reparto Infrastrutture. Ufficio Demanio. Filiale di Milano 1a città, Comunicazione 99246/D.C. del 12.4.1966.

Il sito era poi in collegamento con la stazione di Lame di Concordia (codice ICEZ). A differenza di altre basi che vennero completamente dismesse alla fine della Guerra Fredda nel 1989 questa venne poi utilizzata nel 1995 la guerra nei Balcani. La base era dotata di due grossi paraboloidi di 20 metri di diametro e da un'antenna su cui erano sormontate le parabole in LoS, il sedime era occupato da numerosi edifici che completavano le dotazioni infrastrutturali per le operazioni di ricezione e trasmissione e per la gestione ordinaria della stazione in totale autosufficienza.

La collocazione della base in questa zona trova giustificazione nella conformazione orografica del paese di Cavriana, che sorge sulle ultime propaggini delle colline moreniche gardesane, le quali si incuneano nella Pianura Padana con andamento Est-Ovest. La base è stata edificata a un paio di chilometri dal centro abitato, proprio su un crinale collinare dal quale è possibile scorgere la pianura sottostante, ormai completamente sgombra dai resti alluvionali del bacino gardesano. La base si sviluppa seguendo le isoipse delle colline in direzione Est-Ovest, mantenendo la parte di logistica leggermente sotto la linea di crinale; da questa zona, con una leggera salita, si raggiungevano le parabole collocate sulla cima della collina.

La parte delle strutture di comunicazione era quindi emergente rispetto alla sagoma degli altri edifici ed era percepibile da tutto il paesaggio circostante e proprio come quella di Dosso dei Galli era visibile da lunghissime distanze. Oggi questa sua peculiarità è stata persa, dal momento che le parabole e l'antenna sono state completamente demolite. Il valore paesaggistico della base è così cambiato, rispetto al passato, rimanendo comunque un ottimo punto di osservazione sul paesaggio padano anche se sono venuti meno gli elementi in altezza e dal momento che gli edifici superstiti sono completamente nascosti dalla folta vegetazione.

A oggi la base risulta essere un interessante punto naturalistico all'interno del bosco alla periferia di Cavriana da cui, con eventuali opportune opere, è possibile osservare il paesaggio della Pianura Padana. A questo valore di tipo naturalistico-vedutistico se ne aggiunge un altro di tipo storico dal momento che Cavriana si trova a pochi chilometri da San Martino della Battaglia e Solferino, località identitarie delle guerre risorgimentali.

## Conclusioni

Le basi sopra descritte sono ancora oggi oggetto di ricerca da parte di un gruppo di lavoro del Dipartimento di Ingegneria Civile Architettura Territorio Ambiente e di Matematica dell'Università degli Studi di Brescia. In particolare, si sta perseguendo l'obiettivo di costituire una rete di basi Nato dismesse, collocate sul territorio europeo, da valorizzare e riusare secondo principi di complementarità che possano rendere ogni tassello parte sostanziale della rete complessiva, proponendo così una narrazione degli eventi bellici coerente all'approccio costruttivo che le ha generate.

## Bibliografia

- BENEVOLO, L. (1998). *L'architettura nell'Italia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza.
- BONGIOVANNI, B. (2001). *Storia della guerra fredda*, Roma-Bari, Laterza.
- Boundary Landscapes*, (2020), a cura di S. Dalzero, A. Iorio, O. Longo, C. Pirina, S. Rugino, D. Sigurtà, Tab.
- CAMPARI, R. (2007). Sistema di Telecomunicazione N.A.T.O. di Allarme Immediato (ACE HIGH System Europa 1959-1995. Discolazione e Funzionamento della Stazione Troposcatter Dosso dei Galli IDGZ (1969-1995), version C 5.1.
- FEUERLICHT, I. (1955). *A New Look at the Iron Curtain*, in «American Speech», 30.
- MALTESTA, L. (2017). *Le antenne della guerra fredda. La stazione Troposcatter di Dosso dei Galli sul passo del Maniva*, Varese, Macchione.
- ROMERO, F. (2009). *Storia della Guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Torino, Einaudi.



- SCHLOSSER, E. (2015). *Comando e controllo*, Milano, Mondadori.
- SCOTT, L.; HUGHES, R.G. (2015). *The Cuban Missile Crisis: A Critical Reappraisal*, London, Taylor & Francis.
- SIGURTÀ, D. (2017). *Montagne di guerra, strade in pace*, Milano, Franco Angeli.
- SIGURTÀ D. (2020), Introduzione alla sessione "Il riuso dei paesaggi di guerra", in S. Dalzero, A. Iorio, O. Longo, C. Pirina, S. Rugino, D. Sigurtà (a cura di), *Boundary Landscapes*, Tab edizioni, pp. 327 - 330.
- STONOR SAUNDERS, F. (1999). *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, trad. it. a cura di S. Calzavarini, *La Guerra Fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Roma, Fazi (2013).

**Sitografia**

- [https://www.nato.int/cps/fr/natohq/official\\_texts\\_17120.htm?selectedLocale=it](https://www.nato.int/cps/fr/natohq/official_texts_17120.htm?selectedLocale=it) (dicembre 2022)
- <https://tile.loc.gov/storage-services/master/pnp/habshaer/ak/ak0200/ak0213/data/ak0213data.pdf> (dicembre 2022)
- <https://www.ace-high-journal.eu/das-ace-high-network.html> (dicembre 2022)







***Luoghi di sepoltura, della memoria e paesaggi segnati dalla guerra. Storie e possibili futuri***  
***Stories and possible futures of battle-scarred landscapes, burial places and places of memory***

**GEMMA BELLI, ANGELA D'AGOSTINO, GIOVANGIUSEPPE VANNELLI**

*Da sempre i conflitti hanno innescato ingenti trasformazioni nelle città e nei paesaggi colpiti. Oltre alle dinamiche distruttive segnanti i territori in guerra, alcuni specifici processi edificanti ed edificatori hanno lasciato traccia delle dolenti memorie. Per di più i territori della guerra hanno dovuto far fronte da sempre all'esigenza di dare sepoltura ai tanti soldati caduti e a un numero più o meno ingente di civili. Così, i fronti di guerra, le città e i paesaggi tormentati dai combattimenti hanno variamente accolto: cimiteri di guerra temporanei, dove sono stati collocati i corpi dei caduti in attesa di essere ricondotti in patria; cimiteri per i prigionieri deceduti in attesa delle disposizioni definitive dei paesi di origine; cimiteri di guerra definitivi destinati a ospitare i militari morti sui campi di battaglia. Al contempo, durante e dopo il conflitto, gli spazi di sepoltura per i civili hanno subito non poche pressioni dense di ricadute, in termini materiali e immateriali, sulle città e sui paesaggi colpiti.*

*Inoltre, al termine delle guerre, sono realizzati edifici o grandiosi complessi architettonici in onore dei caduti, per celebrarne il culto con cerimonie di massa e commemorarne la figura con l'obiettivo di ricordarne il sacrificio e la morte in battaglia. Tali luoghi hanno connotato i paesaggi naturali e storici in una chiave fortemente simbolica ed evocativa.*

*Anche in relazione a studi e ricerche in corso nell'Ateneo fridericiano, la sessione sollecita contributi volti a ricostruire alcuni tasselli di un variegato e composito panorama costituito da migliaia tra cimiteri e memoriali destinati a militari e civili morti in guerra, osservandoli nel loro rapporto con le città e i paesaggi, con i simboli e l'idea di sacro dei rispettivi paesi, nonché con l'immaginario delle comunità. Inoltre, la sessione sollecita riflessioni circa i destini di tali luoghi da riconsiderare nelle dinamiche urbane contemporanee come possibili spazi di convivenza di memorie e nuovi usi, patrimoni identitari e nuovi paesaggi delle città dei vivi.*

*Conflicts have always triggered significant transformations in affected cities and landscapes. Besides the destruction marking the conflict-affected areas, some uplifting architecture works bear witness of painful memories. Moreover, in war contexts it is needed to cope with the demand for the burial of both the many fallen soldiers and the more or less considerable number of civilians. Thus, war fronts, cities and landscapes plagued by conflict have variously held: temporary war cemeteries, where the bodies of the fallen were placed while waiting to be brought back home; cemeteries for deceased prisoners, awaiting the final dispositions of their homelands; definitive war cemeteries designated to house soldiers fallen on the battlefields. At the same time, during and after the conflict, burial spaces for civilians are subjected to many pressures full of repercussions on the affected cities and landscapes both in material and immaterial terms.*

*Moreover, at the end of wars, monuments and huge architectural complexes are built in honor of the fallen soldiers, to celebrate them with mass ceremonies and commemorate their sacrifice and death in battle. These places have ended up connoting natural and historical landscapes in a strongly symbolic and evocative key.*

*Also in relation to ongoing studies and researches carried out within the University of Naples "Federico II", the session encourages contributions aimed at reconstructing some pieces of a*



*variegated and composite panorama made up of thousands of cemeteries and memorials for military and civilians dead in war, observing them in their relationships with cities and landscapes, with the symbols and the concept of sacred in the different countries, as well as with the communities' imaginary. Moreover, the session intends to collect reflections on the destinies of such places that should be reconsidered in contemporary urban dynamics as possible spaces of coexistence for memories and new uses, heritage and new landscapes within the cities of the living.*

## *Un luogo della memoria, tra dittatura e democrazia: Redipuglia* *A site of memory, between dictatorship and democracy: Redipuglia*

**FABIO MANGONE**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il contributo ricostruisce la storia del complesso monumentale di Redipuglia – il memoriale della Prima guerra mondiale più importante in Italia e in Europa per quantità di sepolture – e il contesto storico-culturale entro cui si snoda la vicenda della sua ideazione e costruzione, mettendo in evidenza i plurimi significati che gli furono attribuiti nel corso del tempo, al variare delle riflessioni e del sistema di valori, in quanto luogo della memoria fortemente simbolico, testimonianza pedagogica di sacrifici collettivi più che di eroismi individuali, emblema di miti e riti dell'età fascista ma anche santuario della nuova Italia post-bellica.*

*The research is intended to analyze the history of the monumental complex of Redipuglia – the most important memorial of the First World War in Italy and in Europe in terms of number of burials – and the historical-cultural context within which the story of its conception and construction unfolds, highlighting the multiple meanings that were attributed to it over time, as a highly symbolic site of memory, as a pedagogical testimony of collective sacrifices rather than individual heroisms, as an emblem of myths and rituals of the Fascist era, but also as a sanctuary of the new post-war Italy.*

### **Keywords**

Prima guerra mondiale, Monumento sepolcrale, paesaggio cimiteriale.

First World War, sepulchral monument, cemetery landscape.

### **Introduzione**

Il complesso di Redipuglia assume un valore storico-culturale di primaria importanza per plurimi motivi: per il suo innegabile ruolo di caposaldo paesistico dell'intorno, per la sua configurazione autoriale che registra l'impegno di figure importanti dell'architettura e dell'arte, per i plurimi significati che la società italiana gli ha assegnato, variabili nel tempo in funzione del mutare del sistema di valori. In questo senso, ripercorrere la sua storia, non soltanto come narrazione della successione dei fatti (delle motivazioni della committenza, delle scelte artistiche e progettuali, delle fasi del cantiere, delle vicissitudini della costruzione) ma anche come ricerca del succedersi dei valori e dei significati, può dare maggiore consapevolezza alla persistenza di questo importante luogo.

Il complesso in questione nasce già come intenzionale monumento, ovvero come luogo in cui si condensa una memoria, e in tale ambito assume sin dall'inizio una posizione gerarchica importante: infatti, dando asilo a oltre centomila corpi di caduti, si configura come il più importante memoriale della Prima guerra mondiale – ed emblema del suo portato di lutto per un verso e di gloria per l'altro – non soltanto in Italia ma anche in Europa. Per comprendere a fondo il significato di questo sacrario e la sua ineffabile configurazione, bisogna inquadrare questo pur eccezionale episodio nella lunga stagione della costruzione di architetture commemorative alla Grande Guerra e di sepolcri per i caduti, nell'ambito di quella che è stata

definita una vera e propria «campagna monumentale di massa». Questa stagione non è del tutto omogenea, e si articola in fasi molto differenti, alle quali fanno capo diversi gradi di riflessione sul senso di questi luoghi della memoria collettiva e sulla loro conformazione in termini fisici, artistici, architettonici o paesistici. Il presupposto comune sta nell'esito della complessa dialettica tra le ragioni di Stato, le esigenze della memoria pubblica, le tradizioni religiose e le istanze degli affetti familiari: prevale alla fine la soluzione sostenuta dai movimenti nazionalistici, per i quali le salme – piuttosto che riportate alla *pietas* familiare nei luoghi di origine – debbano essere inumate soprattutto vicino al fronte, perché i tumuli possano divenire testimonianza virtuosa ed eloquente di eroismo e sacrificio patriottico, nonché monito ed esempio per le generazioni future.

### **1. Le tre fasi della «campagna monumentale di massa»**

Si apre così la stagione dei cimiteri di guerra e dei monumenti ai caduti, entro cui è possibile distinguere tre fasi. Una prima fase, che una recente mostra ha suggerito di intitolare «il rito della memoria», segue immediatamente il conflitto e giunge fino al principio degli anni Venti. È segnata da importanti concorsi che catalizzano l'attenzione della stampa, sia di quella generalista che di quella artistica e architettonica; nasce sull'onda emotiva, e spesso è segnata in termini iconologici e tematici da una *pietas* religiosa non disgiunta da sottolineature del valore della recente unità nazionale. Sintesi di interessi eterogenei e gestita da enti non coordinati tra loro, questa prima fase interessa principalmente i luoghi teatro della guerra ma non disdegna le tante città della Penisola. Talora si condensa in elementi architettonici e/o scultorei con funzioni puramente simboliche, altre volte invece è volta a strutture che possano contenere sepolture per i caduti. Non si scorge un vero e proprio programma complessivo, ed anzi si rileva una frammentazione in segni, simboli, tipi assolutamente eterogenei, variamente diffusi sul territorio, non sempre pienamente intellegibili quando non intervenga una lapide o una iscrizione a chiarificarne il senso: non per caso nel 1921 Gabriele d'Annunzio parlava di «pietre ignee cadute dal cielo».

Una seconda fase, segnata da una nuova ondata monumentale e dalla costruzione di templi laici, va grosso modo dal 1923 al 1927. Mentre si continua a lavorare sulla sacralizzazione dei territori del conflitto, questo secondo periodo è segnato da plurimi tentativi di definire, nelle province d'Italia, e soprattutto in quelle settentrionali, un sistema territoriale gerarchizzato, con elementi e tipi di maggiore peso nei capoluoghi. Dal 1927, con l'avvenuto consolidamento del sistema fascista si inaugura una terza fase che giunge fino al 1939, alla vigilia cioè del secondo conflitto mondiale. Mussolini avoca al governo nazionale e ad una apposita commissione il compito di commemorare con strutture monumentali i caduti, facendo in modo che il culto eroico dei combattenti defunti si confonda con un certo tipo di sacralità laica del fascismo. Ne derivano «capolavori emotivi», dei quali appunto è caposaldo Redipuglia, in certa misura culmine di quel percorso ideale che nasce con gli ossari e termina con i sacrari.

La svolta che apre la terza fase, compiutamente fascista, si inaugura dunque con il 1927: è in quest'anno che il governo centrale nomina un Commissario straordinario per le onoranze in guerra, individuato nel generale Giovanni Faracovi. Si è consolidato l'intento di affrontare in maniera complessiva e sistematica il problema di dare sepoltura definitiva ai tantissimi caduti, già seppelliti in precari cimiteri di guerra sorti in forma provvisoria nei pressi dei luoghi di battaglia. Il programma peraltro riguarda tanto i siti italiani quanto quelli esteri. Il generale Faracovi prevede «grandi concentramenti di salme» da dislocare lungo la linea dell'Isonzo e del Piave, in modo che la realizzazione di sepolture adeguate coincida con strutture monumentali atte a sacralizzare i luoghi mitici della guerra, ottenendo al tempo stesso di

contenere i costi rispetto a interventi più capillari, tenuto conto che in massima parte gli interventi sono finanziati dal Ministero della Guerra.

In questa sede scaturisce anche una approfondita riflessione sui tipi edilizi/monumentali da adottare, suggellata dalla preferenza accordata agli ossari, per ragioni non soltanto economiche ma anche iconologiche e ideologiche. Pur trattandosi di grandi costruzioni di cospicue dimensioni, e quindi monumentali, la presenza di singoli loculi avrebbe garantito la individualità della sepoltura da garantire per il suo valore ideologico, mentre comunque non manca la previsione di sepolture collettive per i corpi non identificati, e di particolari tombe per i protagonisti di speciali atti di eroismo. Inoltre, adeguate architetture monumentali possono assicurare di realizzare/rappresentare la dimensione perpetua del ricordo. In qualche modo, si recuperava in chiave postbellica e fascista il portato illuminista dei monumenti e delle sepolture come luoghi educativi, dove la memoria di vite trascorse fungesse da esempio per i contemporanei, anche se, a differenza della passata stagione illuminista, qui andava a prevalere una dimensione generalmente collettiva piuttosto che individuale. Come già nella prima fase della 'monumentomania' post-bellica, come era avvenuto per il controverso concorso per il *Monumento al Fante* sul Monte San Michele o in altre circostanze (come nel caso dell'intorno del Monte Berico a Vicenza), ma con maggiore consapevolezza, la scala paesistica è ritenuta particolarmente adatta al tema, anche dove si tratti di rimodellare sostanzialmente l'orografia naturale, sia per assicurare il massimo respiro monumentale al complesso, sia per risignificare complessivamente i luoghi che erano stati teatro della guerra. Una particolare attenzione viene posta anche alla localizzazione di queste strutture non soltanto in chiave simbolica o estetica ma anche funzionale, privilegiando la vicinanza con stazioni ferroviarie o strade importanti per renderli agevolmente la meta di pellegrinaggi di massa.

Il piano Faracovi si concentra particolarmente sulla costruzione di strutture cimiteriali e celebrative sulle alture di battaglia, ma non esclude la realizzazione di «templi ossari». Spesso questi ultimi derivavano dalla riconversione e risignificazione in chiave di commemorazione post-bellica e di spazio non solo di culto ma anche di sepoltura di programmi edilizi chiesastici già avviati, di modo che l'abbinamento di «Dio» e «Patria» potesse corrispondere a una razionalizzazione delle risorse economiche, come accade in alcuni casi del Triveneto, e specificamente a Venezia, Padova, Bassano del Grappa, Udine.

In coerenza con le strategie simboliche, ma anche più in generale con le tendenze dell'architettura littoria, si persegue il fine di linee severe e solenni, senza troppo concedere a dettagli decorativi. A mano a mano che si realizza il programma della commissione Faracovi, si registra un distacco progressivo dai modelli ottocenteschi, riguardante non solo il linguaggio delle superfici – ovvero i contenuti iconografici e figurativi –, che diventano sempre più austere e poche nell'ornamentazioni allontanandosi da ogni forma di sentimentalismo, ma anche le scelte tipologiche. Nel corso degli anni Trenta, peraltro, cambia anche la terminologia: da «ossari» si passa a «sacrari». Ciò non avviene tanto sulla spinta del desiderio delle famiglie dei caduti, quanto piuttosto nella generale strategia del fascismo di creare una liturgia fascista, creando una sorta di sacralizzazione laica dei luoghi e degli spazi dove questa liturgia ha luogo, postulando peraltro una sorta di equipollenza tra i caduti della grande guerra e i martiri fascisti, a cui vengono diffusamente dedicati nella città spazi metafisici denominati appunto «sacrari». Un momento di svolta, in questa terza fase consapevolmente fascista, lo si ha nel 1932-33, quando le scelte diventeranno progressivamente più coerenti. Nel 1932 Ugo Cei viene nominato commissario per la realizzazione del cimitero del Grappa, subentrando a un comitato nazionale.

FABIO MANGONE



1: Un esempio di monumento nel vecchio cimitero militare di Redipuglia.



2: Plastico di progetto dell'architetto Greppi.

Per condurre a termine un programma che si era arenato, sia per inefficienze amministrative e carenza di risorse, sia per problemi tecnici, aggravati dalla morte del progettista Alessandro Limongelli nel febbraio 1932, il generale si avvale dell'architetto Giovanni Greppi e dello scultore Giannino Castiglioni. I due immaginano un paesaggio sacrale-percorso, con un impianto planimetrico a centri concentrici via via più alti, rendendo evidente una concezione del monumento non soltanto in funzione della fruizione estetica e paesistica ma creando itinerari sacrali per una liturgia commemorativa ad uso delle masse, o comunque di grandi gruppi di pellegrini. Sostenuti dal generale Cei, che nel 1933 assume la carica di Commissario straordinario per tutti i cimiteri di guerra, negli anni successivi l'architetto Greppi e lo scultore Castiglioni monopolizzeranno gli incarichi per i sacrari, spesso subentrando ad altri professionisti rimossi dall'incarico. All'affiatato binomio dei due ex allievi di Brera si legano opere celebrative realizzate a monte Grappa, Caporetto, Pian di Salesei, Colle Isarco, Passo Resia, San Candido, Timau, Bezzecca, Feltre, Pola e Zara. I due pur ricorrendo a schemi e impianti plano-volumetrici differenti di caso in caso per conferire la necessaria distinzione a ciascun sacrario, nelle opere di maggior impegno realizzano paesaggi artificiali concepiti in funzione dei pellegrinaggi e delle commemorazioni, incentrati su "percorsi eroici" dotati di ampi spazi aperti e percorribili destinati alle masse, e sottostanti ambienti ipogei chiusi destinati ai loculi.

## 2. Il caso di Redipuglia

Allorché nella fase fascista e nel generale piano di sistemazione monumentale dei sacrari alpini, il caso di Redipuglia mostra una sua specificità, in funzione di un già esistente cimitero militare detto «degli Invitti», posto sul colle denominato «di Sant'Elia» perché vi sorgeva una chiesetta distrutta durante il conflitto. Il sito è detto «Redipuglia» come italianizzazione del toponimo sloveno *sredij polije*, ovvero letteralmente «terre di mezzo». In questo sito, a breve distanza dal vecchio confine, nei primi anni Venti si era ritenuto di concentrare le salme dei caduti sul Carso. Rimodellando con l'ausilio degli esplosivi il declivio naturale, venne definito un sistema a gironi concentrici, lungo ben 22 chilometri. Nelle intenzioni, il sistema doveva al contempo richiamare la salita al Calvario e la struttura della Commedia dantesca, dando una visione tutto sommato tragica e sacra dell'evento, perché idealmente rappresentava l'assurgere al cielo dei caduti in guerra. Il cimitero ospitava circa 30.000 fanti nei gironi, per lo più ignoti, e in alto quasi 500 ufficiali erano disposti alternativamente a disparati cimeli (armi,

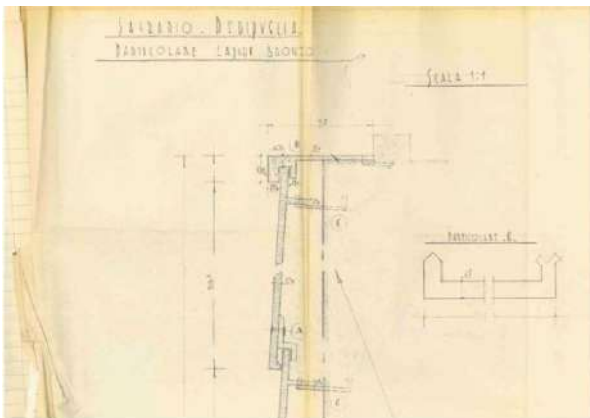


elmetti, una *marmitta*, strumenti bellici di vario tipo, effetti personali, etc.), ciascuno in relazione al soldato caduto (anche se ignoto), e tombe, tra loro collegate con filo spinato. L'insieme dei reperti appartenuti al caduto e delle specifiche e spesso malinconiche iscrizioni e «poetiche didascalie» – dove si alternavano frasi di Foscolo, Leopardi, Carducci e D'Annunzio – restituiva in chiave crepuscolare e sentimentale un insieme composito di individualità, di storie personali e di nostalgie affettive. Sull'insieme, in sommità, si ergeva la cappella votiva sormontata da una grande croce e da un faro tricolore. Il cimitero era stato consacrato il 24 maggio 1923 alla presenza del nuovo capo del governo, Benito Mussolini, e del Duca d'Aosta, che peraltro dispose di essere sepolto lì, come sarebbe effettivamente avvenuto alla sua morte nel 1931. Nonostante la sua importanza, negli anni Trenta inoltrati questa struttura appare del tutto inadeguata. Per un verso, conserva una certa aria di provvisorietà e di disordine, aggravata dal fatto che gran parte dei cimeli essendo metallici si sono irrimediabilmente arrugginiti. Per l'altro, non possiede affatto quei requisiti di monumentalità, in termini sia di solennità espressiva e di durabilità che il programma celebrativo fascista richiede. Infine, trasmette un tipo di messaggio che il regime fascista ritiene inadeguato, sia perché troppo pregno di individualismo piuttosto che di senso della massa e della collettività, sia perché improntato a un certo sentimentalismo. Un tale messaggio legato più alla dimensione degli affetti personali e familiari che non all'esaltazione eroica e al culto patriottico confligge con il proposito educativo assegnato dal regime a queste strutture.

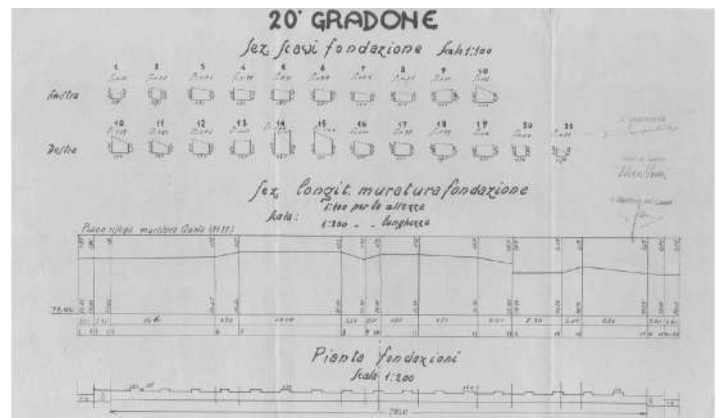
In prima istanza si ritiene di trasformare questo cimitero non troppo definitivo in una più solenne struttura celebrativa monumentale: all'uopo tra il 1930 e il 1932 vengono esaminate ben quattro soluzioni – tutte scartate –, di cui una di Alessandro Limongelli, che immagina uno schema planimetrico circolare, e le restanti tre di Gino Peressutti. Viene invece approvato un progetto di Ghino Venturi e Pietro Del Fabbro, che confermano lo schema a gironi rendendolo però massivo e duraturo, delineando una struttura con murature grezze e bugnati in pietra carsica. Le strutture in elevazione sono relativamente contenute al fine di sottolineare la natura del luogo, mentre si conferma la presenza di cannoni, cimeli e iscrizioni.

Il generale Cei, subentrato nella carica di Commissario nel 1935, mostra insoddisfazione per questo progetto non risolutivo nell'esprimere il messaggio desiderato, e troppo condizionato dalla vecchia struttura. Dopo averli interpellato come consulenti, il generale di fatto investe Greppi e Castiglioni dell'incarico di progettazione, esautorando Del Fabbro e Venturi. Il tecnico e l'artista definitivamente incaricati giungono per gradi alla soluzione definitiva, allontanandosi gradualmente dalle precedenti soluzioni e dalla consolidata struttura a gradoni concentrici. A valle di un sopralluogo condotto dal generale con i suoi incaricati, risolutivo sarà un incontro con il Duce al quale saranno prospettate tre soluzioni: rinunciare ad intervenire mantenendo il vecchio cimitero degli Invitti, demolirlo e creare sul medesimo sito una nuova struttura monumentale, creare altrove un nuovo sacrario che accolga anche le 30mila salme del sito degli Invitti. Mussolini opta per quest'ultima soluzione, ritenendo del tutto inadeguato il vecchio cimitero, che gli appare «un deposito di ferri vecchi». Una nuova collocazione può meglio esprimere i valori eroici, meglio assecondare la liturgia sacrale degli assembramenti, meglio esprimere l'esaltazione dell'eroismo.

La scelta della localizzazione migliore conduce a individuare un'altura posta pressoché di fronte al complesso degli Invitti, alle pendici del monte Sei Busi, che era stato un sito aspramente conteso durante il conflitto perché permetteva di controllare un importante accesso all'altipiano carsico. Nelle more delle pratiche per acquisire i terreni non mancano tentennamenti nel capo del governo, istigati da influenti personaggi ostili alla politica di Cei, ma alla fine il programma viene mantenuto.



3: Un esempio di dettaglio tecnico: le lapidi di bronzo.



4: Un esempio di dettaglio costruttivo: le fondazioni del 20° gradone.

La struttura a cui, dopo varie ipotesi preliminari, pervengono alla fine Greppi e Castiglioni a valle di un bozzetto preliminare sottoposto all'approvazione del duce nel dicembre 1935 è innanzitutto un grande segno a scala paesistica, solenne e monumentale, consapevole dei valori espressivi della Metafisica, che allude a un ideale percorso, definito eroico, di elevazione soprattutto spirituale, ma al tempo stesso è funzionale a scenografici assemblamenti di masse in occasione di pellegrinaggi collettivi o di speciali manifestazioni.

Riprendendo un concetto del pur controverso progetto di Eugenio Baroni per il monumento al Fante, il Sacrario idealmente si configura come una grandiosa scalea rivestita in pietra chiara del Carso protesa verso il cielo e composta di 22 gradoni che contengono le salme, resi accessibili da un interessante sistema di gradinate laterali che, mentre creano prospetticamente e plasticamente un ritmo ascensionale interessante, e mentre assicurano un degno raccordo con i settori non costruiti dell'altura (comunque rimodellata con ampi movimenti di terra), rendono tutt'altro che banale e anzi piuttosto dinamico il percorso in salita costringendo a continui cambi di direzione. Secondo l'ideologia dominante il segno dell'ordine è impresso al sito.

Per quanto attiene alle sepolture, i nomi dei caduti sono fusi a rilievo in bronzo, unico omaggio all'individualità in una struttura dove deve prevalere il senso della coralità e dei grandi numeri. Il programma prevede di esaltare una complessiva generalità della morte, quale riflesso della massificazione della guerra. In un sottile e ambiguo gioco di contrapposizioni e di sovrapposizioni tra valori spirituali e sacrali alternativamente laici e religiosi, fascisti e cattolici, al centro del 22esimo gradone si situa il tempio, a impianto rettangolare con deambulatorio, e con tre navate scandite da pilastri. Esso è sormontato da tre croci non per caso realizzate in acciaio inossidabile, non solo per contrapporre la lucentezza di questo metallo alla ruggine del vecchio cimitero, ma perché anche i materiali usati partecipino a quel senso di atemporalità e di sfida al tempo che il sacrario persegue. La dimensione delle croci è rapportata alla cappella e non all'intero sacrario. Di fatto, il senso di sacralità riveste l'intera scala paesistica e l'intero complesso, non la sola cappella.

In questo luogo, i caduti sul Carso vengono equiparati ai martiri del fascismo, in un percorso ascensionale che esemplifica una nuova religione laica non priva di analogie con le simbologie e i rituali del cristianesimo, come propone una guida pubblicata nel 1939: «Così come dalla greppia alla croce si raccolse nella preghiera la religione di un mito coronato di spine sulla cresta, il più bello, il più puro, il più mistico senso della Grande Guerra Vittoriosa ha ora fabbricato il proprio Sacrario a Redipuglia: e su ogni gradino, per ogni nome noto e ignoto si

piegheranno le fronti e le ginocchia dei figli nostri mormorando una preghiera senza parola [...]. Gli uomini vogliono combattere anche contro l'imperversare degli elementi e dei secoli. Il richiamo architettonico è quello dell'adunata. Lo spirito che vi aleggia è quello di una religione dedicata al valore che non può e non deve scomparire».

Il sagrato è inteso anche come terrazza panoramica sui luoghi resi mitici dal conflitto. Il progettista mostra una certa sapienza nell'uso della prospettiva per accrescere gli effetti prospettici: la gradonata si assottiglia a mano a mano verso l'alto, seguendo l'andamento delle linee di fuga. Un elemento di grande suggestione sta nella iterazione in tutto il movimento della parola «presente» in rilievo, evidente omaggio al rito fascista dell'appello, che, mentre sottolinea un legame di valori tra vivi e morti, riecheggia la soluzione proposta da Aldalberto Libera e Antonio Valente nelle pareti circolari del sacrario fascista nella mostra del decennale del 1932.

Degna di nota, nell'*iter* progettuale, risulta la straordinaria cura a prefigurare ogni dettaglio, ornamentale o costruttivo, come mostrano ancora i notevoli disegni esecutivi superstiti, presenti in gran numero nell'Archivio del Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti di Roma: ben oltre la prassi generale dell'epoca, e probabilmente per conferire alla costruzione quella perfezione costruttiva e quella durabilità monumentale connessa al tema, potendo per un verso contare sulla bella *facies* e sulla durabilità della pietra carsica, ma per l'altro dovendo attenersi alle limitanti politiche autarchiche nell'impiego del ferro nella progettazione delle strutture in cemento armato, i progettisti definiscono su carta ogni particolare, anche minuto, e ogni soluzione costruttiva, lasciando poco spazio all'incertezza e alle scelte di cantiere, sul quale probabilmente non possono assicurare una presenza continuativa. In tal senso, la precisazione preventiva su carta di ogni dettaglio in un abbondante numero di disegni configura un caso non comune e degno di nota nell'ambito della progettazione in quegli anni. I lavori vengono eseguiti dalla ditta Marchioro di Vicenza, tradizionalmente vicina alle forze armate per aver eseguito trincee e strutture difensive durante il conflitto, nonché caserme e strutture militari negli anni successivi.

Lo spostamento delle salme implica necessariamente la dismissione del vecchio cimitero degli Invitti. Assecondando la consolidata prassi degli «alberi del ricordo», elementi naturali chiamati a funzioni monumentali e celebrative, il colle di Sant'Elia viene poi destinato a Parco della Rimembranza abbondantemente piantumato.

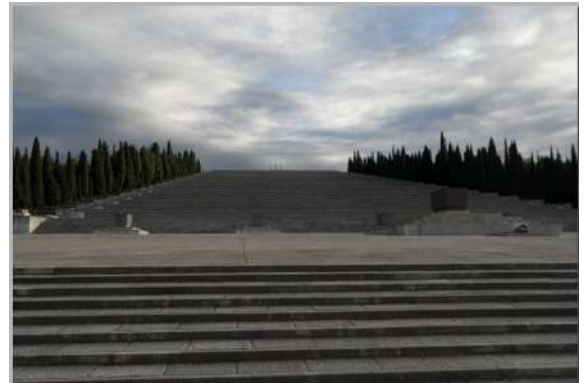
Le cronache dell'epoca pur tributando un certo rispetto allo scomparso cimitero sottolineano come fosse inadatto di per sé a sopravvivere: «Era un'eroica sterpaglia di ferro che si arrugginiva. Su ogni tumulto c'era un bossolo, una gavetta, un elmo forato: raccoglievano essi, lungo le disordinate pendici, la confusa rissa degli assalti e delle canzoni, delle beffe e dei rantoli, del travolgente e tenace valore italico. E in tal modo la guerra su quell'altare eroico s'era fermata, con l'ultimo colpo di cannone, fotografando la Vittoria. Ma era tuttavia una cronaca: non era ancora diventata storia e leggenda. Ora questa è storia inalterabile e monumento leggendario. La pioggia balena e non corrode: il tempo non morde, non trasforma e non consuma».

Tornando al sacrario, proprio la programmatica volontà di ottenere una struttura in grado di sfidare i tempi comporta una notevole attenzione alla fase esecutiva. La estrema cura si traduce innanzitutto in una definizione dei particolari, costruttivi e decorativi, più attenta e analitica rispetto alla prassi coeva, testimoniata dalla gran massa di disegni esecutivi ancora esistenti e conservati negli archivi. La costruzione, affidata a maestranze molto qualificate, solo in parte risente delle ristrettezze dei cantieri dell'autarchia, e si rileva una notevole cura anche nella scelta e nella composizione dei materiali.

FABIO MANGONE



5: Il complesso dopo l'ultimazione.



6: Veduta attuale.

Come è stato rilevato, «l'uso dei materiali è sapiente e conferma questo doppio registro classico/moderno. Il passaggio dal calcestruzzo, gettato in opera, e la pietra ottenuta in gran parte dalle cave aperte a ridosso dell'area del Sacrario, è temperato dai modi di lavorazione di entrambe. Intervenendo nella composizione dell'impasto, realizzato introducendovi frammenti di quella stessa pietra. Proponendo, d'altro lato, una lavorazione a trama grossa di quella pietra. Colore e vibrazione superficiale di entrambe garantiscono, così, la continuità ricercata che contribuisce in modo sostanziale all'armonia dell'insieme percepibile in ogni elemento, in ogni particolare».

## Conclusioni

Ancorché solennemente inaugurato da Mussolini nel settembre 1938, come un consapevole riflesso delle strategie comunicative della religione del fascismo, il sacrario non assume un ruolo particolarmente importante nelle geografie del fascismo: nonostante il *pathos* della inaugurazione il Duce non vi si reca mai più. Redipuglia, paradossalmente, vive i suoi anni più gloriosi e di maggiore centralità politica nei primi decenni della Repubblica. Già nel 1946, l'incerto destino della regione a cui il sacrario appartiene, la necessità di elaborare il lutto dell'ultima e non vittoriosa guerra sono alla base di un percorso di valorizzazione di questo sito. Come è stato notato, «il memoriale poteva divenire un autentico santuario della patria perché, nonostante fosse stato realizzato negli anni della dittatura, la sua marginalità nel quadro della religione politica dello stato totalitario consentiva di ricostruirvi una nuova identità nazionale». La valorizzazione del sacrario si lega dapprima tra l'altro questione della non lontana Trieste, irrisolta fino al 1954. Dalla festa delle forze armate del 4 novembre 1950, segnata da una straordinaria partecipazione stimata in 20-30mila presenze, Redipuglia entra a pieno titolo nel rituale civile della nuova Italia, come luogo centrale e ricco di implicazioni politiche. In questo stesso anno, peraltro, la Santa Sede nell'ambito del giubileo accorda anche a Redipuglia l'indulgenza, attribuendo a questo luogo un crisma di venerabilità che lo avvicinava a San Pietro e alle grandi basiliche, e che in certa misura tendeva a ricondurre l'accezione di sacrario a una dimensione cattolica piuttosto che laica, in una linea in certa misura sostenuta dal partito dominante, la Democrazia Cristiana. Anche dopo il *memorandum* di Londra e la soluzione della questione triestina, fino alla metà degli anni Sessanta Redipuglia restò un importante fulcro dei rituali dello stato democratico, e il centro delle celebrazioni della festa delle forze armate. Mentre Redipuglia resta sostanzialmente immobile nella sua configurazione fisica, il vicino colle di Sant'Elia, divenuto da decenni Parco della Rimembranza, nel 1964 viene risignificato con l'apposizione, sulla sua sommità, di una colonna romana proveniente da Aquileia, a celebrare il

sacrificio di tutti i caduti di tutte le guerre. Dalla fine degli anni Sessanta, nonostante l'inevitabile affievolimento della memoria della Grande Guerra, mantenne un certo ruolo di catalizzatore dell'identità nazionale, segnato da cospicue presenze (anche 50.000 negli anni Settanta) in occasione delle cerimonie del 4 novembre. A mano a mano che si procede verso la fine del secolo, tuttavia, il luogo e la ricorrenza a cui è legato in certa misura persero presa, fino a che le celebrazioni del centenario della Prima guerra mondiale posero una nuova attenzione a monumenti e sacrari non solo in chiave storica e simbolica, ma anche fisica, promuovendo una serie di iniziative volte alla conservazione delle strutture e alla valorizzazione dei siti. Il progetto di restauro di Redipuglia elaborato in tale occasione individua prevalenti strategie di conservazioni non disgiunte da alcuni opinabili interventi di riconfigurazione dell'immagine, ottenuti per esempio spostando i cannoni. Resta da chiedersi se, nel caso di Redipuglia, nato per essere un monumento definito e immobile, e resosi in grado di svolgere adeguatamente la sua funzione segnica e simbolica anche in contesti storico-politici così differenti, questi interventi di modifica, non giustificati da esigenze funzionali, siano davvero necessari.

### Bibliografia

- ALOI, R. (1941). *Architettura funeraria moderna*, Milano, Hoepli.
- ALOI, R. (1959). *Arte funeraria d'oggi*, Milano, Hoepli.
- ANTONELLI, Q. (2018). *Cento anni di grande guerra. Cerimonie, monumenti, memorie e contromemorie*, Roma, Donzelli.
- DATO, G. (2014). *Redipuglia. Il Sacrario e la memoria della Grande Guerra, 1938-1993*, Trieste, Istituto regionale per la Storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia.
- DINI, D. (1939). *La via Crucis. Sculture di Giannino Castiglioni, Sacrario di Redipuglia*, Milano, Rizzoli.
- FABI, L. (1993). *Redipuglia: il sacrario, la guerra la comunità*, Montefalcone, Edizioni della Laguna.
- FIORE, A.M. (2003). *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della grande guerra: il sacrario di Redipuglia di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni*, in «Annali di Architettura», n. 15.
- Giovanni Greppi* (1932), prefazione di R. Calzini, Geneve, Les Archives Internationales.
- ISNENGGHI, M. (1977). *Alle origini del 18 aprile. Miti, riti, mass media*, in «Rivista di storia contemporanea», n. 2, aprile.
- ISNENGGHI, M. (1996). *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza.
- ISNENGGHI, M. (2002). *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino.
- La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini* (1986), a cura di D. Leoni, C. Zadra, Bologna, Il Mulino.
- La memoria perduta. Monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio* (2002), a cura di V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice, Roma, Editori Riuniti.
- L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città, 1750-1939* (2007), a cura di M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Milano, Skira.
- LEED, E.J. (1979). *No man's land; combat and identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Leggi, decreti e Disposizioni varie riguardanti il servizio del Commissariato Generale Onoranze ai Caduti in Guerra* (1962), a cura del Ministero della Difesa, Roma.
- Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale* (2015), a cura di P. Nicoloso, Udine, Gaspari.
- MANGONE, F. (1995). *La morte e l'eroe: archi scultura monumentale in Italia, 1890-1922*, in «Nuova Città», n. 9, settembre-dicembre.
- Natura aere perennius. Parchi e giardini della Rimembranza e luoghi della memoria* (2022), a cura di V. Cazzato, Ravenna, Danilo Montanari.
- Per non dimenticare: Sacrari del Novecento* (2019), a cura di M.G. D'Amelio, Roma, Palombi Editori.
- Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra* (2014), a cura di M. Carraro e M. Savorra, fascicolo monografico di Ateneo Veneto, CCII, terza serie, 14/I.
- Un tema del moderno: i sacrari della Grande Guerra* (1996), numero monografico di «Parametro», XVIII, n. 213.
- TODERO, F. (2002). *Le metamorfosi della memoria, La Grande Guerra tra modernità e tradizione*, Udine, Del Bianco.





## *Storia, materia e tecniche costruttive per la conservazione dei sacrari militari della Grande Guerra: il Sacrario del Montello a Nervesa della Battaglia\**

*History, materials and construction techniques for the conservation of Great War military memorials: the Montello memorial in Nervesa della Battaglia*

**MANLIO MONTUORI, LUCA ROCCHI**

Università di Ferrara

### **Abstract**

*La realizzazione dei sacrari militari della Grande Guerra si esplicita attraverso tecniche costruttive prevalentemente tradizionali e un ricorso generoso ai materiali lapidei, pur sempre ricercando la massima economicità. La volontà di perseguire una monumentalità perpetua si è presto confrontata con le carenze materiche e le criticità costruttive, che hanno reso necessari continui interventi correttivi e, oggi, l'urgenza di prevedere e provvedere a interventi di restauro complessivi.*

*The construction of the Great War's military memorials is defined through traditional building techniques and a plentiful choice to stone materials while always aiming for maximum economy. The desire to pursue a perpetual monumentality soon faced material shortages and constructional criticalities, which made continuous corrective interventions necessary, and nowadays, it is urgent to plan and provide comprehensive restoration work.*

### **Keywords**

Sacrari della Prima Guerra Mondiale, Sacrario del Montello, restauro.  
WWI memorials, Memorial of Montello, restoration.

### **Introduzione**

I grandi sacrari militari, simbolo più tangibile delle celebrazioni riservate ai soldati caduti durante la Prima guerra mondiale, sono imponenti riferimenti architettonici, ma anche territoriali, dislocati lungo le tre principali dorsali del conflitto: la linea del Piave, la linea dell'Isonzo e la linea Montana.

Il contributo affronterà le vicende costruttive del Sacrario del Montello, correlandole al più complesso processo decisionale che portò alla progettazione e alla realizzazione dei sacrari e

---

\* Il presente contributo trae origine da un protocollo di intesa pluriennale sottoscritto tra il Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti e il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara, sotto la responsabilità scientifica del prof. Marco Mulazzani. Da questo accordo sono derivate quattro tesi di laurea, due delle quali discusse e due in corso di svolgimento, che hanno interessato i sacrari di Caporetto [De Giuli, Lillo 2021], Oslavia [Cozzitorto 2022], Pocol di Cortina d'Ampezzo e Montello. Un ulteriore accordo di ricerca, tra il Commissariato Generale e CFR/Dipartimento di Architettura, ha consentito di approfondire le problematiche conservative e strutturali del Montello e del Tempio Ossario di Bassano (*"Memento acres milites": progetto di ricerca per la conservazione e valorizzazione dei sacrari militari. Metodologie, analisi e strategie per il restauro degli apparati architettonici e per la conoscenza delle strutture del Sacrario Militare di Montello e del Tempio Ossario di Bassano del Grappa*); responsabile scientifico: Marco Mulazzani; gruppo di ricerca: Vincenzo Mallardo, Enrico Milani, Luca Rocchi, Manlio Montuori, Gian Carlo Grillini, Massimo Garutti. Un sentito ringraziamento va al colonnello Gianpaolo Franchi, direttore della Direzione Lavori e Demanio presso il Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti che ha sostenuto la ricerca.

degli ossari. Le considerazioni e le osservazioni, sia di carattere materico che costruttivo, saranno propedeutiche all'individuazione di un corretto approccio manutentivo e conservativo, e all'individuazione di possibili scenari futuri di intervento.

## 1. I sacrari della Grande Guerra

Sebbene il culto dei caduti della Grande Guerra abbia origine fin dall'immediata conclusione del conflitto, è durante il periodo di ascesa del regime fascista che si assiste ad una progressiva enfaticizzazione delle celebrazioni, poiché l'iniziale tono di cordoglio muta in enfasi eroica. L'imponenza di questi luoghi, oltre alla glorificazione dei caduti assurti a eroi, servì come segno e simbolo di legittimazione politica del regime stesso.

È soprattutto a partire dal 1927, con la nomina del Generale Giovanni Faracovi a commissario generale per le Onoranze ai Caduti di Guerra, che prende avvio un periodo caratterizzato dalla progettazione, o parziale riadattamento, di ventitré edifici con un vistoso carattere monumentale, che rappresentarono una prima soluzione definitiva al riordino delle spoglie dei caduti disseminate nei numerosi cimiteri di guerra [Zagnoni 2004, 171-172].

Non è più la lapide o il gruppo scultoreo a richiamare e testimoniare la memoria del caduto, ma grandi architetture progettate con carattere celebrativo, suddivisibili in quattro principali categorie: cimiteri militari, ossari militari in cimiteri civili, templi ossari e sacrari militari.

In particolare, per questi ultimi si scelse di intervenire a una scala ampia e monumentale, cosicché il paesaggio dei luoghi scelti divenne scenografia del teatro di guerra. Infatti, gli ossari realizzati nel periodo del commissariato Faracovi sono collocati prevalentemente in una posizione dominante, così da renderli facilmente visibili da lontano, anche grazie alla conformazione a torre svettante su un corpo basamentale; allo stesso tempo, possono essere punti panoramici da cui poter osservare gli scenari della guerra che li circondano.

I sacrari militari si integrano perfettamente nel programma di propaganda nazionalistica condotto dal regime fascista: queste opere divengono strumento di divulgazione enfaticizzando il valore del sacrificio e della vittoria. L'azione di enfasi eroica promossa dal primo commissario generale fu rivolta ai principî della monumentalità e perpetuità degli edifici-sacrari: ciò che ne consegue sono edifici caratterizzati da linee architettoniche imponenti, ma al contempo austere, dall'aspetto vigoroso e apparentemente duraturo nel tempo.

## 2. Il grande ossario sul colle del Montello

In questo contesto, il Sacrario di Nervesa della Battaglia, Treviso, costituisce una realizzazione esemplare ed esemplificativa delle prescrizioni e dei principî del "Piano Faracovi".

Il toponimo Nervesa della Battaglia rievoca immediatamente paesaggi e territori segnati dalla guerra, la Prima guerra mondiale nel caso specifico, soprattutto se ci si sofferma sull'appellativo «della Battaglia», aggiunto nel 1923 dal regime fascista a commemorazione e ricordo della cosiddetta Battaglia del Solstizio (giugno 1918).

Se il territorio di Nervesa è ricco di segni della memoria [Bregantin 2017], fulcro ne è certamente il Sacrario Militare del Montello, massiccio cubo litico che si innalza, con aspetto quasi monolitico, per trentadue metri sul Colesel de Zorzi, ultima propaggine orientale del Colle del Montello, e che traguarda verso il fiume Piave e l'abitato, ricostruito, di Nervesa stessa.

Insieme al Sacrario di Fagarè costituiscono gli edifici da erigersi sulla cosiddetta linea del Piave, nei quali far convergere i cimiteri militari che ospitavano le salme dei soldati caduti nelle battaglie combattute in quest'area tra il novembre 1917 e il novembre 1918. A Montello vengono riuniti 120 cimiteri di guerra disseminati lungo il medio Piave, mentre a Fagarè un'ottantina di quelli collocati nel basso corso del fiume [Sacri 1972].



1: Prospetto principale del Sacrario del Montello, con il suo aspetto di massiccio fortilizio turrito. La scalinata principale consente di raggiungere il portale di accesso; le due ulteriori scalinate laterali conducono invece al primo terrazzamento esterno.

Progettato a partire dal 1931, come testimoniano alcuni elaborati progettuali datati al 31 luglio di quello stesso anno<sup>1</sup>, il Sacrario venne completato nel corso del 1935, ma inaugurato ufficialmente solo il 22 giugno del 1938, data simbolica per celebrare il ventennale degli eventi bellici, alla presenza del quadrumviro Emilio De Bono, come testimonia anche il *Giornale Luce* di quello stesso giorno<sup>2</sup>.

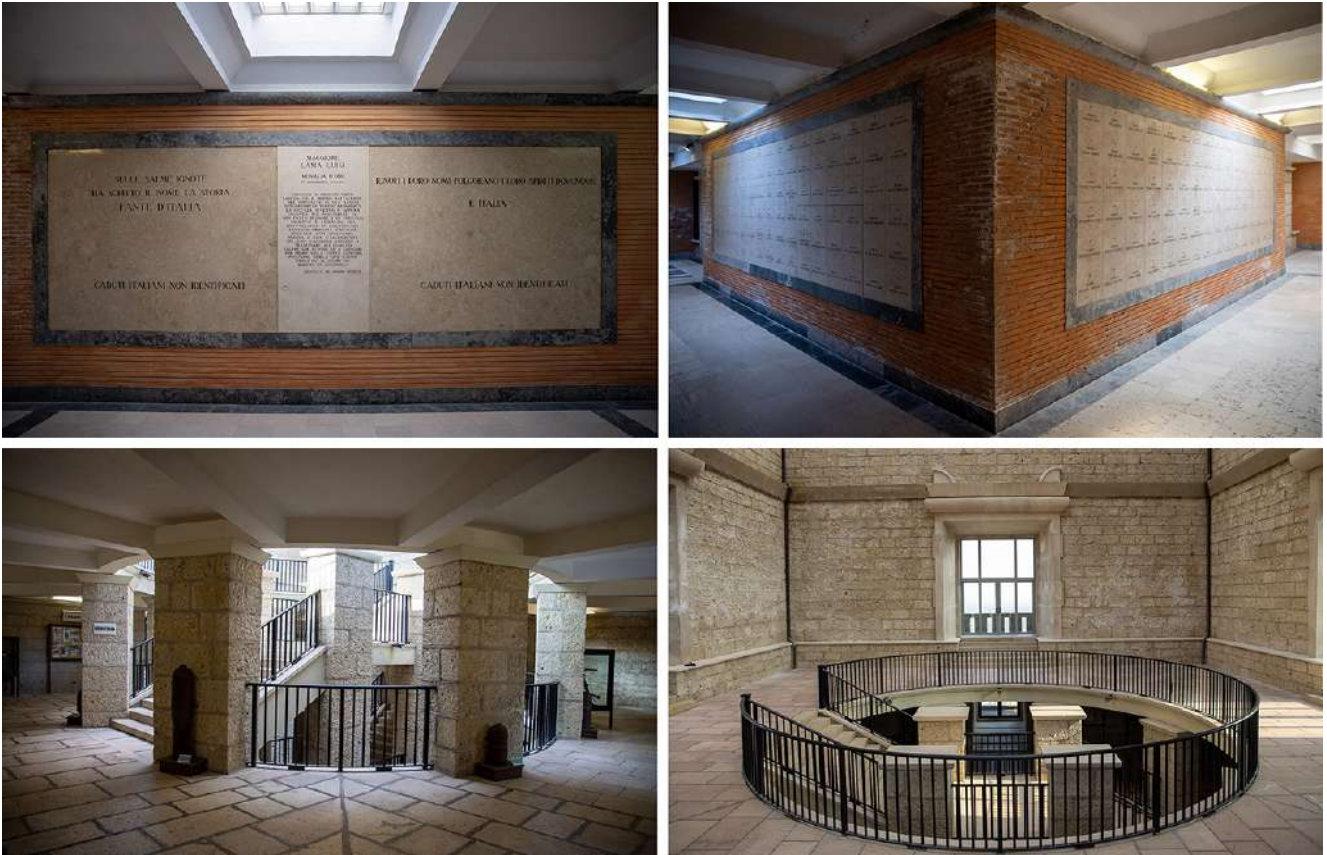
A Montello non toccò dunque l'onore di un'inaugurazione alla presenza del duce, così come avvenne, in rapida successione nel settembre di quello stesso anno, per i sacrari di Redipuglia, Oslavia e Caporetto<sup>3</sup>. Il Sacrario, come già precedentemente descritto, si colloca in posizione sopraelevata e lo stesso edificio si sviluppa verticalmente secondo una successione di piani sovrapposti di dimensione via via minore: un massiccio basamento pressoché privo di aperture, a sua volta suddiviso in due livelli, e una torre rastremata caratterizzata da una particolarissima conformazione concava della porzione muraria sommitale. Il percorso del visitatore si configura, dunque, come una progressiva e rapida ascensione. Similmente a quanto avviene ad Oslavia, ma non solo, si coniugano una prima ascesa orografica e una

<sup>1</sup> Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (d'ora in poi ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Montello, Elaborati progettuali, 31 luglio 1931.

<sup>2</sup> Roma, Archivio Luce, *Cinegiornali*, *Giornale Luce* B1327 del 22/06/1938.

<sup>3</sup> Roma, Archivio Luce, *Cinegiornali*, *Il Duce a Trieste*, II giornata, 19/09/1938 (D041402) e *Il Duce nel Veneto*, III giornata, 20/09/1938 (D041403).

MANLIO MONTUORI, LUCA ROCCHI



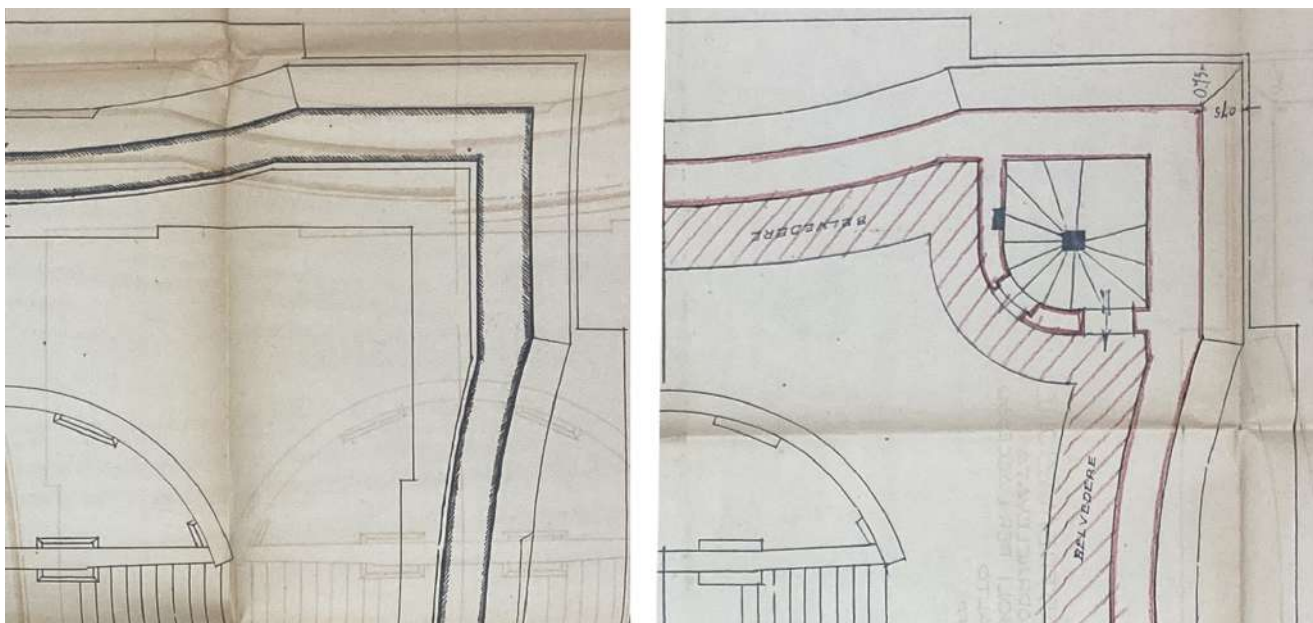
2: Dei quattro livelli interni solo i due inferiori sono dedicati all'ossario, suddiviso in corridoi perimetrali illuminati dall'alto. Il terzo livello consente di accedere ad una terrazza recintata e infine l'ultimo livello si apre sul paesaggio con quattro aperture, una per ciascun lato della torre.

doppia ascesa architettonica: dalla piana del Piave alla sommità dell'elevato collinare; dal grande piazzale per le adunate, tramite la scalea esterna, fino alla prima terrazza di accesso all'edificio; e ancora tre serie di scale interne che conducono all'ultimo livello accessibile, base della canna rastremata della torre quadrata. Si ha accesso, così, ai quattro livelli interni, dei quali solo i primi due sono specificamente destinati a ossario.

Una variante progettuale prevedeva l'ascesa fino alla sommità della torre, dove era previsto un belvedere perimetrale, attraverso quattro scale elicoidali da realizzarsi all'interno della muratura del corpo turrato<sup>4</sup>. Le scale si sarebbero dovute sviluppare, con le dovute proporzioni, in modo analogo a quanto si può osservare nei collegamenti verticali presenti nel Sacrario di Pocol. È presumibile che questa proposta sia stata scartata per la difficoltà costruttiva e per il costo di realizzazione di una sezione muraria della torre estremamente sovradimensionata per ospitare le scale. Nei primi due livelli, attorno al corpo scale centrale, si sviluppano dei corridoi concentrici, illuminati unicamente dall'alto attraverso lucernai di vetrocemento e alle cui pareti sono disposti i loculi dell'ossario. Il terzo livello, privo di corridoio anulare, è invece caratterizzato da uno spazio aperto terrazzato, ma protetto e racchiuso da un alto muro di cinta, prosecuzione del paramento murario della porzione basamentale, che impedisce di traguardare il paesaggio circostante. L'ultimo livello si apre infine verso l'esterno, con quattro balconi, uno per ciascun fronte, che consentono di osservare il territorio circostante verso tutti i punti cardinali.

<sup>4</sup> Roma, ACGOCC, *Archivio sezione lavori e demanio*, Montello, Tavola n° 5bis – Pianta piano elevato Variante con scala; Tavola n° 6bis – Pianta torre Variante con scala; Tavola n° 10bis – Sezione CD Variante con scala.





3: Dettagli delle tavole "Pianta torre" e "Pianta torre - Variante con scala". La prima versione corrisponde a quanto effettivamente realizzato, mentre la seconda prevedeva, ai quattro angoli, le scale elicoidali inserite nella compagine muraria. (ACGO CG, Roma).

### 3. Vicende e tecniche costruttive

Il commissario Faracovi, senza ricorrere ad alcun concorso [Quattrocchi 2010, 22-23], affida direttamente la progettazione del Sacriario all'architetto romano Felice Nori, professionista pienamente inserito nel contesto del Sindacato fascista Architetti.

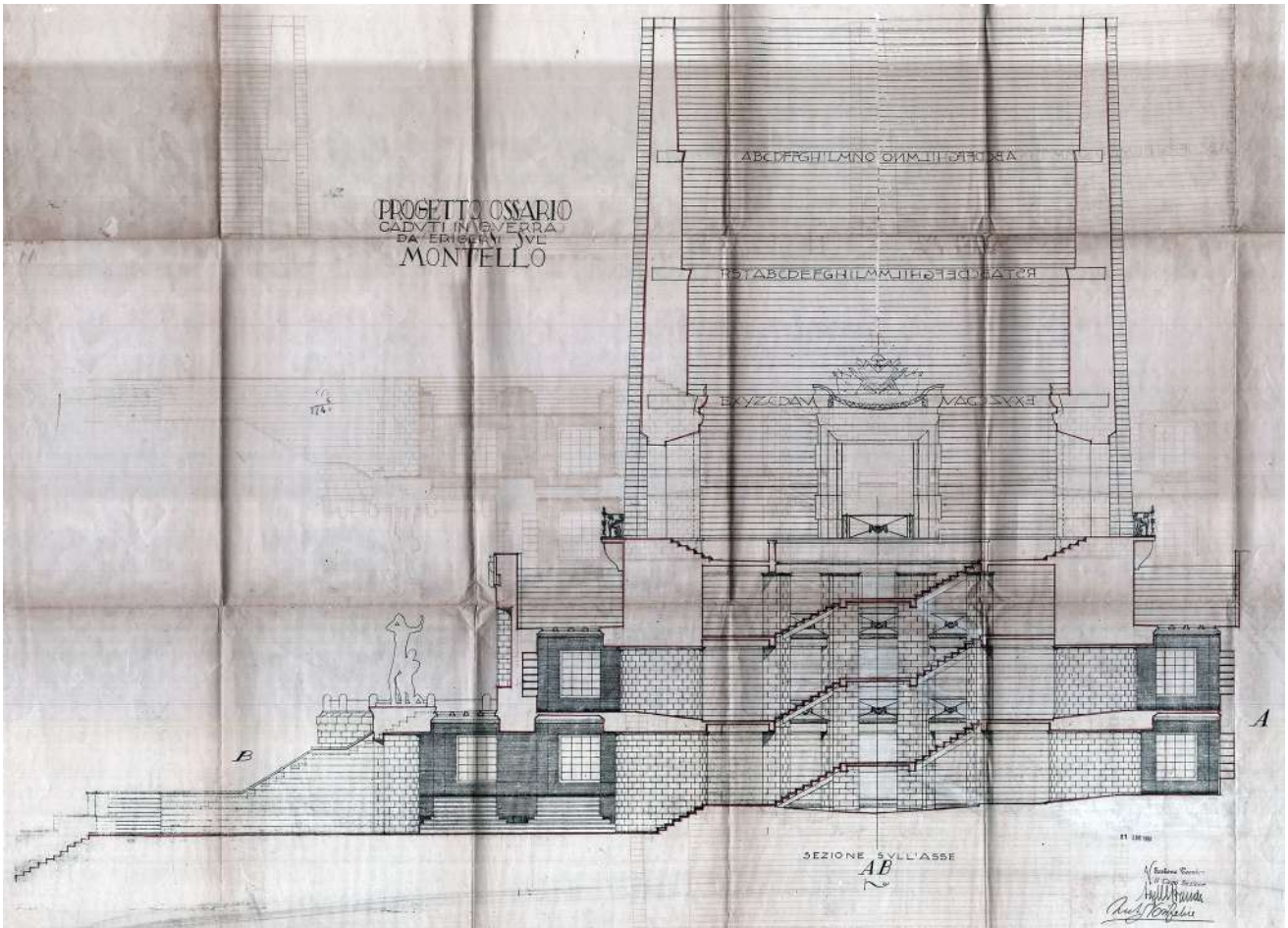
Nori, infatti, è iscritto all'Ordine della Provincia di Roma dal 24 marzo 1928 (matricola n. 122) e, a partire dal 1938, entrerà anche a fare parte della Giunta per la tenuta dell'Albo degli Architetti e del Direttorio del Sindacato Interprovinciale Fascista Architetti<sup>5</sup>. L'attribuzione è dunque certa, così come confermato dalle annotazioni autografe e timbrate rinvenibili sugli elaborati progettuali<sup>6</sup>, che ci testimoniano anche la collaborazione del maggiore Mario Brindesi nel ruolo di capo della Sezione Tecnica. Si tratta di una ricca documentazione, tra cui alcune tavole di dimensioni assai considerevoli (oltre 2 metri), di particolare qualità grafica e rappresentativa: elaborati progettuali che interessano sia gli aspetti architettonici e costruttivi, che quelli strutturali, oltre a una ricca serie di dettagli (loculi, elementi decorativi, particolari costruttivi). Si cita, ad esempio, la tavola che riporta sei differenti varianti, rappresentate in scala 1:20, per il portone monumentale di accesso, tra le quali si trova, indicata come Tipo E, quella effettivamente realizzata e oggi ancora in opera a Montello. La soluzione prescelta è poi ulteriormente dettagliata con una tavola di dettaglio con sezioni costruttive fino alla scala reale<sup>7</sup>. Dalle tavole strutturali si ha invece conferma di una costruzione mista, con struttura intelaiata in cemento armato associata ad apparecchiature murarie in grandi conci di pietra locale.

<sup>5</sup> Roma, Archivio Storico dell'Ordine degli Architetti di Roma, *Registri relativi all'Organismo Direttivo e Elenco degli iscritti*. ([www.architettiroma.it/lordine/archivio-storico-dellordine](http://www.architettiroma.it/lordine/archivio-storico-dellordine))

<sup>6</sup> Roma, ACGO CG, *Archivio sezione lavori e demanio*, Montello, Elaborati progettuali, 31 luglio 1931.

<sup>7</sup> Roma, ACGO CG, *Archivio sezione lavori e demanio*, Montello, Tavola Tipi per chiusura dell'ingresso e Tavola Tipo di chiusura in ferro dell'ingresso.

MANLIO MONTUORI, LUCA ROCCHI



4: Sezione longitudinale A-B. Si comprende la disposizione anulare dell'ossario e la scala a tre rampe sovrapposte che conduce al livello sommitale. In basso a destra le firme di Felice Nori, del Maggiore Brindesi oltre al timbro arreante la data. (ACGOCC, Roma).

Pertanto, la monumentalità, associata ad un ridotto ricorso all'apparato decorativo, si esplicita attraverso tecniche costruttive prevalentemente tradizionali e un utilizzo generoso di materiali lapidei: pietre locali per gli elementi costruttivi e gli estesi paramenti, a cui si associano pietre e marmi non autoctoni impiegati nelle lastre degli ossari e nei rivestimenti. Si tratta di una pratica costruttiva chiaramente giustificabile dalla facilità di approvvigionamento dei materiali e quindi di economia della costruzione, pienamente attuata per il Montello, ma che si riscontra analoga in molti altri sacrari. Il copioso utilizzo di pietre naturali è una consuetudine costruttiva estremamente diffusa durante il ventennio fascista, anzi sollecitata dallo stesso regime in tutti gli interventi edilizi di carattere pubblico. In un contesto di effettiva, o per lo più propagandata, autarchia costruttiva, assunse un ruolo predominante l'impiego di marmi e pietre, poiché le politiche protezionistiche puntarono a una forte rivalutazione del settore estrattivo e al rilancio della richiesta interna di materiali lapidei. L'industria dei marmi attraversava infatti un periodo di grave difficoltà per una organizzazione del settore scarsamente industrializzata e un'inefficiente struttura corporativa [Rocchi 2010, 29-30].

Il paramento murario esterno, quello interno del terzo e quarto livello e della torre, è quasi esclusivamente realizzato con grandi blocchi sbazzati di cosiddetto Conglomerato del Montello, un materiale lapideo di estrazione locale con una tipica colorazione rossastra. Si

tratta di una pietra conglomeratica (Conglomerato poligenico delle Alpi Meridionali) formata da ghiaia e ciottoli di dimensione varia ed eterogenea, prevalentemente clasti ben arrotondati di origine calcareo-dolomitica, uniti da una cementazione di solito molto buona [Grillini 2022, 23-24]. Tuttavia, la qualità del lapideo non è sempre omogenea e di ottima qualità, poiché le differenti bancate di estrazione possono presentare caratteristiche e composizioni estremamente differenziate. Le singole lapidi degli ossari sono realizzate in pietra di Chiampo, noto anche come «Marmo di Chiampo», una roccia sedimentaria calcarea organogena con una struttura estremamente compatta e una colorazione variabile tra l'avorio e il giallo paglierino [Grillini 2022, 21-22]. Le lastre delle lapidi sono disposte a formare grandi riquadrature contornate da cornici realizzate con un calcare bioclastico scuro, talora nerastro, intercalato da occasionali vene biancastre di calcite [Grillini 2022, 15-16].

La successione di riquadri e bordature è racchiusa, infine, da un paramento murario di sottili laterizi, disposti secondo un'apparecchiatura ordinata e precisa, e con giunti di malta orizzontali stilati leggermente sottosquadro, per enfatizzare l'orizzontalità del paramento.

Il ricorso a pareti in laterizio è una particolarità che non si rileva in altri sacrari, nei quali l'utilizzo quasi esclusivo del rivestimento lapideo, per le ragioni già analizzate, è completato da limitate superfici intonacate, alle quali si ricorre soprattutto per gli intradossi degli orizzontamenti.

Dagli elaborati progettuali si evince come, in corso d'opera, molti degli elementi decorativi, ritenuti superflui o non necessari, siano stati scartati, non realizzati o in certi casi semplificati rispetto alla conformazione inizialmente prevista.

Se la mancata realizzazione delle scale elicoidali avviene già in fase progettuale, numerose furono le varianti e le semplificazioni in fase di cantiere. Esternamente manca il grande gruppo scultoreo che doveva sormontare l'ingresso monumentale. I portali delle quattro grandi aperture dell'ultimo livello presentano architravi in grandi conci lapidei, ma prive di elementi decorativi come invece raffigurati nei disegni: un'insegna militare all'interno e un bassorilievo raffigurante un fante in esterno.

I parapetti dei quattro balconi, raffigurati con profili decorati da fiamme ardenti e leoni alati posti lateralmente, sono invece rimpiazzati da più anonime balaustre lapidee, mentre lo sporto del balcone è sorretto da tozzi mensoloni in conglomerato cementizio rifiniti a finta pietra, con una resa imitativa di media qualità: una cosiddetta pietra artificiale, soluzione costruttiva piuttosto anomala in un sacrario, ma altrettanto comune in quegli anni [Rocchi 2012, 340-342].

#### **4. Problematiche conservative**

Nell'operatività del cantiere e nella fase di realizzazione, pur rispettando le indicazioni progettuali per edifici costruttivamente imponenti e dalle membrature massicce, spesso è stato ricercato il principio della maggiore economicità, anche per far fronte ad un numero significativo di cantieri aperti contemporaneamente. Così, la volontà di perseguire una monumentalità perenne si è presto scontrata con forti carenze nelle linee di approvvigionamento dei materiali e con criticità costruttive, provocando continui interventi correttivi, modifiche e riparazioni, anche a distanza di pochi anni dall'inaugurazione.

Questa successione di interventi si è raramente configurata come un intervento di restauro complessivo e correttamente condotto; si è trattato più frequentemente di semplici opere manutentive o interventi correttivi, non coordinati tra loro e spesso correlati ad occasionali finanziamenti e ricorrenze. Per quanto riguarda nello specifico il Sacrario del Montello, l'osservazione dell'attuale consistenza materica ha consentito di comprendere le principali problematiche conservative e la loro caratterizzazione morfologica, riconoscendo le azioni deterioranti in atto e indentificandone le principali cause.



MANLIO MONTUORI, LUCA ROCCHI



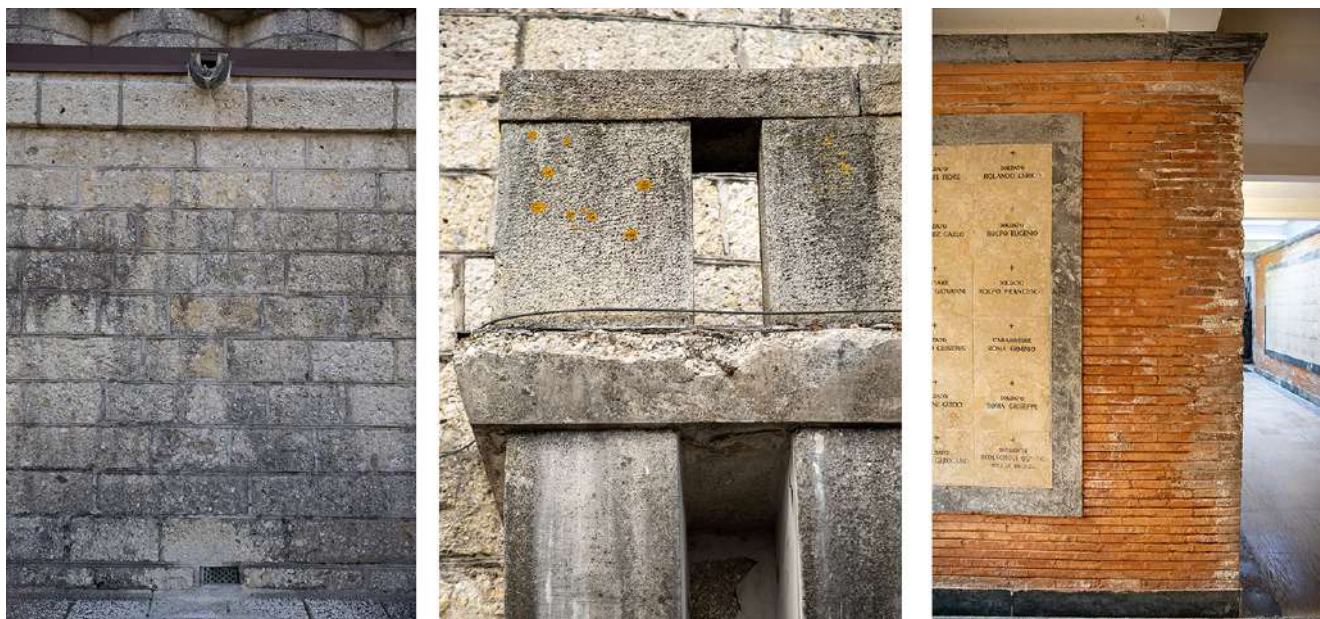
5: Dettagli dei principali materiali rilevabili sulle superfici interne ed esterne del Sacrario.

L'analisi del paramento murario esterno, realizzato quasi esclusivamente con grandi blocchi sbozzati di conglomerato del Montello, ha condotto all'individuazione di porzioni con minor cementazione con innesco di fratturazioni. Proprio queste fratture, soggette al fenomeno del gelo/disgelo, contribuiscono a generare un principio di disgregazione con possibile distacco e caduta di materiale. In seguito ad eventi atmosferici e meteorologici, la porzione cementante della pietra tende a disgregarsi in piccolissimi frammenti, generando anche il distacco, con successiva caduta, della componente micro-conglomeratica e conglomeratica.

La finitura superficiale degli elementi lapidei a conci sbozzati grossolanamente, le caratteristiche morfologiche della pietra con la presenza di cavità e vacuoli e la disposizione architettonica per dare forma a intradossi, rientranze e concavità, favoriscono il manifestarsi di ulteriori patologie. È il caso del deposito superficiale che, composto da strati di materiali estranei di varia natura (polvere, terriccio, particolato atmosferico, eccetera), appare diffuso sull'intera superficie anche se, in generale, caratterizzato da una scarsa coerenza e poca aderenza al supporto litico. Tuttavia, in limitati punti come nel caso dei doccioni, è possibile individuare depositi più coerenti e aderenti, tanto da dare vita a vere e proprie incrostazioni, depositi stratiformi compatti e aderenti al substrato. Nelle cavità e macrocavità dei conci lapidei, è invece possibile riscontrare la formazione di colonizzazioni biologiche, più intense sul versante settentrionale.

Le componenti in calcestruzzo, come le cornici marcapiano all'interno della torre o i quattro balconi contrapposti, appaiono realizzate con una finitura 'a finta pietra', e risultano modellate con il supporto di un'anima metallica. Proprio il ricorso alle armature, con un ridotto copriferro, consente oggi di identificare questi manufatti per le morfologie di degrado tipiche del calcestruzzo, come la delaminazione, l'espulsione del copriferro e la conseguente caduta di frammenti o elementi tridimensionali, oltre all'ossidazione delle stesse barre d'armatura.

I gravi problemi conservativi che interessano le superfici verticali interne al sacrario segnalano inequivocabilmente la presenza di infiltrazioni d'acqua: le macchie, le conseguenti colature e i degradi secondari correlati ai primi, sono prevalentemente causati da una cattiva tenuta dei



6: Esempificazione delle principali manifestazioni di degrado che interessano, rispettivamente, le membrature esterne realizzate in grandi blocchi sbazzati di conglomerato del Montello, le componenti in conglomerato cementizio 'a finta pietra' e, all'interno, i paramenti degli ossari in pietra di Chiampo delimitati da cortine in laterizio.

manti di impermeabilizzazione e dei punti di compluvio o intersezione tra differenti elementi costruttivi, e più in generale ad un insufficiente sistema di allontanamento delle acque meteoriche. Le percolazioni interne generano un'ampia casistica di degradi e alterazioni che, estendendosi su superfici estremamente ampie, interessano tutti i livelli della costruzione.

Il paramento murario in laterizio presente nei corridoi dell'ossario, e che contorna la zona delle lapidi, è realizzato con elementi mediamente di buona qualità, ma con caratteristiche composizionali e di corpo ceramico eterogenee, allettati con una malta di calce aerea e aggregato fine e ben selezionato. Nei punti in cui la percolazione è più intensa e più duratura nel tempo, si individuano evidenti segni di disgregazione del paramento laterizio, esfoliazione della finitura superficiale e polverizzazione, con conseguente caduta del giunto di malta. Diffuso è anche l'affioramento di efflorescenze saline costituite da fasi gessose di solfatazione che genera problematiche nel paramento murario stesso attraverso fenomeni di sub-efflorescenza con fratturazioni ad andamento sub-orizzontale.

## Conclusioni

Le alterazioni e i degradi identificati sono ricorrenti in tutta la fabbrica, a conferma non solo della presenza di difetti costruttivi, ma anche di una non sempre sufficiente qualità dei materiali impiegati o, più probabilmente, di un'eccessiva aspettativa nei confronti di materiali e tecnologie costruttive innovativi per il tempo.

La presenza di manifestazioni di degrado così diffuse e l'uso non continuativo della fabbrica, se si esclude la pur lodevole attività di visita e commemorazione, richiedono di definire una fase progettuale di restauro, supportata da una successiva fase di manutenzione programmata, cosicché gli interventi, necessari e non più procrastinabili, siano puntuali e approntati al minimo intervento.

## Bibliografia

BREGANTIN, L. (2017). *Tra vecchie pietre e antiche memorie. I segni della Grande Guerra a Nervesa della Battaglia*, in *Fronti d'acqua*, a cura di L. Bregantin, Treviso, Istresco, pp. 101-116.



MANLIO MONTUORI, LUCA ROCCHI

- COZZITORTO, M.G. (2022). *I sacrari della Grande Guerra: Oslavia 1932-1938. Indagine storica e proposta di restauro*, Tesi di laurea non pubblicata, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara.
- DE GIULI, F., LILLO, D. (2021). *I sacrari della Grande Guerra: Caporetto 1935-1938. Indagine storica e proposte di restauro*, Tesi di laurea non pubblicata, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara.
- GRILLINI, G.C. (2022). *Analisi mineralogico-petrografiche dei materiali lapidei naturali (pietre) e artificiali (malte, laterizi, calcestruzzi) e delle morfologie di degrado presenti negli elementi architettonici del monumento*, Relazione d'analisi allegata alla *Relazione tecnica - Metodologie, analisi e strategie per il restauro degli apparati architettonici e decorativi*. Documento non edito, depositato presso ACGOCG.
- ROCCHI, L. (2010). *La pietra artificiale nell'architettura del "ventennio fascista". Conoscenza e sperimentazione per il restauro*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Ferrara. Eprints. <https://hdl.handle.net/11392/2389310>.
- ROCCHI, L. (2012). *Le pietre artificiali nelle architetture del ventennio fascista. Tecnologia di realizzazione e problemi di conservazione*, in *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, a cura di Guido Biscontin, Guido Driussi, Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, pp. 335-345.
- QUATTROCCHI, L. (2010). *Montagne sacre. Architettura e paesaggio simbolico nei sacrari militari*, in *Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, a cura di N. Labanca, Milano, Unicopli, pp. 21-27.
- Sacrari militari della prima guerra mondiale. Montello, Fagarè ed altri vicini sacrari militari italiani e stranieri* (1972), a cura di Ministero della difesa - Commissariato generale onoranze caduti in guerra, Roma.
- ZAGNONI, S. (2004). *Retoriche del silenzio: i sacrari militari della "Grande Guerra"*, in *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne. I cimiteri urbani in Europa a duecento anni dall'editto di Saint Cloud*, Bologna, Bononia University Press, pp. 165-184.

### Fonti archivistiche

Roma, Archivio Luce, *Cinegiornali*

Roma, Archivio Storico dell'Ordine degli Architetti di Roma, *Registri relativi all'Organismo Direttivo e Elenco degli iscritti*

Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (ACGOCG), *Archivio sezione lavori e demanio*, Montello

### Sitografia

<https://www.architettiroma.it/lordine/archivio-storico-dellordine/> (gennaio 2023)

[https://www.difesa.it/Il\\_Ministro/ONORCADUTI/Veneto/Pagine/Montello.aspx](https://www.difesa.it/Il_Ministro/ONORCADUTI/Veneto/Pagine/Montello.aspx) (gennaio 2023)

[https://www.difesa.it/Il\\_Ministro/ONORCADUTI/Veneto/Pagine/Fagare.aspx](https://www.difesa.it/Il_Ministro/ONORCADUTI/Veneto/Pagine/Fagare.aspx) (gennaio 2023)

<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000030196/2/> (gennaio 2023)

<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000089814/1/> (gennaio 2023)

<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000089827/1/> (gennaio 2023)

*Ad memoria militum. I sacrari della Grande Guerra di Caporetto e Oslavia\**  
*Ad memoria militum. The Great World War memorials of Caporetto and Oslavia*

**MARIA GRAZIA COZZITORTO, FRANCESCO DE GIULI, DOMENICO LILLO**

Università di Ferrara

**Abstract**

*La fine della Prima guerra mondiale segna l'inizio di un lungo processo di elaborazione del lutto. Si assiste a una progressiva razionalizzazione delle sepolture e alla contemporanea creazione del culto dei caduti che si concretizza con la definizione del piano del Generale Giovanni Faracovi (1928). Quest'ultimo prevede la realizzazione di quaranta opere monumentali volte a conservare le spoglie dei caduti e a celebrarne la memoria. Di queste architetture fanno parte i sacrari di Caporetto (1935-1938) e di Oslavia (1932-1938).*

*The end of the First World War marks the beginning of a long mourning's elaboration path. More specifically, this path consists in a progressive reorganization and rebuilding of war burials while the fallen soldiers remembrance intensifies exponentially, also thanks to the general Giovanni Faracovi plan (1928). This program set the creation of forty monumental charnel houses aimed preserving the soldiers died in war and celebrating their memory. The war memorials of Caporetto (1935-1938) and Oslavia (1932-1938) are part of these architectures.*

**Keywords**

Sacrari della Prima guerra mondiale; Sacrario di Caporetto; Sacrario di Oslavia.  
The Great World War Memorials; Memorial of Caporetto; Memorial of Oslavia.

**Introduzione**

L'immensa tragedia della Prima guerra mondiale si conclude lasciando dietro di sé un numero altissimo di caduti al fronte, nelle trincee, laddove vita e morte hanno convissuto e condiviso gli stessi spazi, una accanto all'altra. Con la fine del conflitto si apre una lunga transizione per il ritorno alla vita civile di cui un momento fondamentale è il confronto con la morte di massa, a partire dalla tumulazione provvisoria dei caduti lungo le linee del conflitto. All'operazione di recupero delle spoglie si unisce il bisogno di onorare il ricordo di coloro che vengono celebrati come martiri, coloro che compiono il 'sacrificio estremo' per difendere la 'più grande Italia'. Questi due aspetti sono alla base di tutte le iniziative del primo dopoguerra e trovano sintesi definitiva durante il Regime fascista, attraverso un progetto organico che prevede la realizzazione di grandi sacrari. Essi, infatti, rappresentano allo stesso tempo sia i «grandi concentramenti di salme» [Faracovi 1930, 51], che si sostituiscono ai cimiteri sparsi lungo il fronte, sia i luoghi destinati alla celebrazione della memoria dei combattenti.

---

\* Il presente contributo trae origine da un protocollo di intesa pluriennale sottoscritto tra il Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti e il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara, sotto la responsabilità scientifica del prof. Marco Mulazzani. Da questo accordo sono derivate quattro tesi di laurea, due delle quali recentemente discusse e due attualmente in corso di svolgimento, che hanno interessato i sacrari di Caporetto [De Giuli, Lillo, 2021], Oslavia [Cozzitorto, 2022], Pocol di Cortina d'Ampezzo e Montello. Un sentito ringraziamento va al colonnello Gianpaolo Franchi, direttore della Direzione Lavori e Demanio presso il Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti che ha sostenuto la ricerca.

## 1. Inquadramento storico

Prima del definitivo assetto dato dai sacrari si assiste a una varietà di iniziative che celebrano i caduti sia al fronte sia nel resto della Nazione.

Dapprima i luoghi plasmati dalle battaglie diventano meta di pellegrinaggio. Il paesaggio e il territorio rappresentano il ricordo e la memoria, senza bisogno di alcuna architettura, viene condannato qualsiasi intervento nei teatri di guerra poiché essi stessi sono «il monumento più storico, più vero, pieno di sacre reliquie [...] il volto della guerra, ecco il segno del dolore e della gloria del fante [...] Vorreste aggiungere una maschera di stucco a questo tragico e sublime volto» [Costantini 1919, 164 cit. in Savorra 2014, 28].

Tuttavia, il lutto coinvolge l'Italia intera, costituendo, seppur nell'immane perdita di vite umane, l'estremo tassello di unificazione. Si configura così un nuovo capitolo del culto del caduto dopo l'età del Risorgimento, con nuove forme di celebrazione della memoria di «rappresentazione simbolica ed estetica, una via possibile di consolazione, di speranza, di assicurazione o di un sereno sentimento di ricordo: la memoria custodisce e rassicura» [Pastò 2017, 16]. Questo si traduce in una molteplicità di interventi (statue, gruppi scultorei, etc.) che si diffondono in ogni città della Penisola attraverso l'opera di comitati spontanei che incaricano artisti locali di realizzare piccoli monumenti per onorare i concittadini caduti, dando vita a una «invasione monumentale» [Janni 1918, 283].

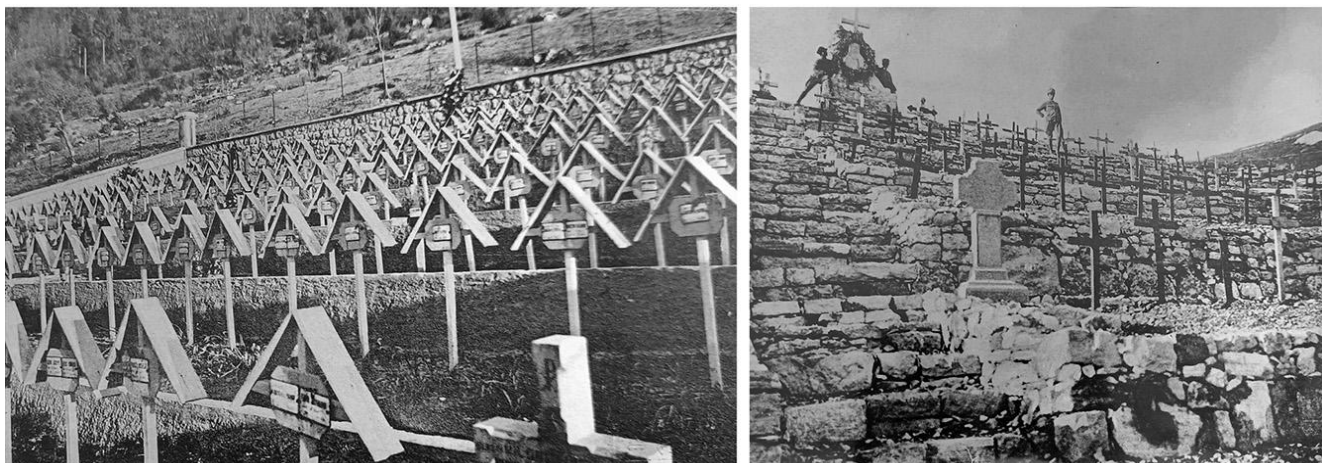
L'eterogeneità e la varietà di queste realizzazioni viene fortemente criticata dagli intellettuali italiani che temono possano mortificare la memoria dei caduti piuttosto che onorarla, «poiché le città d'Italia da un paio di anni a questa parte si stanno popolando di pupazzi che nulla hanno da vedere con l'arte» [Lancellotti 1920].

Per tutelare la qualità artistica di questi interventi e cercare di dare ordine, lo Stato indice concorsi e stabilisce che i progetti debbano essere approvati dalla Regia Soprintendenza prima della loro realizzazione [Rosadi 1920, 72].

Un cambiamento delle forme e dei modi di onorare i caduti della Grande guerra si registra con il consolidarsi del potere fascista che opera un sostanziale controllo del linguaggio espressivo. Vengono eliminate le rappresentazioni dolorose e pietistiche in favore dell'esaltazione del gesto eroico e della vittoria. Il culto del caduto diventa allo stesso tempo centralizzato e capillare, definendosi progressivamente come culto laico di Stato ed elemento di coesione della Nazione.

Parallelamente al culto della memoria è chiara l'esigenza di realizzare sepolture degne, definitive e perpetue per i caduti, molti dei quali ancora privi anche della più precaria tumulazione. Le condizioni delle sepolture rendono necessaria una sistematica operazione di riordino portata avanti, fra il 1921 e il 1923, dall'Ufficio Centrale per la Cura e le Onoranze alle Salme dei Caduti. Vengono soppressi 2.591 cimiteri militari e ne vengono realizzati ex novo 64, passando così da 2.876 ad appena 349 luoghi di sepoltura [Antona-Traversi 1927, 38-39]. Questo intervento venne condotto secondo il criterio di massima economia, rendendo così evidente la provvisorietà dell'organizzazione che è ancora ben lontana dalla sistemazione "definitiva e perpetua" auspicata.

Questi due aspetti, la celebrazione della memoria e la sepoltura definitiva dei caduti, trovano sintesi e convergenza dopo la nomina, il 7 novembre 1927, del Generale Giovanni Faracovi (1874 –1950) a Commissario Generale per le Onoranze ai Caduti di Guerra. Il Commissario Faracovi si trova a dover gestire una situazione estremamente complessa. Le sepolture militari esistenti si trovano «nelle più deplorabili e miserande condizioni tanto da costituire irriverenza massima verso la memoria Sacra dei Caduti stessi e atroce offesa per il sentimento dei vivi» [Faracovi 1930, 51].



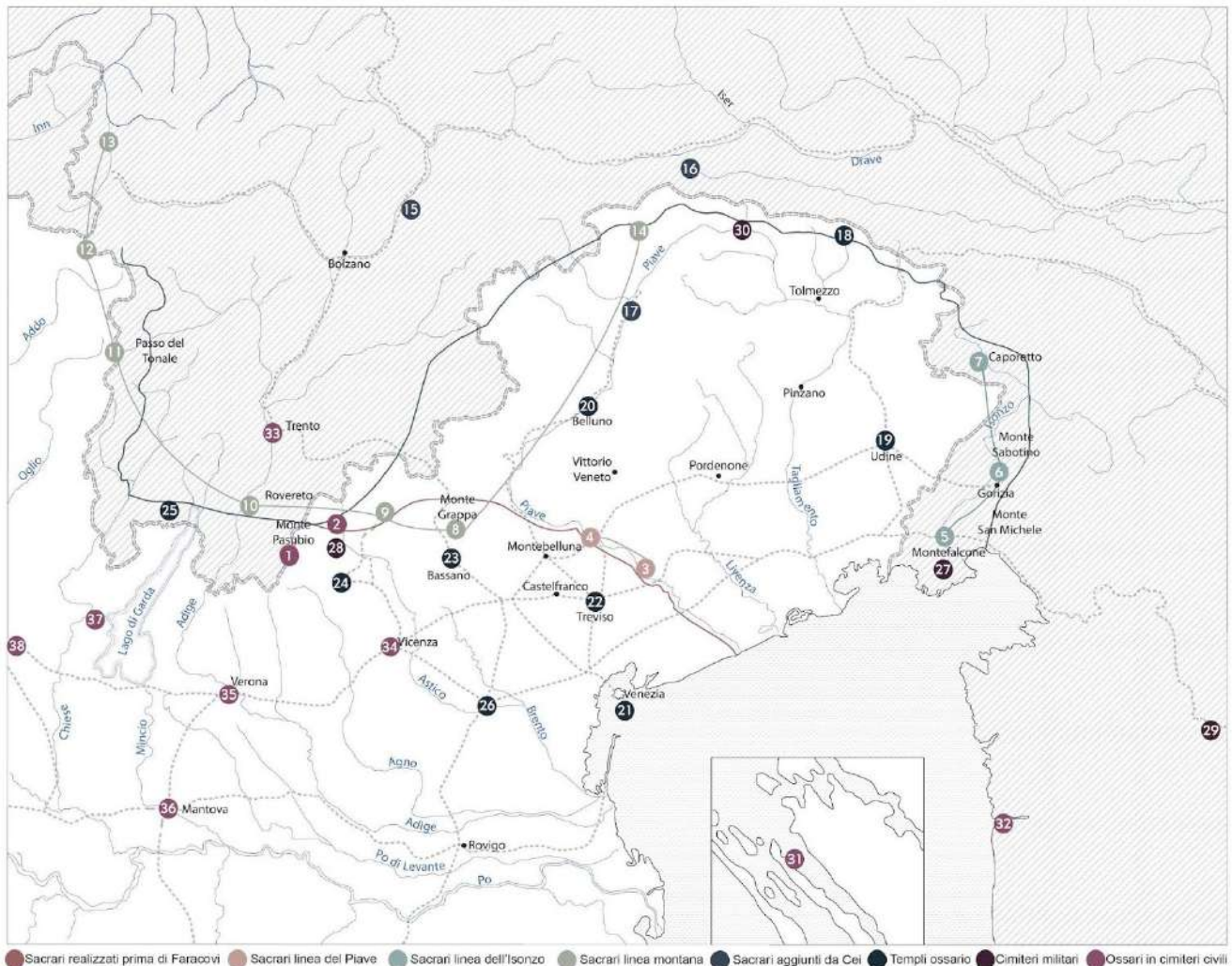
1: Cimitero militare di Campiello (a sinistra) e cimitero militare di Cason di Meda (a destra). (ACGOCC, Roma).

L'incarico affidatogli consiste nella sistemazione definitiva dei resti di 275.000 caduti avendo a disposizione solo 50 milioni di lire «sufficienti per dimostrare il generoso interessamento del Governo, pochissimi per poter pensare alla glorificazione individuale di questi Figli eroici d'Italia» [Galimberti 1932, 49].

Il Commissario decide di realizzare «grandi concentramenti di Salme» guidato da tre principi: monumentalità, individualità e perpetuità. Il piano prevede la realizzazione di circa quaranta opere collocate nell'area del Triveneto che si distinguono in quattro tipi: cimiteri militari, ossari militari in cimiteri civili, templi ossari e ossari militari. In particolare, le grandi architetture sono i templi ossari e gli ossari militari. I templi ossari, sono chiese realizzate in accordo con il clero, spesso portando a termine progetti rimasti interrotti per lo scoppio del conflitto (tempio ossario di Padova, tempio ossario di Bassano del Grappa), oppure sorti come ex voto a protezione della città (tempio ossario di Venezia). Sono opere pensate per la seconda linea della guerra e ospitano le spoglie di coloro che non morirono direttamente al fronte, ma negli ospedali per cause collegate o meno al conflitto. Gli ossari militari, invece, sono destinati a raccogliere i caduti che perirono sui campi di battaglia, e si configurano come sentinelle, fortezze che proteggono i nuovi confini venendo realizzati nelle zone in cui il conflitto fu particolarmente duro, ricalcando le tre linee del fronte: la linea del Piave, con i sacrari del Montello e di Fagarè; la linea dell'Isonzo con i sacrari di Redipuglia, Oslavia e Caporetto; la linea montana con i sacrari di Cima Grappa, Asiago, Castel Dante, Passo del Tonale, Stelvio, Passo Resia e Pocol. Queste architetture vengono affidate ad architetti, principalmente romani, tutti appartenenti al Sindacato fascista architetti, che declinano in modi leggermente diversi le linee guida fornite dal Generale Faracovi. Ma non tutti i sacrari verranno realizzati negli anni del suo Commissariato.

Il primo importante cantiere sottratto al controllo di Faracovi è quello del Sacrario di Cima Grappa, affidato nel 1934 al Generale Ugo Cei (1867-1953), nominato da Benito Mussolini Commissario del Governo per il cimitero monumentale. Quest'opera sorge in un luogo che, già prima del conflitto, è legato al culto della Madonnina del Grappa e che per il ruolo avuto durante il conflitto entra a far parte delle «aree sacre». Per questo il sito rappresenta l'archetipo degli interventi successivi, non solo per gli intenti architettonici ma anche per la commistione tra la nuova «religione civile» [Loverre 1996, 24] e il culto cristiano.

Questa commistione è evidente osservando i due comitati che si pongono l'obiettivo comune di realizzare un monumento per i caduti: l'Opera Madonna del Grappa e il Comitato pro cimitero monumentale del Grappa; il primo istituito nel 1919 e di stampo pro clericale, il secondo nato nel 1923 e sostenuto invece dall'alto patronato del re.



2: Opere previste dal piano Faracovi: gli ossari militari 1) Pasubio, 2) Monte Cimone, 3) Fagarè, 4) Montello, 5) Redipuglia, 6) Oslavia, 7) Caporetto, 8) Monte Grappa, 9) Asiago, 10) Castel Dante, 11) Passo del Tonale, 12) Stelvio, 13) Passo Resia, 14) Pocol, 15) Colle Isarco, 16) San Candido, 17) Pian Salesi; i templi ossario 18) Timau, 19) Udine, 20) Belluno, 21) Venezia Lido, 22) Treviso, 23) Bassano del Grappa, 24) Schio, 25) Bezzecca, 26) Padova; i cimiteri militari 27) Aquileia, 28) Arsiero, 29) Fiume, 30) Santo Stefano di Cadore; gli ossari nei cimiteri civili 31) Zara, 32) Pola, 33) Trento, 34) Vicenza, 35) Verona, 36) Mantova, 37) Salò, 38) Brescia, 39) Feltre.

Dopo diversi progetti, altri cantieri già avviati e lo stato dell'arte che non consente ulteriori progressi, il regime fascista coglierà la lunga serie di complicazioni protrattesi fino al commissariato di Faracovi come pretesto per avocare a sé la direzione e l'esecuzione dei lavori opportuni [Pozzi 2012]. È proprio in questo frangente che il generale Ugo Cei viene incaricato di coordinare un nuovo progetto, che decide di affidare all'architetto Giovanni Greppi (1884–1960) e allo scultore Giannino Castiglioni (1884–1971).

Il cambio di passo imposto dal nuovo Commissario è radicale, sia nei tempi brevi richiesti sia nel merito del progetto. Il sacrario costruito non si discosterà, se non nei dettagli, dalla prima proposta: una serie di gironi concentrici dal carattere di fortilizio, destinati ad accogliere i resti dei soldati caduti, sono orientati sul perno fondamentale costituito dal sacello della Madonna del Grappa, operando un primo momento di conciliazione tra 'religione patria' e religione cristiana. Data la felice riuscita della vicenda del Sacrario di Cimagrappa, il 4 febbraio 1935 il generale Ugo Cei viene nominato nuovo Commissario per tutti i cimiteri di guerra nel Regno e all'estero,



sostituendo il generale Faracovi e attuando il modus operandi appena sperimentato. In tutti i cantieri successivi Cei si avvarrà degli stessi collaboratori sperimentati a Cimagrappa, portando a conclusione i progetti previsti dal Piano Faracovi, tra i quali figura il Sacrario di Caporetto. Dopo questa panoramica generale sulla vicenda dei Sacrari militari del primo dopoguerra verranno analizzati i casi del Sacrario di Caporetto e il Sacrario di Oslavia.

## 2. Sacrario di Caporetto

Il piccolo centro di Caporetto, oggi noto con il toponimo Kobarid, è indissolubilmente legato alla precipitosa disfatta dell'esercito italiano nell'ottobre 1917. Tale evento, di tremendo impatto sia per le ingenti perdite umane nonché per la traboccante avanzata austro-tedesca, costringe non soltanto l'esercito ma la nazione stessa a riorganizzarsi.

A conflitto concluso, i cimiteri provvisori comparivano in tutta la vallata di Caporetto, da Plezzo a Tolmino, ed il primo censimento dei soldati caduti è legato a quanto occorso nel 1920 con l'istituzione del C.O.S.C.G. Successivamente, con la nomina di commissario straordinario del generale Faracovi nel 1927 [Galimberti 1932, 2], si procedette verso la sistemazione perpetua delle salme.

Il progetto del monumento-ossario viene affidato all'architetto veneziano Brenno dal Giudice (1888-1957) che realizza i primi disegni nel 1934.

Inizialmente il luogo destinato alla costruzione corrispondeva ad un'area contigua al camposanto, nelle immediate vicinanze del centro abitato. Il nuovo sito, sul colle di Sant'Antonio, verrà individuato soltanto dopo il subentro del generale Ugo Cei nel ruolo di Faracovi e il conseguente affidamento della progettazione al sodalizio Greppi-Castiglioni, interrompendo il precedente cantiere appena cominciato già nell'autunno del 1934<sup>1</sup>.

Con ogni probabilità, la scelta di realizzare il sacrario in altura, ben visibile da tutta la vallata, discende da quanto sperimentato a Cima Grappa e, in parallelo a Caporetto, della soluzione proposta a Redipuglia [Valle 2020, 31]. Si tratta di interventi caratterizzati da una marcata monumentalità e di rilevante impatto orografico/paesaggistico [Paniconi 1935, 665]; infine dallo schieramento simbolico delle salme serrate come a presidiare il territorio, configurando una sorta di fortilizio dal lessico rarefatto eppure eloquente [Pisani 2011].

Sebbene Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni producano gli elaborati di progetto nel 1935, i lavori non sono avviati prima del 1938<sup>2</sup>, a causa di varianti in corso d'opera e preesistenti problematiche di tipo burocratico, che tuttavia non impedirono una decisiva accelerazione finale, che consentì l'inaugurazione del Sacrario di Caporetto il 20 settembre dello stesso anno<sup>3</sup>.

## 3. Sacrario di Oslavia

La Prima guerra mondiale ha un ruolo fondamentale nella storia di Gorizia, poiché determina l'annessione della città al Regno d'Italia; ma soprattutto, il conflitto la segna in modo evidente elevandola a città "ferita" e "martire". Per questo Gorizia è al centro di varie iniziative, volte a celebrare i caduti attraverso interventi a scala monumentale, ancor prima dell'approvazione del piano Faracovi. Subito dopo il conflitto, infatti, Gorizia è lo sfondo sul quale si svolge il concorso per il Monumento al Fante sul monte San Michele. Si tratta di una vicenda complessa, che vede la vittoria del progetto di Eugenio Baroni. Ma questo concorso si conclude

<sup>1</sup> Roma, Commissariato Generale Onoranze Caduti in guerra (d'ora in poi ACGOCC), *Archivio sezione lavori e demanio*, Caporetto 2, atti amministrativi, Copia di verbale di deliberazione n.70, Comune di Caporetto, 1935.

<sup>2</sup> Roma, ACGOCC, *Archivio sezione lavori e demanio*, Caporetto 1, atti amministrativi, atto aggiuntivo, 1938.

<sup>3</sup> Roma, Fondo Archivio Luce, *Il Duce nel Veneto*.



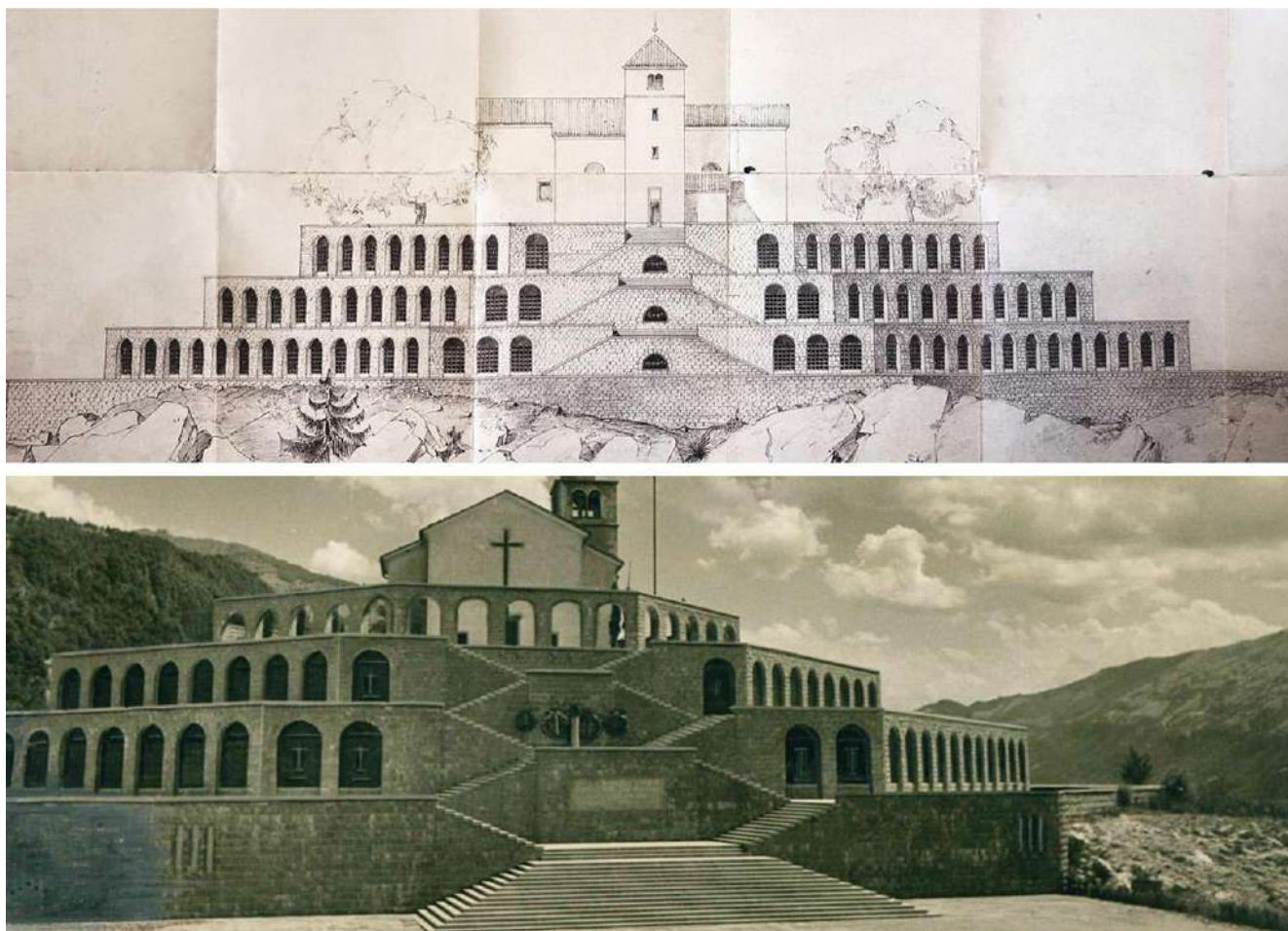
3: Sacrario militare di Caporetto, 2020.

con un nulla di fatto, poiché Mussolini ne blocca l'esecuzione nel gennaio del 1923 [Savorra 2014, 25-53] e affida ad Armando Brasini il compito di realizzare «un progetto per un monumento nazionale che deve commemorare la vittoria italiana durante il primo conflitto mondiale»<sup>4</sup>, ma nemmeno questa architettura verrà mai realizzata.

Nel 1928, data dell'approvazione del piano Faracovi, le uniche testimonianze della guerra nella città sono il parco della Rimembranza e i vari cimiteri militari sparsi nel territorio. Il piano prevede, nella linea dell'Isonzo, un ossario per Gorizia, per dare ordine alle sepolture e onorare la memoria dei caduti. Il progetto viene affidato all'architetto romano Ghino Venturi (1884-1970) e approvato il 15 giugno 1932 dopo anni necessari per la scelta del luogo più consono. All'inizio si pensa di realizzare l'ossario presso il castello di Gorizia, gravemente danneggiato dal conflitto e già al centro del progetto di Brasini, ma questa ipotesi viene scartata perché si rivela troppo onerosa e anche perché l'ossario sarebbe risultato subordinato ad una architettura monumentale storica, con il rischio di passare in secondo piano.

In questa fase la Curia di Gorizia propone di realizzare l'ossario all'interno della chiesa del Sacro Cuore, un'opera concepita prima del conflitto come ex voto all'imperatore Francesco Giuseppe d'Asburgo e la cui costruzione viene interrotta a causa della Guerra. Questa ipotesi

<sup>4</sup> Roma, GNAM, *Fondo Ugo Ojetti*, cart. Armando Brasini, cass.12. ins 1, ua 287, Lettera di A. Brasini a U. Ojetti del 20 febbraio 1923.



4: Disegno di progetto del Sacrario militare di Caporetto e foto d'epoca. (ACGO CG, Roma).

è presto abbandonata proprio in quanto nasce come dono all'imperatore contro cui i soldati hanno combattuto e, inoltre, perché le chiese ossario sono previste dal piano Faracovi solo per le seconde linee. Il comune di Gorizia propone invece di cedere gratuitamente l'ex area cimiteriale di Grassigna per la realizzazione dell'ossario e Venturi inizia a redigere un progetto<sup>5</sup>. Ma anche questa ipotesi viene scartata perché vi si trovano ancora delle sepolture regolarmente visitate dai familiari e costruirvi sopra sarebbe estremamente irrispettoso. Solo alla fine si arriva alla definizione di una «monumentale Opera destinata a costituire, sulle insanguinate alture di Oslavia, il perpetuo, degno ed onorato asilo di pace dei gloriosi Caduti nella vittoriosa guerra»<sup>6</sup>. Il Sacrario si trova su un'altura a protezione della città, immerso all'interno del paesaggio mitico, e lo celebra ed omaggia, caratterizzandolo e rapportandosi direttamente ad esso con la sua scala monumentale. I lavori per la costruzione iniziano nel gennaio 1933 e si concludono con l'inaugurazione nel settembre 1938. Durante la realizzazione, quando il Generale Cei subentra al Generale Faracovi nel ruolo di Commissario, non vengono apportate significative modifiche al progetto approvato, a differenza di quanto succede, ad esempio, a Caporetto o a Redipuglia.

<sup>5</sup> Roma, ACGO CG, *Archivio sezione lavori e demanio*, Oslavia, lettera del commissario Faracovi a Monsignor Bartolomasi, 19 novembre 1930.

<sup>6</sup> Roma, ACGO CG, *Archivio sezione lavori e demanio*, Oslavia, lettera del generale Faracovi all'amministrazione provinciale di Gorizia, 8 dicembre 1932.





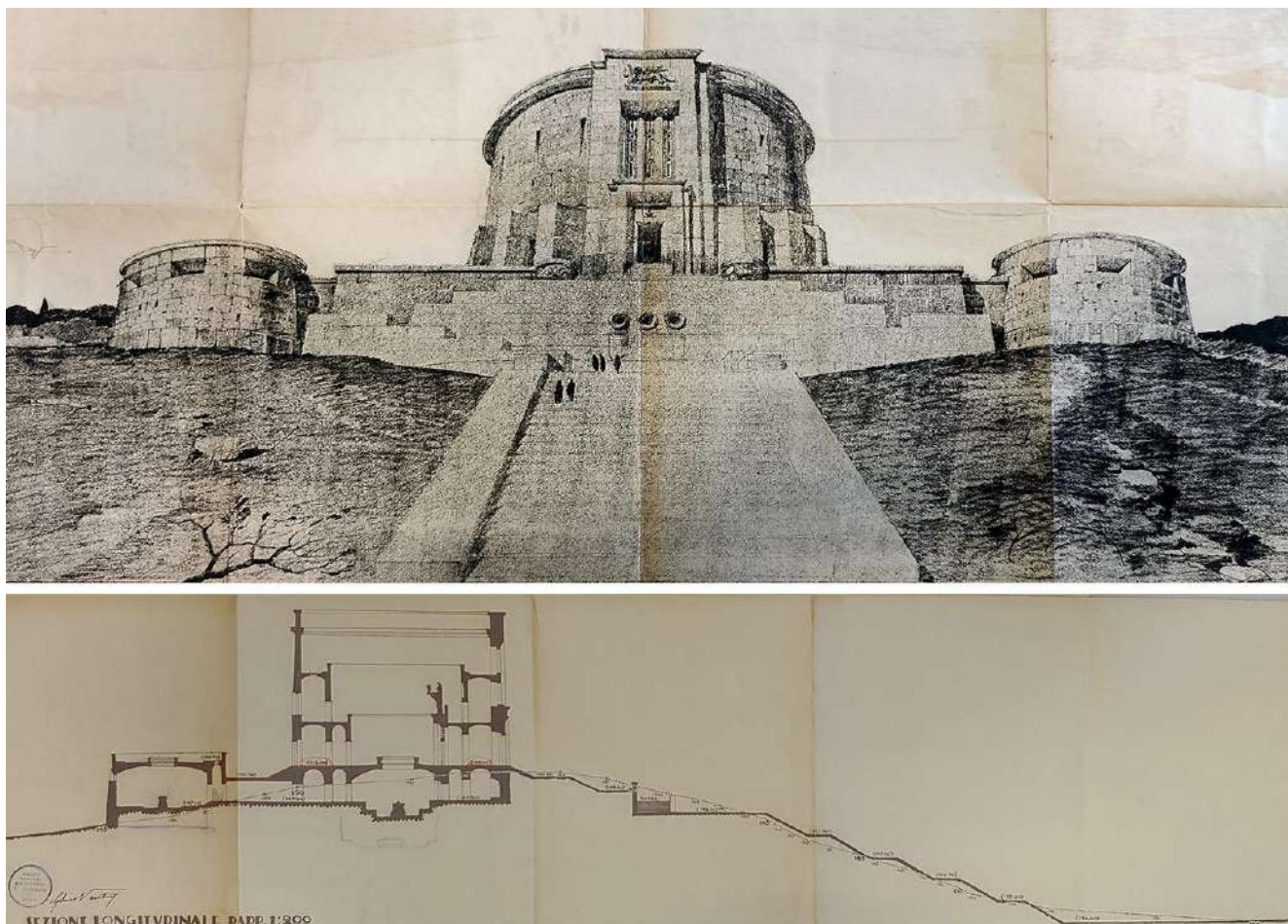
5: Sacrario militare di Oslavia, esterno e interni, 2021.

Il Sacrario «ha la forma di croce, [con] al centro una gran torre e ai lati tre più piccole disposte ai vertici del triangolo equilatero» [Galante 1959, 6]. L'architettura rispetta la scansione tipica delle architetture del commissariato Faracovi che vede i sacrari comporsi di una base in cui vengono disposte le sepolture e di un elemento verticale che emerge rispetto al paesaggio; tuttavia, diversamente da altri sacrari, come il Montello o Pocol, le sepolture non sono disposte esclusivamente nell'elemento di base.

I loculi, infatti, trovano collocazione sia nella base triangolare, articolata in una cripta principale e in tre cripte minori, sia nel corpo principale disposti lungo gallerie concentriche che si sviluppano su tre livelli. Il progetto è ispirato «ai caratteri tradizionali dell'architettura classica [e] assume nelle sue forme particolari quel senso di estrema semplicità e di larghezza che le opere moderne devono avere in quanto rispecchiano il temperamento attuale, sintetico, razionale spoglio di tutto ciò che è superfluo. Volutamente rustica e disadorna, semplice nella linea, come semplice e virile fu la vita dei nostri combattenti magnifici, l'opera monumentale ha la sua forma severa e forte di un fortilizio»<sup>7</sup>.

La costruzione è semplice e austera, senza decorazioni, tutto è affidato alla forma architettonica di proporzioni monumentali, con essenziali modanature che sottolineano la solennità degli spazi. La cura del dettaglio è evidente nella definizione delle superfici e nel loro

<sup>7</sup> Roma, ACGOCC, *Archivio sezione lavori e demanio*, Oslavia, relazione di progetto, 15 giugno 1932. Relazione di progetto.



6: Disegni di progetto del Sacrario militare di Oslavia, 15 giugno 1932. (ACGOCC, Roma).

trattamento in modo che lo stesso materiale assuma aspetti diversi a seconda della sua collocazione e in base alla diversa volontà di connotare gli spazi.

Successivamente alla costruzione il grande corpo centrale, progettato e realizzato come un elemento a cielo aperto, viene coperto con una struttura metallica e un manto in materiale plastico che viene più volte sostituito. In occasione della celebrazione del ventennale della Vittoria, Benito Mussolini compie un viaggio nelle Tre Venezie durante il quale inaugura alcune architetture tra cui tre sacrari: Redipuglia (18 settembre 1938), Oslavia (20 settembre 1938) e Caporetto (20 settembre 1938). La visita di Mussolini nei luoghi che ospitano i caduti della Prima guerra mondiale assume un grande valore propagandistico visto il clima di crescente tensione internazionale che porterà allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale un paio di anni dopo, tanto che Redipuglia viene definito «un'opera grandiosa, veramente romana, che educherà generazioni e generazioni»<sup>8</sup>.

## Conclusioni

Nel particolare frangente storico, è evidente la strumentalità del “valore pedagogico” di questi luoghi: esaltare il sacrificio estremo per la Patria cancellando il dolore del lutto e indicando i soldati caduti come esempi ai quali ispirarsi. Viceversa, considerati al di fuori di ogni intento

<sup>8</sup> Roma, Archivio Cei, U. Cei, Memoriale secondo, p. 26.



propagandistico questi monumenti restano una testimonianza fondamentale dell'immensa tragedia e della reazione al lutto di un'intera nazione.

L'ampio respiro paesaggistico e l'impiego dei materiali locali pongono queste architetture in stretta relazione con il territorio, costituendo uno dei tratti che meglio definiscono l'immagine dei sacrari. Oggi i sacrari tengono fede all'ampio respiro temporale per il quale sono stati concepiti, lasciando a noi contemporanei un monito eloquente e preciso, sintetizzato in un brano contenuto in una relazione del Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti in Guerra del 1998: «la necessità di mantenere viva la memoria dei Caduti è obbligo morale per la collettività nazionale, perché, in caso contrario, la mera 'monumentalizzazione' del ricordo, concretizzata nella realizzazione dei Sacrari Militari, potrebbe nel tempo trasformarsi in una "cattedrale nel deserto"» [Lusa 1998, VII]. Perciò, come è stato fatto dal dopoguerra fino ad oggi, è necessario conservare e tramandare il ricordo di cui questi luoghi si fanno portatori e di cui sono una concreta e tangibile testimonianza considerando i Sacrari parte del patrimonio culturale nazionale in modo che la memoria che rappresentano faccia parte della cultura collettiva.

Questa riflessione mostra l'importanza e il bisogno continuare a conservare e a tramandare la memoria di cui questi luoghi si fanno portatori e di cui sono una concreta e tangibile testimonianza in modo che entri a far parte della cultura nazionale.

### Bibliografia

- COZZITORTO, M.G. (2022). *I sacrari della Grande Guerra: Oslavia 1932-1938. Indagine storica e proposta di restauro*, Tesi di laurea non pubblicata, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara.
- DE GIULI, F., LILLO, D. (2021). *I sacrari della Grande Guerra: Caporetto 1935-1938. Indagine storica e proposte di restauro*, Tesi di laurea non pubblicata, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara.
- FARACOVÌ, G. (1930). *Memoria sulla sistemazione definitiva delle salme dei militari italiani caduti in guerra in Leggi Decreti e Disposizioni varie riguardanti il servizio del Commissariato Generale Onoranze ai Caduti di Guerra*, (1962), Roma, Ministero della Difesa, pp. 50-63.
- GALANTE, E. (1959). *Il Sacrario Militare di Oslavia. Insigne monumento della riconoscenza nazionale dedicato ai gloriosi Caduti sull'Isonzo nella guerra 1915-1918*, Gorizia, Editrice la libreria Paternolli.
- GALIMBERTI, N. (1932). *Gli ossari di guerra*, in «Padova», n. XI, pp. 46-60.
- JANNI, E. (1918). *L'invasione monumentale*, in «Emporium», n. 288, dicembre 1918, pp. 283-291.
- LOVERRE, C.A. (2016). *L'architettura necessaria. Culto del caduto ed estetica della politica*, in «Parametro», n. 213, pp. 18-32.
- LUSA (1998). A. *Relazione sull'attività del Commissariato Generale per le Onoranze ai Caduti in guerra negli anni 1988-1997*, Roma, Ministero della Difesa.
- PANICONI, M. (1935). *Cimitero del Grappa*, in «Architettura», n. 12, pp. 663-667.
- PASTÒ, F. (2017). *Le pietre sanno parlare*, Prato, Il Prato.
- PISANI, D. (2011). *La massa come fondamento. I sacrari fascisti della Grande Guerra*, in «Engramma», n. 95, dicembre 2011.
- ROSADI, G. (1920). *Contro i brutti monumenti*, in *Supplemento «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione»*, settembre-dicembre 1920, Roma, Tipografia Editrice Romana, p. 72.
- SAVORRA, M. (2014). *Da Ossari a Sacrari. Il monumento al Fante e le retoriche della Grande Guerra*, in *Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra*, a cura di M. Carraro e M. Savorra, Venezia, Ateneo Veneto, pp. 25-54.
- SOZZI, P. (2012). *Spazio, memoria e ideologia. Analisi semiotica del Sacrario Monumentale di Cima Grappa*, in «EC – Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici», novembre 2012.
- VALLE, P. (2020). *Architettura della memoria e paesaggio. Sacrari di guerra come interventi ambientali: Monte Grappa, Redipuglia, Caporetto, Pocol, Potenza, Libria*.

## *Liturgia fascista e sacrari: la Cella commemorativa di Luigi Moretti nel Foro Mussolini*

*Fascist liturgy and memorial monuments: the Cella commemorativa of Luigi Moretti in the Foro Mussolini*

**GEMMA BELLI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Nel febbraio del 1923 il sottosegretario alla Pubblica Istruzione Dario Lupi dispone che il culto dei caduti nella Grande guerra sia esteso anche ai martiri della causa fascista. Il Regime ammanta, così, la pietas funeraria del mito bellico, e il sacrario, eletto scenario architettonico, incarna il punto simbolico più alto della liturgia fascista. In questo contesto, il contributo analizza la cosiddetta Cella commemorativa che l'architetto romano Luigi Moretti realizza nel 1940 all'interno del Foro Mussolini, il complesso sportivo-monumentale del cui prestigioso progetto di sistemazione era stato incaricato quattro anni prima dal gerarca Ettore Muti al posto di Enrico Del Debbio.*

*In February 1923, the Undersecretary for Public Education Dario Lupi ordered that the cult of the fallen in the Great War be extended also to the martyrs of the fascist cause. The Regime thus translates the funerary pietas into the myth of war, and the memorial monument, chosen architectural scenario, becomes the highest symbolic point of the fascist liturgy. In this context, the contribution analyzes the Cella commemorativa that the roman architect Luigi Moretti built in 1940 inside the Foro Mussolini, the sports-monumental whose prestigious accommodation project had been commissioned four years earlier, by the hierarch Ettore Muti in place of Enrico Del Debbio.*

### **Keywords**

Luigi Moretti, Sacrari, Foro Italico.

Luigi Moretti, Memorial monuments, Foro Italico.

### **Introduzione**

Il 13 febbraio del 1923 il sottosegretario alla Pubblica Istruzione Dario Lupi dispone che il culto dei caduti durante la Grande guerra sia esteso anche ai morti per la causa fascista. Lo Stato coglie, così, l'opportunità per rappresentarsi attraverso la memoria. Infatti, accentuando l'aspetto della vocazione eroica, il Regime sfrutta l'occasione per tradurre la *pietas* funeraria nel mito della guerra, innalzata a evento sacrificale e purificatore, espressione della volontà di un popolo che ambisce a raggiungere un bene condiviso e supremo. Nasce di conseguenza una nuova religione di tipo laico, nella quale il concetto di morte del singolo trasfigura nell'idea dell'immortalità dei caduti per la patria o per un ideale, che in questo caso consiste nel trionfo della rivoluzione [*Mostra della Rivoluzione fascista* 1933].

Il sacrario, soggetto architettonico che negli anni Trenta subentra a sostituire l'ossario, diviene così l'appropriato scenario per celebrare i martiri della causa fascista, assurgendo a luogo di venerazione collettiva e sede privilegiata per celebrare i riti laici del nuovo Stato nato dalla rivoluzione [Vidotto 2002, 412].

GEMMA BELLI

## 1. Sacrari dei caduti per la rivoluzione fascista

A differenza, però, di molte altre opere pubbliche a carattere rappresentativo per i sacrari non sono fornite specifiche prescrizioni progettuali. Abbandonati i modelli ottocenteschi, la religione laica del fascismo prende forma in continuità con i simboli e i rituali del cristianesimo. Lo Stato, infatti, non offusca i tradizionali segni della religione cristiana, già ampiamente impiegati negli ossari, ma anzi se ne serve per assimilare il sacrificio dei combattenti a quello del Cristo. Compagno, accanto a croci e vie sante, fasci littori e parole d'ordine del Regime, quest'ultime usate con insistente enfasi allo scopo di formare e educare le masse, e costruire con l'architettura un vero e proprio racconto epico, scevro da sentimentalismi. La dimensione degli affetti familiari lascia, difatti, totalmente il posto all'esaltazione dell'eroe e al culto della patria.

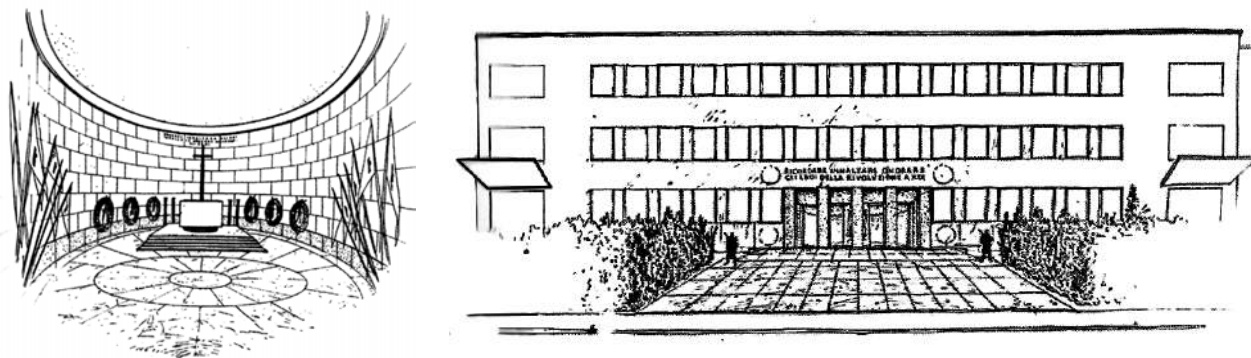
A differenza, poi, dei luoghi di sepoltura e dei complessi celebrativi dei morti della Grande guerra, i quali molto spesso privilegiano collocazioni alla scala del paesaggio, tanto per il massimo respiro che il complesso può riceverne quanto per una volontà di risignificazione dei luoghi di guerra, i sacrari per i martiri della rivoluzione fascista trovano una più frequente sistemazione in contesti urbani [*I Sacrari per le salme dei Caduti* 1938, 401-402], dove mettono in atto vere e proprie scenografie metafisiche. In esse vengono predilette forme geometriche pure, poiché ben si sposano con atmosfere trascendenti e di surreale attesa, e perché meglio esprimono una visione totalitaria e integrale del Regime. In particolare, è spesso adottato l'impianto su base circolare o ellittica, perché meglio evoca l'idea di eternità e meglio riflette la ciclicità di un tempo che è «eterno ritorno dell'identico, necessario ed immutabile come i destini del fascismo, per il quale non c'è un prima e un dopo, ma solo e unicamente il presente, nella cui realtà astratta esso si inverte» [Loverre 1996, 14-17]. Ma la circolarità dell'invaso consente anche di richiamare modelli archetipi, come ad esempio la sepoltura in forma di *tholos*, ulteriormente evocata da invasi che spesso sembrano nascere in negativo nella materia, quasi fossero scavati nella roccia, apparendo totalmente interni, laddove l'esterno, quando c'è, assume un significato totalmente secondario. I materiali impiegati – pietra dura, bronzo – sono scelti per il loro carattere di durezza e indistruttibilità, rafforzando l'idea che nel sacrario si vada a celebrare il mito dell'immortalità dell'eroe; e anche il rimando alla sapienza costruttiva degli antichi, in particolare alla grandiosa tradizione romana, è attuato con l'intento di evocare la capacità, attraverso l'architettura, di sfidare il tempo e la morte.

Molti gli esempi in tal senso. Tra essi, è emblematico il sacrario progettato da Adalberto Libera e Antonio Valente per la Mostra della rivoluzione fascista nel Palazzo delle esposizioni di Roma, nel 1932, decennale della marcia sulla Capitale: una vera e propria «cattedrale laica effimera» [Cresti 1986, 313] per glorificare il Fascismo e il suo duce. Stesse forme e modalità saranno ripetute, poi, ancora da Libera nel 1934 nel sacrario ideato nell'ambito del progetto per il Palazzo Littorio, e in quella stessa occasione dalle proposte avanzate dal gruppo di Giuseppe Terragni con Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Marcello Nizzoli, Ernesto Saliva e Luigi Vietti, oppure da Giuseppe Samonà, o ancora nella soluzione presentata da Giuseppe Vaccaro. Il medesimo paradigma sarà ripreso, nel 1936, nel sacrario per i caduti in Africa Orientale studiato da Libera nell'Augusteo, e in quello della Milizia progettato da Vittorio Cafiero per la sede del Comando generale in viale Romania.

Nella scia di tali elaborazioni si colloca pure il bellissimo Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista che Luigi Moretti realizza nel 1940 all'interno del Foro Mussolini<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Archivio Centrale dello Stato di Roma, *Fondo Luigi Moretti*, 40/89, scatola 5, buste 71, 72, 98.



1-2: Il Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista nel Foro Mussolini: l'ingresso dalla Foresteria nord e l'interno in due disegni di Luigi Moretti (ACS, Fondo Luigi Moretti)

## 2. Luigi Moretti e il Foro Mussolini

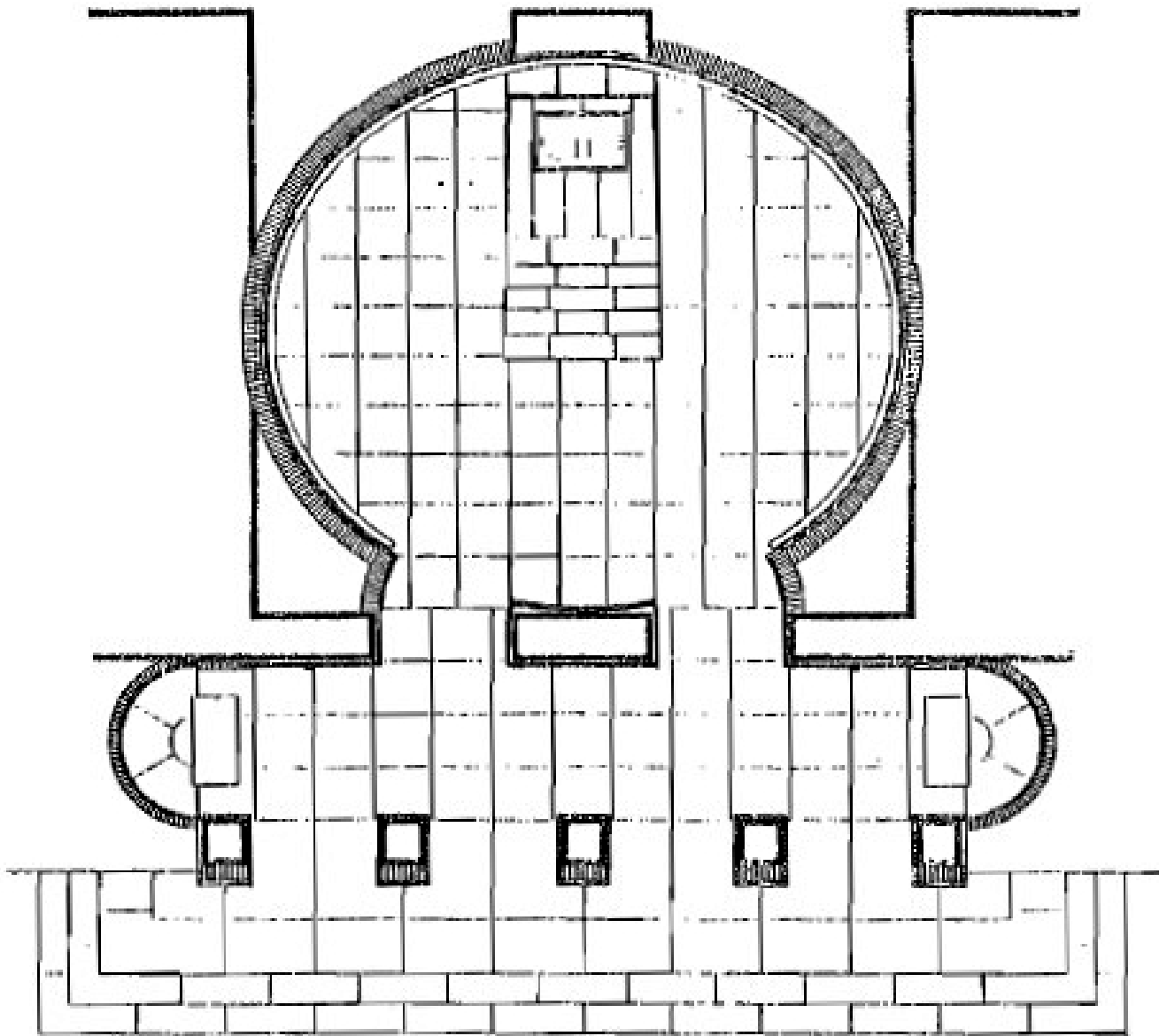
Nel 1936 il talentuoso architetto romano era, infatti, stato chiamato dal gerarca Ettore Muti a sostituire Enrico Del Debbio come responsabile del Foro, inaugurato nel 1932 con il nome Mussolini. In questo ruolo aveva firmato un primo autonomo piano regolatore, confermando le premesse poste dal più anziano architetto di origini toscane riguardo alla posizione baricentrica dei volumi dell'Accademia di Scherma e delle Piscine, separati dalla spina del Piazzale dell'Impero. Diversamente, aveva immesso il Foro in un sistema di parchi, conferendo grande importanza alla sistemazione complessiva della collina con stadi, teatri e con lo sviluppo della rete della viabilità. Un piano di cui fornirà una ultima visionaria versione con la *Forma ultima Fori* che, presentata nel 1942, prevederà il raddoppio del Foro nel Flaminio e l'inglobamento di parte della zona di Tor di Quinto, con la creazione di due grandiosi assi viari paralleli diretti verso nord a partire dal Flaminio e dai Parioli.

Nel complesso del Foro, Moretti progetta una serie di opere non realizzate, quali lo Stadio Olimpico (1937-40, con Antonello Frisa e Alessandro Pintonello), disegno che animerà le sue prime riflessioni riguardo a quella che negli anni Cinquanta diventerà il tema dell'architettura parametrica, il Museo dell'O.N.B. (1934, con Aroldo Bellini), il Piazzale delle Adunate (1936, con Ciro Pennisi e Aroldo Bellini), le Piscine scoperte (1937). Ma realizza, soprattutto, alcune delle sue opere più celebri come l'Accademia della Scherma (1933-38), la Palestra del Duce (1936) all'interno del Palazzo delle Piscine coperte, ideato da Costantino Costantini, il Piazzale dell'Impero (1937), e appunto il Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista, opera più nota come Cella commemorativa al Foro Italico, nome diffuso dallo stesso Moretti, quando ne pubblica il progetto su «Architettura» nel 1943 [*Cella commemorativa* 1943, 229-238]: infatti, in piena guerra, essendo iniziato il declino del fascismo, l'architetto omette accuratamente di citare ubicazione e funzioni, in una sorta di prudente autocensura.

## 3. La Cella commemorativa

Il sacrario, oggi non più esistente, viene realizzato nei locali al piano terra della già presente Foresteria Nord del Foro Italico, attuale biblioteca della Fondazione Don Gnocchi. All'epoca Moretti si era già confrontato con il tema del sacro in occasione della chiesa progettata al Palazzo delle esposizioni per la Mostra internazionale di Arte Sacra del 1934 (con E. Montuori, M. Paniconi e G. Pediconi) [*III Mostra Internazionale di Arte Sacra* 1934, 480-483] e con un piccolo edificio denominato Sacrario in sede littoria, concepito nel 1935, probabilmente in parallelo al programma per il concorso di secondo grado per il Palazzo Littorio, da collocare all'interno della torre. Si tratta però di lavori in cui ancora non emerge

GEMMA BELLI

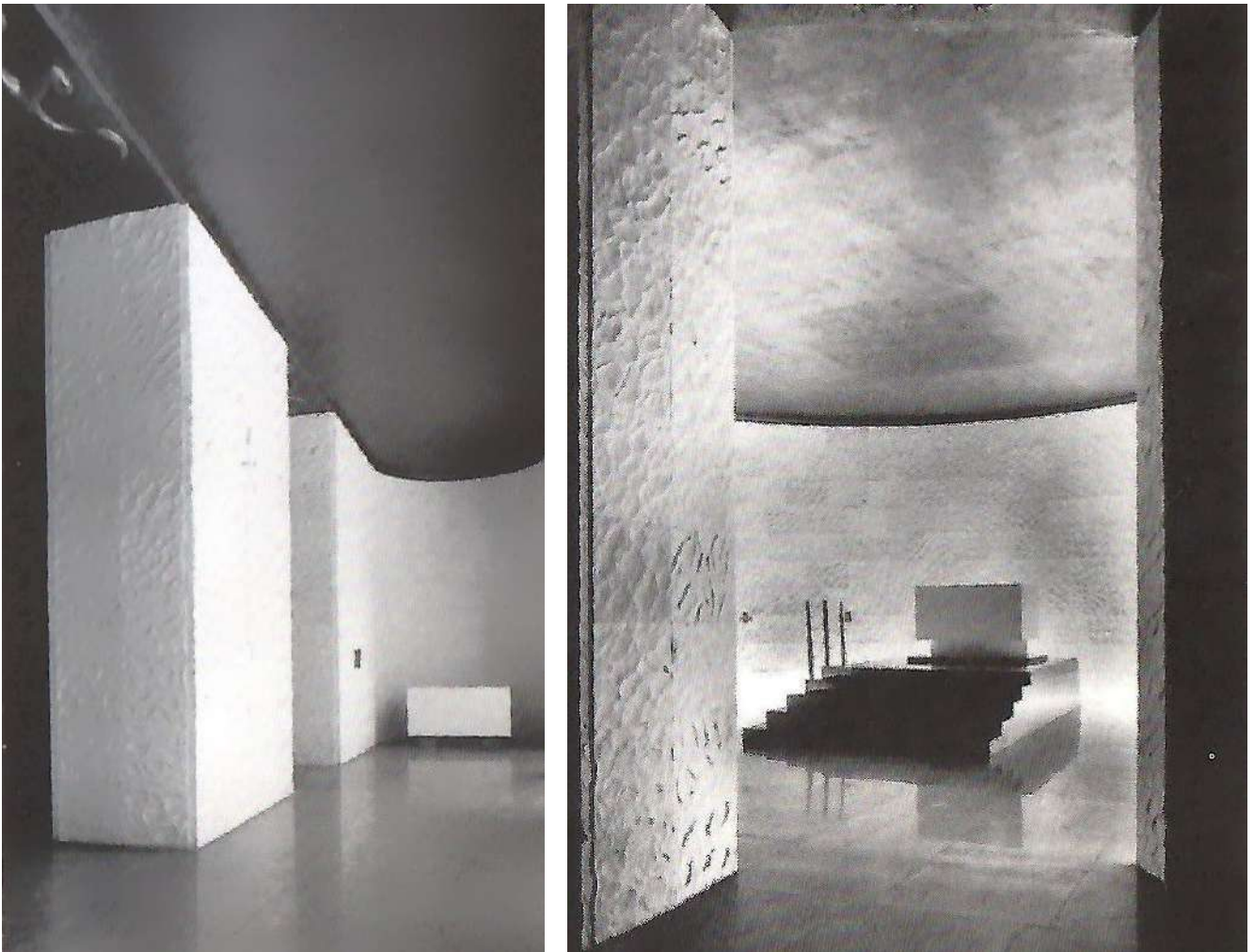


3: Il Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista nel Foro Mussolini: pianta (da «Architettura», n. IX-X, 1943).

quella sensibilità per le avvolgenti e complesse spazialità del barocco romano, pronta a irrompere di lì a poco.

L'accesso al sacrario nel Foro Mussolini avviene percorrendo un vestibolo a pianta ovale, segnato ai lati da due absidi, dove trovano posto altrettanti monoliti marmorei di forma parallelepipedica; al centro un setto accoglie una lapide commemorativa e distribuisce l'accesso alla cella vera e propria mediante due varchi, ma contemporaneamente, spezzando la visione frontale si offre come una enigmatica quinta scenografica. Affiorano immagini spaziali dell'architettura classica, bizantina, rinascimentale, così come del barocco romano, ricordi del battistero di Santa Costanza, di opere bramantesche, del vestibolo cortoniano di Santa Maria in via Lata oppure di Santa Croce in Gerusalemme. Ponendo, così, in relazione forme contigue nella memoria, immagini sedimentate, intese non come





4-5: Il Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista nel Foro Mussolini: il vestibolo e la cella principale (ACS, Fondo Moretti).

figure, ma come “strutture” [Belli 2003, 60], Moretti riesce a generare un atto percettivo frutto di una sequenza di immagini conosciute nel tempo e nello spazio.

All'interno della cella vera e propria, ellissi prossima alla circonferenza, l'elemento focale è rappresentato dal parallelepipedo in marmo apuano bianco, «insieme ara, altare e cenotafio [...] sollevato da una sorta di armilla lievemente modanata» [50 immagini di architetture 1968], netto, completamente astratto, il quale, privo di venature, è sospeso su una base ellittica scanalata. Un elemento che Moretti ripropone quasi identico, in quegli anni, nella tomba della madre al Verano, e che qui è esaltato dall'essere poggiato su un basamento a gradoni distaccato dalle pareti della cella e affiancato da tre labari in bronzo, infissi nel pavimento, opera dello scultore di origini toscane Antonio Biggi. Tutto è misurato, tutto è accuratamente studiato: le forme geometriche, i rapporti proporzionali; pure i materiali sono sapientemente scelti, accostati e trattati. Il pavimento del pronao, quello della cella e il basamento dell'altare sono in granito carminio (laddove il rosso cupo, prediletto in molti sacrari di questi anni richiama il colore romano e contemporaneamente evoca lo spirito rivoluzionario fascista); le pareti sono in massello di candido marmo apuano scolpito a punta grossa, cosicché che la cella intera appare scavata nella roccia.

GEMMA BELLI



6: Il Sacrario dei caduti della rivoluzione fascista nel Foro Mussolini: l'altare di marmo sul podio in granito all'interno della cella (ACS, Fondo Moretti).

La luce proveniente dal basso, radente alle pareti, lungo tutto il perimetro dello spazio, accentua i contrasti cromatici e la grana di ogni materia. Il sacrario attua, così, una «*mise en scene* di alto valore simbolico ed intensa realtà dove l'epifania del sacro è raggiunta attraverso il posizionamento delle fonti di luce e la giustapposizione translucida dei materiali marmorei» [Greco, Remiddi 2006, C 33], attraverso la contrapposizione tra materiali lisci e superfici scabre, tra forme curve e forme squadrate, in una ricerca estenuante dell'appropriatezza.

Si evidenzia, inoltre, la presenza di un percorso psicologicamente determinato, secondo quella sequenza di spazi volta a riprodurre il cosiddetto "meccanismo umano", ovvero un'alternanza di "compressioni" (o "opposizioni") e "decompressioni" (o "liberazioni"), «che alle origini, nelle ostilità e nelle accoglienze della natura, e poi sempre, costituiscono uno dei lati formativi dell'ansito della struttura umana» [Moretti 1952-53, 9], per realizzare quell'idea di architettura come rifugio posta alla base della poetica dello spazio sacro morettiano [Belli 2003]: così, la cella ellittica, spazio di espansione, viene opportunamente conquistata solo dopo il vestibolo di mediazione interno esterno, che esprime una espansione limitata, preceduta e seguita da varchi intesi come vere e proprie cesure, *fauci*.

Sicuramente conscio dei recenti progetti di Adalberto Libera, Moretti sembra, però, volere ricondurre la commemorazione dei caduti per la causa fascista in una dimensione più intima, più silenziosa, quasi privata, come lasciano intendere la distanza dal gigantismo, dalla monumentalità e dalla retorica appariscente, la quasi completa assenza di decorazione, persino delle iscrizioni scandite ossessivamente in altri sacrari per i martiri della rivoluzione: anzi, alla richiesta di una solennità celebrativa, si risponde qui con una

intensità che raccoglie la sua carica emotiva proprio nell'assenza di enfasi [50 immagini di architetture 1968].

### Conclusioni

Il sacrario viene inaugurato il 28 ottobre 1941, nel corso di una imponente manifestazione con ampi schieramenti di masse, e una roboante coreografia fatta di rulli di tamburi, squilli di trombe, cori, colpi di mitragliatrici e di cannoni. Il Duce, però, non pronuncia alcun discorso. Probabilmente perché, indifferente alla grande qualità artistica, giudica l'opera inferiore alle aspettative, proprio perché priva di elementi fortemente retorici e per di più ricavata modificando una porzione del pian terreno di un edificio che già considerava privo di valore monumentale. Ma forse anche perché, essendo oramai anni di guerra, ai culti littori Mussolini inizia a preferire temi nazionali patriottici, che probabilmente ai suoi occhi appaiono maggiormente efficaci e capaci di suscitare consensi più ampi, come dimostra il breve ma acceso discorso, dai toni antifrancesi, che declama, appena qualche giorno dopo, inaugurando il Monumento ossario ai caduti garibaldini sul Gianicolo [Vidotto 2004, 112-121]. In realtà è iniziato l'inesorabile declino del peso formale e politico del partito e della sua religione laica, con tutti i suoi riti: e così, lo "scrigno" Moretti chiude quel percorso simbolico e monumentale iniziato nove anni prima con la Mostra della rivoluzione fascista [Vidotto 2003].

### Bibliografia

- 50 immagini di architetture di Luigi Moretti (1968), introduzione di Giuseppe Ungaretti, Roma, De Luca.
- BELLI, G. (2003). *Luigi Moretti. Il progetto dello spazio sacro*, Firenze, Alinea.
- BONELLI, R. (1975). *Moretti*, Roma, Editalia.
- Cella commemorativa in Roma, architetto Luigi Moretti* (1943), in «Architettura», IX-X, pp. 229-238.
- CRESTI, C. (1986). *Architettura e Fascismo*, Firenze, Vallecchi.
- GRECO, A., REMIDDI, G. (2006). *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*, Roma, Palombi Editori.
- I Sacrari per le salme dei Caduti nella grande guerra* (1938), in «Rassegna di architettura», 10, pp. 401-402.
- III Mostra Internazionale di Arte Sacra in Roma* (1934), in «Architettura», VIII, pp. 480-483.
- LOVERRE, C.A. (1996). "L'architettura necessaria". *Culto del caduto ed estetica della politica*, in *Un tema del moderno: i sacrari della "Grande Guerra"*, in «Parametro», 213, pp. 14-17.
- Luigi Moretti* (1986), a cura di S. Santuccio, Zanichelli, Bologna.
- Moretti visto da Moretti, dalle carte dell'Archivio Centrale dello Stato le opere selezionate dal maestro per l'esposizione di Madrid 1971* (2007), a cura di L. Montevicchi, Roma, Palombi Editori.
- MORETTI, L. (1952-53). *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», 7, pp. 9-20 e 107.
- Mostra della Rivoluzione fascista* (1933), a cura di D. Alfieri, L. Freddi, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche.
- ROSTAGNI, C. (2008). *Luigi Moretti 1907-1973*, Milano, Electa.
- VIDOTTO, V. (2002). *Roma capitale*, Roma-Bari, Laterza.
- VIDOTTO, V. (2003). *Palazzi e sacrari: il declino del culto littorio*, in «Roma moderna e contemporanea», 3, pp. 583-599.
- VIDOTTO, V. (2004). *Il mito di Mussolini e le memorie nazionali. Le trasformazioni del Foro Italico 1937-1960*, in *Roma. Architettura e città negli anni della Seconda guerra mondiale*, a cura di A. Bruschi, Roma, Gangemi, pp. 112-121.

### Fonti archivistiche

Roma. Archivio Centrale dello Stato. *Fondo Luigi Moretti*. 40/89, scatola 5, buste 71, 72, 98



## *Memorie sovrapposte. Durata e mutamento nel Monumento ai Martiri per la Libertà di Fondotoce*

*Overlapped memories. Endurance and transformation in the Monument to the Martyrs for Liberty in Fondotoce*

**MICHELA MARISA GRISONI**

Politecnico di Milano

### **Abstract**

*La cronologia del progetto del Monumento ai Martiri di Fondotoce, recentemente chiarita, consente ora di dedicarsi ai contorni ed al seguito della vicenda. Interessa: da un lato, cogliere i riferimenti di un progettista colto e raffinato non estraneo al tema dei monumenti ai caduti e dell'architettura funeraria fin dal primo Dopoguerra; dall'altro, valutare, anche alla luce delle sculture e architetture sopraggiunte, se le forme e la composizione simboliche da lui proposte si prestassero a trasmettere significati durevoli e recassero già in sé le forme del mutamento.*

*Being the chronology of this War Memorial in Fondotoce recently published it is easier focusing on contours and adaptations. The paper aims: on one hand, to underline the references of a cultured and refined designer not extraneous to the theme of war memorials and funerary architecture since the early post-war period; on the other, to evaluate, also in the light of the sculptures and architectures that have arrived, if the symbolic forms and compositions proposed by him lend themselves to transmitting lasting meanings and already bear within themselves the forms of change.*

### **Keywords**

Ri-scrittura, monumento ai caduti, Alessandro Minali.

Re-write, war memorial, Alessandro Minali.

### **Introduzione**

Al *Monumento ai Martiri della Libertà* di Fondotoce – elevato in memoria delle vittime del rastrellamento nazi-fascista della Val Grande (Piemonte) del giugno 1944 – si giunge per un percorso lungo e tortuoso che le carte riemerse dall'archivio del progettista, il noto ma ancora poco studiato architetto Alessandro Minali (1888-1960), hanno permesso di riordinare intorno ad alcune tappe che quindi si riportano: «le onoranze rivolte dal C.L.N. locale ai partigiani fucilati nell'immediatezza dei fatti (20 giugno 1944), l'intervento di un apposito comitato, promotore di un concorrere di idee per la costruzione di un sacrario da cui scaturirono numerose proposte progettuali e, tra quelle, la prescelta (1945); la redazione di un nuovo progetto dettato da nuove finalità (1947); l'avvio del primo lotto dei lavori di costruzione (1948); l'evolversi del significato attribuito alla vicenda, all'approssimarsi del primo decennale dall'evento (1954), per farne il monumento al sacrificio corale, segnatamente provinciale, dei tanti caduti durante la seconda guerra mondiale; infine, l'inaugurazione (1964) alla presenza di significative cariche della Repubblica» [Grisoni 2021]. L'esito, a quella data, fu un monumento di forte carica simbolica in dialogo serrato con il paesaggio teatro dei fatti: un'altissima croce sveltante dinanzi ad un muro, sullo sfondo delle montagne, entro una piantumazione di abeti e pioppi.



MICHELA MARISA GRISONI

Oggi questa configurazione, di notevole resa paesaggistica, manifestamente cercata e studiata dal progettista, si presenta modificata e declinata nelle forme di un più articolato *Parco della Memoria e della Pace* in cui, abbattuta la pineta sviluppatasi in cinquant'anni, sono comparsi altri monumenti ai Caduti di nuove guerre e un'architettura che è *Casa della Resistenza*. Le integrazioni e le modifiche al progetto di Minali – già di un certo rilievo quando si volesse riflettere sul riconoscimento e il rispetto della sua opera – consentono quindi qualche valutazione sulla accumulazione di significati intervenuti nel tempo, modificando il luogo, consolidando la memoria, epurandola da certi accenti ma cifrandola con altre sigle.

### **1. Metodologia della ricerca: su Alessandro Minali attraverso schizzi e carteggi**

Il contributo si avvale degli esiti di una ricerca, solo parzialmente edita, scaturita dall'inventario dell'archivio dell'architetto, apprezzato progettista di nuove architetture ma anche di riusi di edifici storici se non antichi [Grisoni 2015]. Il *Monumento ai Martiri* di Fondotoce è discretamente documentato da fogli, scritti o disegnati, conservati nella casa dell'architetto e tuttora di famiglia. Si tratta di una snella ma densa cartellina che restituisce: un breve ma dirimente carteggio, il 'concept del monumento' nella forma di veloci schizzi a matita su carta quadrettata da scrittura, pignole 'istruzioni' in scala o quotate per la costruzione dei diversi elementi che lo compongono (strada, piazzale, muro e bosco), ma anche dettagli costruttivi e calcoli (verificati da Arturo Danusso) per proporzionare i ferri di armatura nei getti di calcestruzzo. Materiali sufficienti per definire la lunga gestazione del progetto (1944-1964), circoscrivendo al suo interno il ruolo del progettista (1947-1960) – intervenuto dopo le dimissioni di altri e deceduto prima del definitivo completamento – e ricomporre l'elenco dei fornitori, identificando benefattori e sostenitori; ma anche per cogliere il mutare delle intenzioni – passate da elevare un memoriale all'eccidio a farne parco dedicato alle vittime di ogni sorta di guerra e persecuzione – e testimoniare le difficoltà del progettare nell'immediato secondo dopoguerra. È allora che Minali, sfollato da Milano, partigiano [Costantini 1945] e poi tra i primi sindaci della Repubblica Italiana per il comune di Ghiffa, si riaffaccia alla professione in evidenti ristrettezze di risorse ma con solidi legami professionali. Alludiamo, non tanto a quelli noti con Ottavio Cabiati e Alberto Alpago Novello [Ferrazza 1915; Polano-Mulazzani 2004; Zanella 2002] ma a quelli, meno ribaditi, con Piero Palumbo; l'architetto inizialmente incaricato del progetto. Sono per ora inafferrabili gli incartamenti ufficiali che dovrebbero documentare un primo concorso; complice la delicatezza dell'affare, condotta da un apposito comitato vicino agli ambienti del C.L.N., ma anche la geografia amministrativa, più volte ridisegnata, con conseguenti ricadute sull'accorpamento delle carte che riguardano luoghi lontani dal capoluogo (allora Novara) e politicamente effervescenti. Compensa, però, l'archivio del Centro Natale Menotti ove si trovano le carte raccolte dall'avvocato e politico intrese (1901-1982) già membro del C.L.N (1943), poi segretario provinciale della Democrazia Cristiana (1945-1946), quindi deputato al Parlamento (1948-1958) e infine presidente della provincia di Novara (dal 1960). Era nota la ricchezza del fondo [Giacoletti 2007] e ora si comprende anche che Menotti sostenne il progetto intrecciando relazioni – tra progettisti e committenti, esecutori e istituzioni - di cui sono rimaste tracce davvero dirimenti.

### **2. Architettura funeraria da Seveso a Fondotoce: l'ipotesi di un percorso**

A prescindere dai legami con il territorio e dalle simpatie politiche che verosimilmente favorirono l'affidamento del progetto è bene premettere che Minali frequentava da tempo il campo dell'architettura funeraria. Per quanto noto, qui esordisce con Ottavio Cabiati partecipando ai concorsi per i cimiteri di Seveso (MI) (1914-1916) e di Ferno (VA) (1916 circa);

entrambi realizzati, se pure con qualche modifica e tuttora esistenti<sup>1</sup>. Nei decenni successivi, indagò ulteriormente il tema dando forma ad una produzione ampia ed eterogenea di tombe e cippi, edicole e cappelle; disegnata e forse sopravvissuta nei cimiteri di Milano e provincia, interpretando i desiderata di eternità e rappresentazione di una committenza borghese riconoscibile nella sua rubrica. Si distinse per il noto *Mausoleo Bernocchi* al Cimitero monumentale di Milano dove emerge ancora in sodalizio, non più con un collega architetto, come a Seveso, ma con lo scultore Giannino Castiglioni (1884-1971)<sup>2</sup>.

Dai due cimiteri di provincia, di schietta ispirazione neo-cristiana, fino a questo apprezzato mausoleo, passando attraverso altre prove, si può ipotizzare un percorso; ovviamente premettendo la diversità delle strutture richieste e di affidamento dell'incarico. A Seveso e Ferno, allora entrambi comuni della provincia di Milano, si trattò di predisporre, come accadeva per molti altri, dei recinti in cui comporre la città dei trapassati tracciando già la trama da seguire per disporre nel tempo le diverse tipologie del ricordo; un disegno che avrebbe rispecchiato le gerarchie dettate da tariffa e durata della concessione cimiteriale. Il linguaggio adottato per le parti comuni risenti del clima revivalistico, evidentemente assimilato dai progettisti ma allora molto in voga. Per la planimetria si definì un'area (un tradizionale campo santo ma esterno all'abitato) cui accedere oltrepassando la soglia (porte e portici ossequianti il tipo dei propilei e del nartece basilicale), e all'interno della quale vige una sostanziale simmetria lungo l'asse longitudinale che conduce alla cappella delle funzioni religiose e alle ali di quelle private che, con gli ossari, sono poste al suo fianco. Uno schema distributivo immutato, nonostante gli ampliamenti e il ridisegno dei campi originari.

Nei progetti di 'tombe' – sintetico termine che Minali adottò per radunare in rotoli i disegni di architettura funeraria con altri due criteri ma di apparente significato geografico ('Monumentale', a indicare quelli per il cimitero di Milano) o generalista ('Diversi', a raccogliere le soluzioni ornamentali ovunque replicabili) – si raccolgono centinaia di fogli, si contano decine di idee e si comprende che sperimenta una varietà di forme e linguaggi molto più eterogenea. Oltrepassato il secondo decennio del secolo, pur assumendo le richieste dei committenti, nonché planimetrie e altezze dettate dai regolamenti edilizi, il progettista spazia tra correnti artistiche e tipologie ed è così segnalato da Gio Ponti (per la *Tomba Pontremoli* al Monumentale di Milano)<sup>3</sup> tra i giovani le cui opere possono dirsi «esemplari» per «ornata semplicità [...] concisione artistica ed epigrafica [...] dignitosa serietà» [Ponti 1928, 17 e 19]. Se il direttore di «Domus» riconosce in generale ai monumenti funerari una duplice dimensione, l'una 'individuale' l'altra 'sociale', per Minali prevarranno però due aspetti: la natura intima e familiare del ricordo che favorisce il raccoglimento e innesca, proprio attraverso l'opera, un dialogo tra anime; una conseguente idea di eternità che egli consegna a forme gradualmente più rarefatte, iconiche e quindi auspicabilmente durevoli.

Per questo si ritiene tanto riuscito il successivo mausoleo commissionato da Michele Bernocchi in memoria del fratello e della cognata in cui chiunque si avvicini si sente trasportato dal suo svolgimento spiraliforme in un percorso ascensionale che dal terreno porta al cielo [Moretti 1936].

La sensazione è esperibile quando ci si trova al suo interno dove la luce e il vuoto intervengono come elementi essenziali di un'architettura che è scultura (fig. 1). Architetto e scultore, già insieme nel riallestimento e ampliamento della *Pinacoteca Ambrosiana* [Moretti 1932; Mezzanotte 2003; Rovetta 2003], paiono qui più affiatati [Guglielmi 2015, 57].

<sup>1</sup> Fondo Minali, cart. 14.

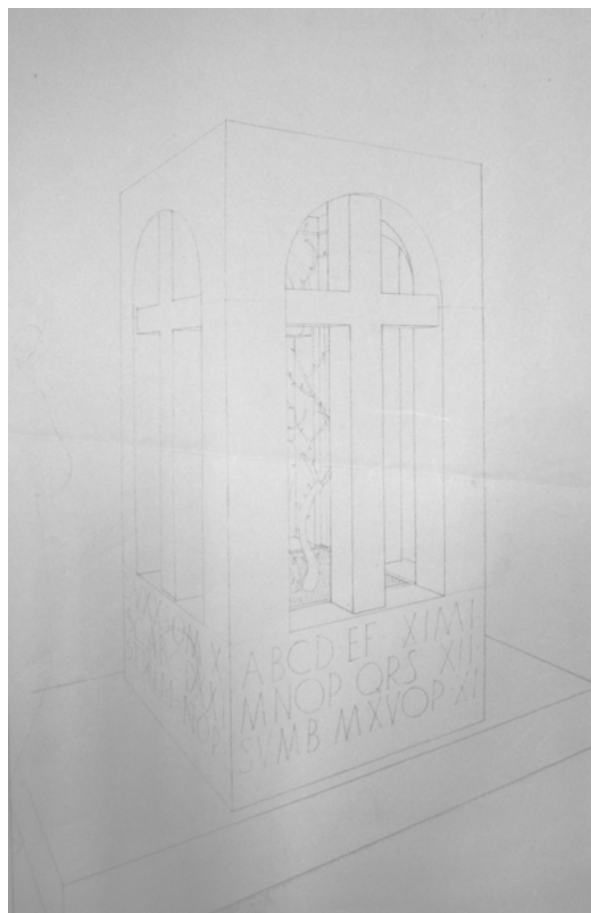
<sup>2</sup> *ivi*, cart. 27.

<sup>3</sup> *ivi*, cart. 35.

MICHELA MARISA GRISONI

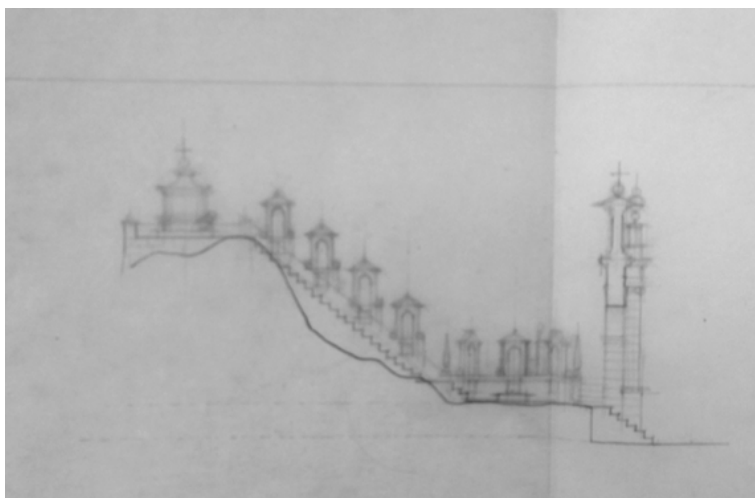


1: Alessandro Minali, Giannino Castiglioni, Mausoleo Bernocchi, Cimitero Monumentale, Milano, 1931-1934. Fonte: *Un'opera al Monumentale* 1937.

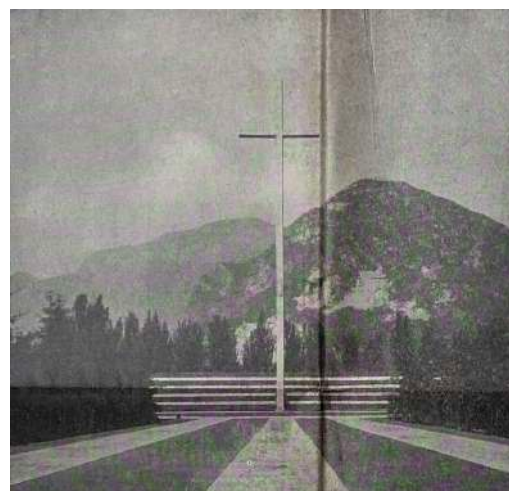


2: Alessandro Minali, Progetto di cippo per il cimitero di Laveno (VA), ante 1940. Fonte: Fondo Minali, cart. 30.

Meglio che in altre collaborazioni, nel *Mausoleo Bernocchi* non vi è struttura disgiunta dall'ornamento, né apparato decorativo sulla muratura. È un'architettura composta da un basamento parallelepipedo (in marmo di Musso) che regge un volume tronco-conico aperto verso il cielo. Entrando, varietà e disegno delle pietre da pavimentazione («marmo di Musso, Verde e Labrador») stimolano una visione stereoscopica del suolo che sembra idealmente far sprofondare nella terra tutto il peso e, simbolicamente, anche il male. Giudicato «il tentativo ardito di tradurre in pietra un'idea squisitamente poetica», ammirato perché la spirale «si sorregge per virtù propria e degli incastri, senza artifici, come una cupola» [Moretti 1936, 245], il mausoleo celebra la vita di Antonio (carismatico politico e generoso mecenate d'arte) e della moglie Camilla Nava attraverso un'affollata *Via Crucis*; oltre cento figure a tutto tondo scolpite da Castiglioni nel laboratorio/officina di Lambrate [Guglielmi 2015, 56]. Memore del 'dinamismo plastico', in architettura come in scultura, ma ancorato alla compostezza classica, il mausoleo è una costruzione altalenante: tra la colonna-mausoleo commemorativa di età romano-imperiale e la convulsa salita elicoidale di Babele, tra la regola del cerchio inscritto nel quadrato e la dissoluzione della superficie bidimensionale, tra umanesimo ed esistenzialismo, tra le storie scritte nei rotoli di papiro e le epigrafi incise nella pietra. Qui i testi sono di Giovanni Galbiati, prefetto dell'Ambrosiana; la storica istituzione il cui coevo ampliamento è per i tre autori occasione di confronto.



3: Alessandro Minali, *Progetto per la tomba Magni, s.l., s.d. ma ante 1940*. Fonte: Fondo Minali, cart. 22.



4: Alessandro Minali, *Memoriale ai Martiri di Fondotoce, 1947-1960*. Fonte: Archivio Menotti, cart. XXVI.

L'attività di Minali negli anni Trenta è la più conosciuta in virtù di lavori e relazioni che spesso lo confinano in ruoli gregari [Vitale 2013] e ne riconducono l'operato entro una sintassi classica e un canone di rigore da cui sarebbe riuscito ad affrancarsi solo a tratti [Burg 1991]. L'evidenza di certi esiti del suo lavoro non appanna la ricerca progettuale che sta affiorando da un esame più analitico delle sue carte e dai molti disegni, non solo di monumenti funerari, concretizzati o solo pensati: come a Barlassina (MI), dove si cimenta nel concorso per il memoriale ai caduti<sup>4</sup>; o a Laveno dove, se pure in scala ridotta e ricorrendo a geometrie solide più statiche, torna a svuotare i volumi e assume la Croce come simbolo ma anche elemento strutturale (fig. 2)<sup>5</sup>; oppure in una *Via Crucis* (opera per la famiglia Magni, inafferrabile nello spazio ma spinta oltre il bozzetto) (fig. 3) in cui, mentre ripropone il tema della *Passio*, rievoca il calvario servendosi opportunamente del paesaggio come scenario di cui sfruttare dislivelli e prospettive<sup>6</sup>. Così lo ritroviamo a Fondotoce nel secondo Dopoguerra, distaccato dal gruppo ma non emarginato dai colleghi del passato, a riaffrontare il tema del memoriale ai caduti e certi suoi tratti essenziali, in parte ricorrenti nel suo percorso, in parte del tutto inediti: rappresentare la morte come sacrificio ed espiazione, preservare il ricordo dei defunti come memoria collettiva, ricorrere all'uso di simboli univoci per veicolare un messaggio durevole, integrare il paesaggio e i caratteri del territorio per farne componente del progetto ed elemento di organica continuità.

### 3. Dai drammi terreni alla spiritualità atemporale: la ricerca di monumentalità espressiva

Personalità schiva e riservata, Minali raramente ha commentato il proprio lavoro; professionista solerte e scrupoloso sempre giustificava le proprie scelte: nel caso di Fondotoce le consegnò ad una relazione dattiloscritta, per lo più immutata nel lungo iter del progetto<sup>7</sup>.

Dal 1944 al 1960, non fu mai messa in discussione la località del memoriale (coincidente con il luogo dell'esecuzione). Si definì semmai e proprio mentre egli veniva coinvolto, l'idea di una composizione tripartita (viale-piazzale/sacrario-loculi) a sviluppo lineare e rettilineo

<sup>4</sup> Fondo Minali, cart. 62

<sup>5</sup> Ivi, cart. 30

<sup>6</sup> Ivi, cart. 22.

<sup>7</sup> Archivio Menotti, cart. XXVI.

MICHELA MARISA GRISONI

(fig. 4). Affiorò allora anche il significato simbolico da attribuire alla forma del sepolcreto: un muro (in analogia alle immagini drammatiche di corteo ed esecuzione) lungo quaranta metri, spesso poco più di uno e alto quasi quattro, nel quale ricomporre in file ordinate non solo le spoglie delle quarantadue vittime ma anche dei tanti caduti nella Seconda guerra mondiale. Si profilò un memoriale cumulativo: per ricordare eventi vicini e lontani; per seppellire i corpi dei residenti imprigionati e fucilati e per riportare a casa le spoglie dei combattenti caduti altrove; una costruzione in onore dei soldati e dei civili; un luogo di pace per il sollievo dei sopravvissuti.

Nella messa a punto dei lavori e dei preventivi si ridiscussero anche i materiali. Non tanto quelli del muro – scelti pensando alla reperibilità e al risparmio; quindi, locali (graniti e marmi), in stock (scarti di lavorazione) o in dono (le lastre di Candoglia offerte dalla Veneranda Fabbrica del Duomo)<sup>8</sup> – ma della croce. Concependola come un traliccio metallico da rivestire con migliaia di embrici di metallo smaltato, il progettista aveva pensato di affidarsi ad una tecnologia costruttiva oramai collaudata prevedendo un cantiere di agile montaggio.

La competenza tecnica in materia di costruzioni in ferro (localmente meno radicata), la reperibilità dei metalli (difficile nel Dopoguerra) e i costi (considerevole il preventivo raccolto) imposero una più convenzionale, anche se ardita, costruzione in cemento armato da rivestirsi con micro-tessere vitree rosse<sup>9</sup>. Nel seguito si rinuncerà al colore, non senza discutere anche la croce, ritenuta un simbolo troppo selettivo. Anche per i materiali intervennero modifiche; dipesero da ragioni economiche e tecniche, ma anche dal rapporto tra forma e messaggio dell'architettura.

Se pure il progettista non abbia mai esplicitato riferimenti e richiami ad opere d'altri, l'esito si può confrontare con alcune delle più note realizzazioni del periodo. Distante nello spazio (il Grappa) e nel significato (un monumento ai caduti della prima Guerra mondiale), ma vicino per epoca di costruzione (1935) e soggetti coinvolti (oltre a Giovanni Greppi il citato Castiglioni) anche il *Sacrario del Grappa* raccoglie i tanti caduti nei loculi ricavati nello spessore di un lungo muro che si snoda lungo la montagna; anch'esso è scandito da un percorso a tappe sulle quali vigila un'alta (sei metri) croce di metallo cui dare illuminazione notturna con riflettori posati a terra come avverrà a Fondotoce.

A colpire è l'interazione con il paesaggio: un carattere distintivo dei sacrari che si volevano ottenere monumentalizzando la linea stessa del fronte e che Minali pare riproporre controllando consapevolmente l'inquadratura verso le montagne che furono teatro della rappresaglia così da rispondere all'augurio espresso da Piacentini: "meglio che la terra resti terra, che il monte resti monte" [Piacentini: 1935, 663]. Inevitabile però pensare a tante altre Croci monumentali: prima tra tutte quella di granito proposta da Gunnar Asplund per il *Skogskyrkogården* di Stoccolma e compiuta entro il 1939 quale ulteriore tassello nel cimitero concepito già nel 1917 con Sigurd Lewerentz.

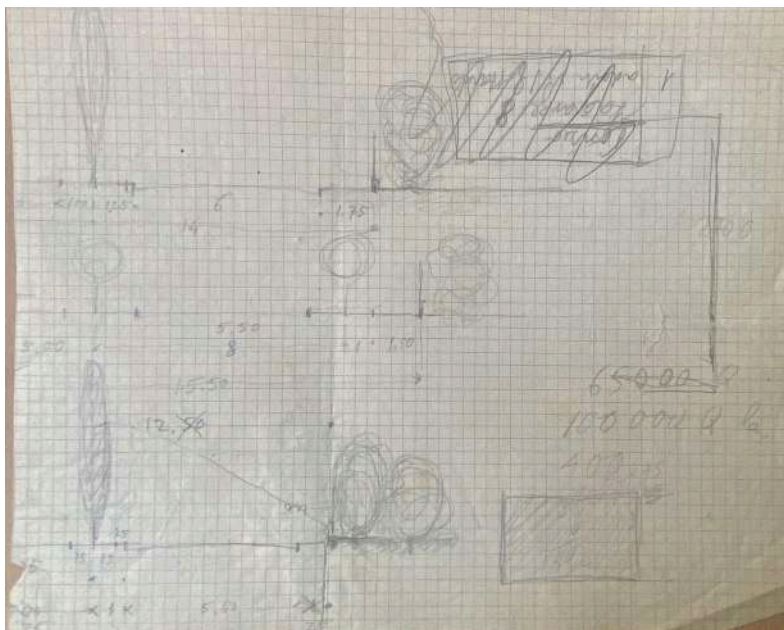
Il progetto tuttora è considerato come un nuovo paradigma di architettura funeraria: perché rinuncia alle tipologie più convenzionali riducendo tombe, lapidi e cappelle a piccoli elementi; perché smaterializza l'idea di monumento dissolvendo il ricordo nello spazio e nel tempo; perché crea esperienze che trasmettono l'idea della soglia e del divino, invitando alla meditazione e al raccoglimento, perché stimola la comunicazione tra le anime portando ad accettare serenamente qualunque trapasso. Alcuni vi vedono per questo la metamorfosi del paesaggio naturale e artificiale in culturale.

---

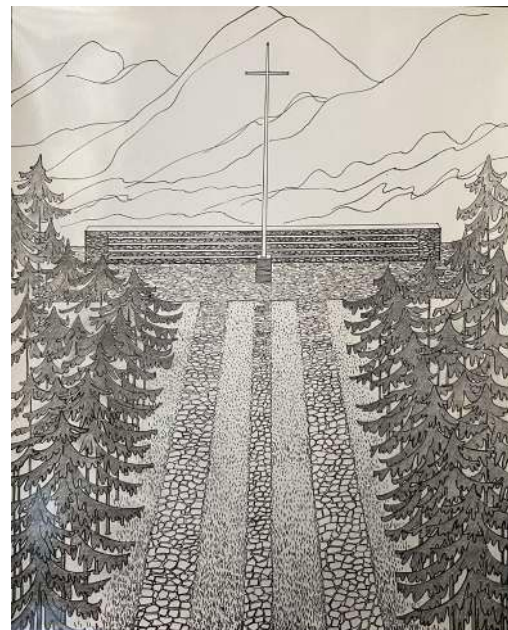
<sup>8</sup> Archivio Menotti, cart. XXVI.

<sup>9</sup> Carte Minali.





5: Alessandro Minali, Progetto per il Memoriale ai 42 Martiri di Fondotoce. Sezione studio del rapporto tra architettura e vegetazione il muro/ossario e le piantumazioni (Carte Minali).



6: Alessandro Minali, Progetto per il Memoriale ai 42 Martiri di Fondotoce. Prospettiva ambientata (Carte Minali).

Alla luce di questi confronti, interessa comprendere se il linguaggio e la sintassi adottate a Fondotoce furono altrettanto pregnanti e di potenziale tenuta sul piano semantico. Se cioè, adottando segni e simboli iconici (il muro di esecuzione, la croce) ma raffinati, il progetto porti con sé, anche a prescindere dalle intenzioni di progettista e committenti, una matrice durevole utile a preservare gli esiti formali raggiunti. Interessa anche valutare in quale misura si presti ad 'accumulare' valori e messaggi altri nel suo intorno e a tollerare gli inevitabili cambiamenti che subirà la materia di cui è fatto, che è inorganica, ma anche inorganica.

#### 4. Riscritture: luoghi capaci di idealizzare il messaggio

Dalla realizzazione ad oggi, il *Monumento ai Martiri* di Fondotoce è stato così modificato: costruendo una nuova architettura, accogliendo nuovi memoriali, sostituendo la pineta.

Quest'ultima modifica è congenita ad alcuni dei materiali impiegati e destinata a riproporsi. Avvalendosi del paesaggio e della vegetazione come elementi essenziali del comporre, la conservazione degli esiti richiede almeno di valutare un programma di manutenzione per tenere sotto controllo il sistema di relazioni innescate (qui il bosco e la pineta, il pioppeto e il prato). Relazioni che nel caso specifico sono state gestite consapevolmente dal progettista. La sezione di studio (fig. 5) rappresenta la ricerca di un equilibrio tra le parti dettato da distanze e altezze, luci ed ombre, prospettive e cesure. Parallelamente, nella prospettiva (fig. 6), il rilievo prealpino e boscoso fa da sfondo al memoriale ma, mentre lo accoglie, si lascia anche guardare; esso stesso diviene luogo di memoria. Dietro al muro sta non a caso il pioppeto: un intermezzo tra la sagoma frastagliata delle montagne (percorse dalla rappresaglia) e la linea retta del muro colombario (in cui sono deposte le vittime rimaste sul campo). Si staglia come un ulteriore scenario, quasi fosse un tendaggio rarefatto e fruscante, oltre a essere una piantumazione adatta all'area di esondazione del fiume. Nulla è casuale nel suo progetto, sia sul piano funzionale che formale; anche la boscaglia di sempreverdi è simbolica immagine dei

MICHELA MARISA GRISONI

defunti. Eppure, forse proprio la ridondanza di riferimenti e la complessa gestione degli elementi naturali hanno favorito la riscrittura nel tempo del memoriale.

Alla crescita delle conifere non è corrisposto un programma di graduale sostituzione volto a mantenere inalterati i rapporti di scala. Rinunciando alla pineta, diventata troppo ingombrante, ad interagire con la croce ora sono altri monumenti, ricordi sopraggiunti, che sorgono separatamente, dispersi e sparpagliati nell'area oggi rinominata *Parco della memoria*: non più quindi solo il memoriale ai quarantatré prigionieri, ai quarantadue martiri e alle centinaia di residenti periti nella Seconda Guerra Mondiale, ma un luogo in cui rafforzare ideali universali di tolleranza e fratellanza. I monumenti (agli Ebrei trucidati nel Novarese, ai Caduti Georgiani, alle vittime dei Lager, alle donne della Resistenza) si radunano senza un ordine predefinito; gravitano l'uno intorno all'altro, come una costellazione mossa da un unico ed inclusivo movimento di pace in opposizione alla guerra, di memoria in contrapposizione all'oblio. È un mutamento che ha sconvolto l'ordinamento originariamente imposto per farne un progetto-processo: implementabile ogni volta che occorrerà ribadire certi ideali di fronte a fatti orrendi. La terza modifica, la costruzione di una nuova architettura (arch. Cesare Mercandino 1995-96) [Giacoletti 2007], ha meno influito sul disegno originario concepito da Minali. Si tratta infatti di un edificio autonomo e distante che non ingombra, per posizione, né sovrasta, per altezza, la composizione dell'originario sacrario; sfugge cioè dalla sequenza viale-croce-muro-pioppi-montagne. Disorienta, semmai, il nuovo camminamento pedonale, funzionale all'area di parcheggio ed agli ingressi della costruzione: invita ad un percorso meno lineare poiché ci si incammina a rileggere più storie e non più la sola vicenda dell'eccidio e la sua sacralizzazione attraverso la rappresentazione. L'architettura in sé, a sua volta, è 'spazio aperto'. Due vetrate, quella della sala per conferenze e quella della biblioteca, in particolare, mentre garantiscono l'ingresso della luce necessaria ai due ambienti, aprono scorci sul muro-colombario-ossario e sulla croce. È una costruzione che pare farsi commento, come una didascalia, delle forme monumentalizzate all'esterno: le montagne del rastrellamento, il muro che evoca il corteo, il campo in cui caddero le vittime, gli alberi che volevano rappresentarli. È sede della *Associazione Casa della Resistenza*: una realtà costituita nel 1997 su iniziativa dei rappresentanti delle organizzazioni della Resistenza (partigiani, deportati politici, internati militari, comunità ebraiche) e dell'Istituto storico della Resistenza e della società contemporanea nel novarese e nel Verbano Cusio Ossola 'Piero Fornara'. Vi si tengono riunioni e conferenze perché l'Associazione, recita il website, «è impegnata a svolgere attività di ricerca e divulgazione per trasmettere, in particolare alle giovani generazioni, la memoria collettiva legata alla lotta di Liberazione e ai suoi valori e, più in generale, alle problematiche storiografiche relative al Novecento, valorizzando il patrimonio documentario e monumentale e promuovendo lo scambio culturale». La biblioteca e l'archivio, un'emeroteca e una fototeca in effetti conservano e trasmettono fonti e testimonianze preziose e uniche per rileggere e commentare la contemporaneità.

Esterni all'abitato di Verbania, ai limiti meridionali, il *Memoriale*, il *Parco della memoria e della pace* e la *Casa della Resistenza* si trovano all'intersezione tra la strada costiera del lago e quella che si avvia alle valli. In posizione pianeggiante, in prossimità non solo del lago Maggiore ma anche del canale che lo collega all'amenissimo laghetto di Mergozzo, è il luogo in cui furono condotti e fucilati i prigionieri ma oggi è centro di studi e punto di partenza per visite guidate, condotte dagli stessi collaboratori dell'Associazione, finalizzate a mettere in evidenza i molti habitat – naturale, artificiale e culturale – di Fondotoce.



7: Monumento ai 42 Martiri di Fondotoce (Verbania). Foto aerea, 1980 (Liguori 1980, 32).



8: Parco della Memoria e della Pace e Casa della Resistenza di Fondotoce (Foto aerea, 2021).

## Conclusioni

Sono dunque considerevoli i mutamenti apportati al *Memoriale* progettato da Minali. Interagendo con la sua originaria composizione ne sono stati intaccati il significato, ora più esteso, e l'uso, ora più articolato.

Senza far parola, in questa circostanza, degli interventi che recentemente hanno riguardato le superfici della *Croce monumentale*, ovvero delle effettive condizioni di degrado della materia dell'opera che pure meriterebbero una riflessione per valutare le modalità con le quali nella prassi si risolve la protezione del cemento a vista e delle opere del Modernismo monumentale [Di Resta 2013], si avanzano due commenti conclusivi. Il primo riguarda la tutela dell'opera di un architetto. Evidentemente passa attraverso lo studio del suo percorso e la ricostruzione delle singole vicende progettuali senza le quali è impossibile comprenderne gli esiti; è da discutersi però in quale modo e con quale tempistica i riconoscimenti della critica e il revisionismo storiografico possano o debbano impattare direttamente sulle opere che di quella vicenda sono la prima e irripetibile testimonianza; prima ancora che si compia il percorso di riconoscimento e patrimonializzazione. L'altro, che in parte segue questo primo, si esprime per ribadire la convinzione che quando si voglia trattare la questione sul solo piano compositivo, l'aggiunta – soprattutto se ossequiante e non esuberante ma discreta, cioè progettata a partire dalla preesistenza badando ai rapporti di scala e alle peculiarità dei materiali già in opera – resta convincente; così come lo è qualsiasi giustificato 'apporto' rispetto alla sottrazione.

## Bibliografia

- BURG, A. (1991). *Novecento milanese*, Milano, Electa.
- CAVIGIOLI, G. (1974). *Monumento dei 42 martiri partigiani in Fondotoce*, Verbania, Comitato Resistenza Comune di Verbania.
- CAJANI, F., DELL'AQUILA, R. (1991). *Antologia delle opere di Ottavio Cabiati*, in *Ottavio Cajani e il suo tempo*, a cura di F. Cajani, Besano Brianza, GR edizioni.
- COSTANTINI, V. (1945). *Partigiani della terza Banda*, Milano, Ultra.
- DI RESTA, S. (2013). *Il Moderno come opera «perpetuamente nuova». Il Crematorio di Asplund nel Cimitero del Bosco, Enskede (Stoccolma, 1935-40)*, in «Bollettino ICR», Nuova Serie, n. 26, pp. 92-102.
- FERRAZZA, G. (1915). *Il nuovo cimitero di Seveso*, in «Arte Cristiana», n. 9, pp. 283-285.
- FORMIGÉ, J. (1924). *Les monuments romains de la Provence*, Paris, E. Champion.
- GIACOLETTI, P. (2007). *Guida alla visita dell'area monumentale del Parco della Memoria e della Pace*, Verbania, Associazione Casa della Resistenza.
- GRISONI, M.M. (2015). *Modernità del progetto, dialogo con la storia. Architettura di Alessandro Minali*, in «Territorio», n. 75, pp.138-147.

MICHELA MARISA GRISONI

- GRISONI, M.M. (2021). *Il Monumento ai Martiri della Libertà di Fondotoce progettato da Alessandro Minali*, in «Rivista dell'istituto per l'Arte Lombarda», n. 34, pp. 53-64.
- ISACCO, A. (2015). *La scultura funeraria*, in *L'arte del fare. Giannino Castiglioni scultore*, a cura di E. Guglielmi, Milano, Skira, pp. 125-147.
- GUGLIELMI, E. (2015). *Castiglioni e ancora Castiglioni*, in *L'arte del fare. Giannino Castiglioni scultore*, a cura di E. Guglielmi, Milano, Skira, pp. 47-67.
- Il Novecento e l'architettura* (1963), in «Edilizia Moderna Dedalo», n. 81, numero monografico a cura di G. Canella, V. Gregotti.
- LANGÈ, S. (2010). «*Forme nuove di città moderne*». *Rapporti tra un'altra cultura milanese e internazionale nell'urbanistica e nell'architettura*, in *L'architettura dell'altra modernità*, a cura di M. Docci, M.G. Turco, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'architettura, Roma 11-13 aprile 2007, Roma, Gangemi, pp. 119-129.
- LIGUORI, E. (1980). *Quando la morte non ti vuole. Il rastrellamento in Valgrande del giugno 1944 nel diario di un uomo libero*, Verbania, Alberti Libraio Editore.
- LONGO, P.G. (s.d.). *Natale Menotti. Una storia interiore*, Verbania, Centro Natale Menotti.
- MACCHI, C. (2017). *Antifascismo e resistenza in provincia di Varese*, vol. II, Varese, Pietro Macchione.
- MASSARA, E. (1984). *Antologia dell'antifascismo e della Resistenza novarese. Uomini ed episodi della lotta di liberazione*, Novara, Tipografia grafica novarese.
- MEZZANOTTE, G. (2003). *Le riforme edilizie nella prima metà del Novecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. il Novecento*, Milano intesa Bci.
- MORETTI, B. (1932). *L'opera di Alessandro Minali all'Ambrosiana*, in «Rassegna di architettura», nn. 7-8, pp. 330-335.
- MORETTI, B. (1936). *La tomba Bernocchi al cimitero Monumentale di Milano*, in «Rassegna di architettura», luglio, pp. 245-247.
- MUZIO, G. (1931). *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in «Dedalo», IV, 15, pp. 1082-1119.
- LANCIA, E. (1931). *Alcune fabbriche classiche di un Architetto moderno*, in «Domus», n. 48, pp. 33-35.
- PIACENTINI, M. (1935). *Cimitero del Grappa. Arch. Giovanni Greppi. Scultore Giannino Castiglioni*, in «Architettura», n. 12, pp. 663-667.
- POLANO, S., MULAZZANI, M. (2004). *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa.
- PONTI, G. (1928). *Alcuni monumenti funerari d'oggi*, in «Domus», n. 11, pp. 14-19.
- ROVETTA, A. (2003). *L'Ambrosiana ingrandita e ringiovanita di Giovanni Galbiati (1928-1932)*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno a cura di F. Lanza, pp. 115-128.
- Un'opera al Monumentale di Milano dell'architetto Alessandro Minali e dello scultore Giannino Castiglioni (1937)*, in «Domus», n. 109, pp. 14-19.
- VITALE, D. (2013). *Forma Urbis Mediolani*, in *Architettura del Novecento*, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenga, II, *Opere, progetti, luoghi, A-K*, Torino, Einaudi, pp. 642-647.
- ZANELLA, F. (2002). *Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa.

#### Fonti archivistiche

Arsago Seprio, collezione privata, *Carte Minali* [Carte Minali]

Milano, Politecnico di Milano, Dipartimento di architettura e Studi Urbani, Fondo Alessandro Minali [Fondo Minali]

Verbania, Archivio di Stato [ASVco]

Verbania (fraz. Intra), Centro Natale Menotti, Archivio Natale Menotti [Archivio Menotti]

#### Sitografia

<https://www.casadellaresistenza.it> (gennaio 2023)

## *Luoghi della memoria nelle province di Brescia e Bergamo. Parchi e viali della Rimembranza*

*Places of memory in the provinces of Brescia and Bergamo. Parks and avenues of Remembrance*

**CARLOTTA COCCOLI, LIA SIGNORINI**

Università di Brescia

### **Abstract**

*Il saggio riflette su permanenza e destino di parchi e viali della Rimembranza dedicati ai caduti della Grande Guerra nei territori di Brescia e Bergamo. Sulla scorta della documentazione raccolta in occasione del censimento promosso per il centenario e del confronto con lo stato di conservazione attuale, viene qui analizzato il ruolo che essi hanno assunto nel tempo: spazi della memoria e patrimonio ambientale e paesaggistico, o vittime sacrificabili alle necessità di trasformazione urbana.*

*The essay focuses on the permanence and the fate of the parks and avenues dedicated to the fallen of the Great War in the territories of Brescia and Bergamo. On the basis of the documentation collected during the census promoted for the centenary, and the comparison with the current state of conservation, the role they have assumed over time is analysed: spaces of memory and environmental and landscape heritage, or victims sacrificed to the needs of urban transformation.*

### **Keywords**

Grande Guerra, memoria, parchi e viali della Rimembranza.

Great War, memory, parks and avenues of Remembrance.

### **Introduzione**

Il contributo trae spunto dalla campagna di censimento e catalogazione condotta nell'ambito del progetto: *Narrando i territori della Grande Guerra attraverso i monumenti, le lapidi, i parchi e viali della Rimembranza*, un'iniziativa dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) con il supporto delle soprintendenze, in occasione delle celebrazioni per il centenario della Grande Guerra. Per le province di Brescia e Bergamo sono stati censiti, fino a oggi, circa settanta parchi e viali, sotto la responsabilità scientifica di Laura Sala (SABAP Bergamo e Brescia), catalogatrice: Lia Signorini.

L'idea di istituire parchi e viali della Rimembranza nacque il 26 novembre 1922 a Fiesole, durante la *Festa degli Alberi*, quando il sottosegretario di Stato per la pubblica istruzione Dario Lupi – ispirato dall'esperienza canadese della Strada della Rimembranza di Montreal – propose di ricordare i caduti del recente conflitto attraverso la piantumazione di un albero per ognuno di loro in ogni città e paese, affidandone la cura alle giovani generazioni [Lupi 1923, 16]. In seguito, con la Circolare n. 73 del 27 dicembre 1922 *Norme per i viali e parchi della rimembranza*, Lupi si rivolse ufficialmente alle scuole italiane affinché attuassero l'iniziativa. In tutte le comunità si costituirono comitati con l'obiettivo di promuovere e realizzare il progetto, mentre la scelta dell'ubicazione di tali parchi e viali fu affidata alle amministrazioni municipali [Lupi 1923, 25-30].



A una ricognizione ufficiale del 15 ottobre 1923 si contavano, a livello nazionale, 5.735 comitati costituiti e 1.048 parchi e viali inaugurati. Per le due provincie analizzate risultava costituito un comitato in ognuno dei 306 comuni bergamaschi, con cinque parchi inaugurati. Nei 280 comuni bresciani risultavano 109 comitati con 69 parchi inaugurati, uno dei quali – Iseo – alla presenza dello stesso Lupi [Lupi 1923, 117-216].

### **1. Caratteristiche dei parchi e viali della Rimembranza nel Bresciano e nella Bergamasca**

Il progetto di catalogazione ha consentito di ricostruire le caratteristiche e le peculiarità dei parchi e dei viali nell'area presa in esame. Se è vero che la scelta del sito doveva anzitutto tener conto della disponibilità di spazio sufficiente a piantumare un certo numero di alberi, essa era anche influenzata dalla vicinanza a luoghi di significato o rilevanza particolari. Sono frequenti per esempio parchi e viali all'esterno o all'interno dei cimiteri (Bagolino, Rovato, Anfo, Malegno, Barbariga, Civate Camuno, Montichiari, Medolago, Stezzano, Zogno); lungo il viale di accesso a una piazza o a un santuario (Ghedi, Treviglio); presso una chiesa, un convento o un'abbazia; nel cortile o giardino di una scuola (Brescia località Urago Mella, Gavardo, Trenzano); presso il palazzo municipale (Adro, Capriolo, Dello); ai piedi della rocca o castello (Brescia, Bergamo); su una altura o colle (Bedizzole, Ponte San Pietro); sulle vie di circonvallazione (Bovegno) o di accesso all'abitato. Spesso il parco o viale circondava un preesistente monumento ai caduti, o ne costituiva il viale di accesso. Non mancano casi in cui il monumento e il parco furono inaugurati nella stessa occasione (Brescia località Sant'Eufemia della Fonte), o in cui il monumento fu collocato nel parco successivamente (Castegnato). Più raramente furono realizzati grandi complessi che comprendevano, oltre alle aree verdi, monumenti, santuari, sacrari, cappelle, ingressi monumentali o veri e propri edifici dedicati ai caduti, come – per esempio – le scuole "ai Caduti" di Castenedolo (1922), e di Concesio (1932).

L'impianto planimetrico di parchi e viali poteva presentare diverse tipologie. La più semplice e diffusa fu il singolo viale, con un filare di alberi sui due lati o, più raramente, su un solo lato (Madone, Bossico). Spesso il viale alberato era parte di un complesso più vasto e articolato: tre viali paralleli di cipressi formavano ad esempio il parco di Ospitaletto, situato davanti al cimitero, mentre viali disposti a raggiera convergevano nell'area centrale dov'era collocato il monumento ai caduti a Castegnato e a Pieve di Tremosine (Fig. 1).

Le aree occupate dai parchi potevano essere in piano o in declivio (Bedizzole, Ponte San Pietro, Oltre il colle, Santa Brigida, Zogno), di forme perlopiù geometriche (quadrangolari, circolari, triangolari), aperte o delimitate da cancellate, recinzioni o muri di confine. La progettazione dei parchi e viali fu in genere affidata a tecnici locali, ma non mancano esempi realizzati da noti ingegneri e architetti come Giovanni Tagliaferri (che nel 1923 progettò il parco di Adro), Ernesto Suardo (che nel 1925 disegnò il parco di Grumello del Monte e il viale di Villongo Sant'Alessandro), o Giuseppe Roda (autore del parco di Ponte San Pietro, realizzato nel 1930).

Un aspetto fondamentale della progettazione dei parchi e dei viali della Rimembranza fu naturalmente quello botanico. La già citata circolare n. 73 del 1922 suggeriva le specie da piantumare nelle diverse aree geografiche della Penisola. Per l'Italia settentrionale si trattava di pini, abeti, cipressi (la specie più utilizzata nelle provincie considerate), querce, faggi, ipocastani, ecc., in genere accuratamente rappresentati nei disegni e nelle relazioni di progetto, talvolta minuziosamente elencati anche nelle numerose cronache coeve.

Nei parchi e viali in provincia di Brescia e Bergamo sono state rilevate tutte le specie prescritte dalla circolare, eccetto i faggi, ma anche altre essenze non espressamente consigliate per quest'area geografica, quali ad esempi: tigli, lauri, ulivi, aranci, ibischi, pioppi e sofora giapponese.



*1: Pieve di Tremosine (BS). Il parco della Rimembranza, formato da viali che convergono verso il monumento ai caduti, è uno dei rari casi in cui ancora oggi si conservano i cipressi originari (Foto di C. Zani, 2018).*

CARLOTTA COCCOLI, LIA SIGNORINI



2: Rovato (BS). Il viale della Rimembranza inaugurato il 25 novembre 1923. I cipressi, disposti in due filari ai lati della strada che porta al cimitero, sono riparati dalla tipica struttura in regoli di legno a tronco di piramide, su cui era fissata la targhetta con il nome del caduto (Rovato. Biblioteca. Fondo Fotografico, n. 0290, cartolina, 1960-1970).

Agli alberi piantumati per ogni caduto potevano essere infine aggiunte altre piante con l'obiettivo di un abbellimento dell'area, oltre ad arbusti (oleandri), siepi (bosso, mirto) e airole fiorite.

Su ogni singolo albero erano collocate le targhette con il nome di ciascun caduto. La loro realizzazione era codificata dalla circolare Lupi, che ne prescriveva il materiale (ferro smaltato), la collocazione e l'iscrizione: «In memoria del [grado nome cognome] caduto nella Grande Guerra il [data] a [nome della battaglia o luogo]». All'epoca della fondazione, le targhette erano fissate sulla sommità di uno dei tre regoli lignei disposti a tronco di piramide come riparo alla base delle piante.

Successivamente, esse potevano essere posizionate direttamente sul tronco dell'albero o appese o fissate a paletti metallici, a volte dipinti col tricolore (Nuvolento, Toscolano Maderno, Villanuova sul Clisi); a paletti o croci di legno, o poste su cippi in pietra (Anfo, Sopraponte di Gavardo, Idro, Vezza d'Oglio).

Un preciso schema celebrativo accompagnava l'inaugurazione di ogni singolo intervento: la cerimonia inaugurale, con la partecipazione delle scolaresche e i discorsi delle autorità. Il rituale delle inaugurazioni è ben documentato e descritto con enfasi e minuzia di particolari dalle cronache locali del tempo.





3: Bedizzole (BS). Il parco della Rimembranza, inaugurato il 12 ottobre 1924, in una cartolina d'epoca e in una recente vista dall'alto (Archivio Comune di Bedizzole).

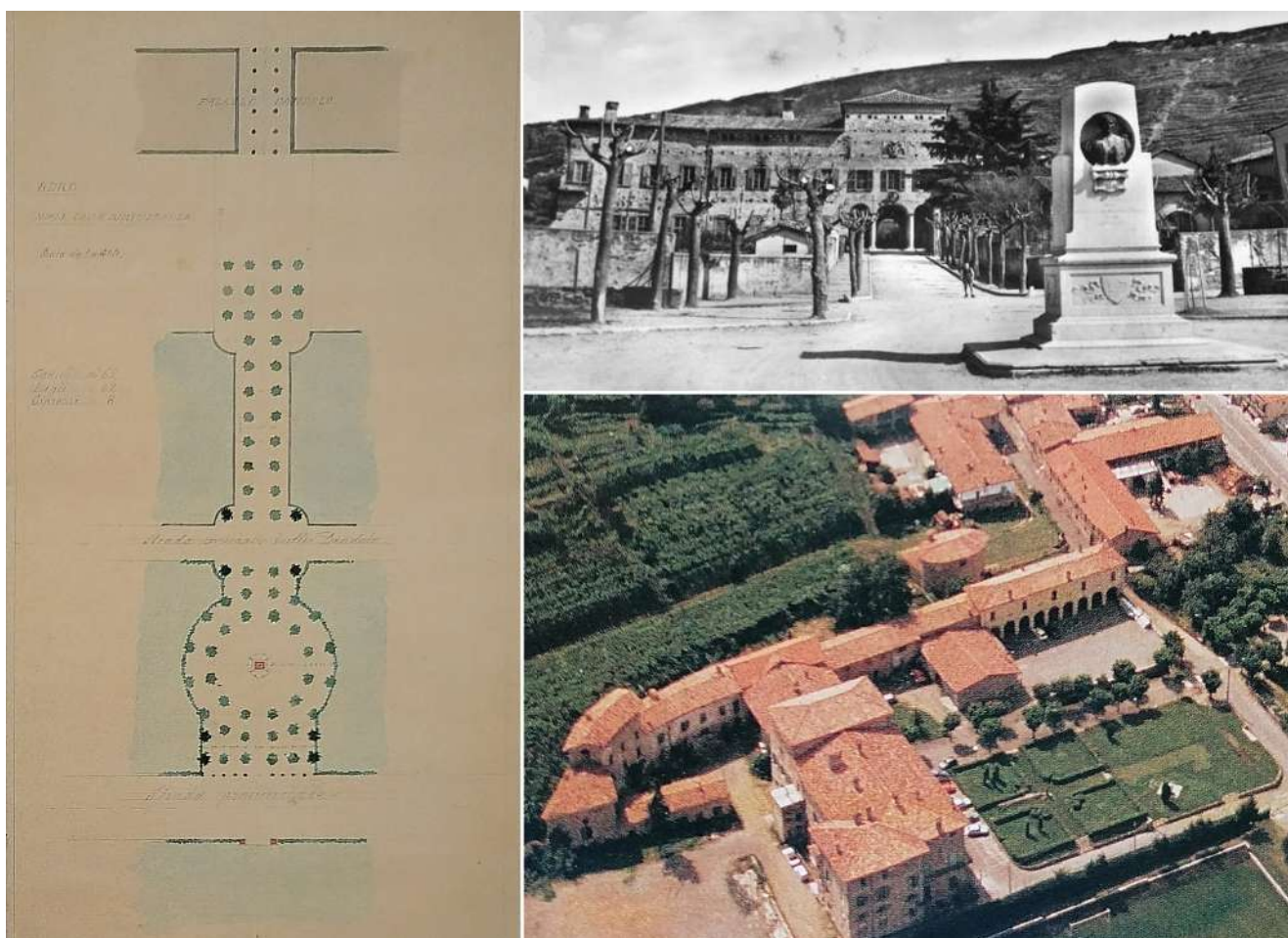
### 1. Esempi significativi nel Bresciano e nella Bergamasca

Sono numerosi gli esempi che meriterebbero di essere segnalati, o perché particolarmente scenografici, o perché progettati da noti professionisti, anche se nessuno dei parchi e viali indagati ha mantenuto intatta la configurazione originaria. Infatti, se è possibile evidenziare la conservazione dei cipressi nei viali di Pieve di Tremosine e degli abeti del parco di Iseo, nella maggior parte dei siti gli elementi naturali sono stati sostituiti a causa di malattie o del naturale invecchiamento (con la stessa essenza o con specie diverse) e il sedime originario spesso ridimensionato o sacrificato perlopiù a esigenze viabilistiche.

Il parco della Rimembranza di Bedizzole, per la sua collocazione e il grande impatto scenografico, è descritto dalle fonti coeve come tra i più belli della provincia di Brescia. Fu realizzato su progetto degli ingegneri Arnaldo Trebeschi e Antonio Berlucchi «nel dolce declivio soleggiato» del colle di Santo Stefano, e inaugurato il 12 ottobre 1924 a sud del recente edificio scolastico [*Da Bedizzole* 1924].

L'area del parco occupava una superficie rettangolare di 4.000 metri quadrati, recintata da muri in pietra e piantumata con 92 esemplari di alloro, scelti, per il forte significato simbolico e perché sempreverdi, per commemorare altrettanti caduti. Un'ampia gradinata al centro del parco conduceva alla sottostante strada proveniente da Brescia (oggi via Rimembranze), all'ingresso del paese. Così la stampa locale descrisse il parco alla vigilia dell'inaugurazione: «Il terreno è diviso in varie aiuole di diversa forma e grandezza, intercalate da comodi e ben disposti viali, e nella parte centrale, sopra una base in forma di stella a cinque punte, s'innalza un traliccio di ferro battuto, elegantemente eseguito, sormontato da una lampada elettrica che dovrà arder in perpetuo. [...] Il numero delle piante (sono 92) dice quale tributo di sangue Bedizzole ha dato alla Patria, mentre la cura che si è avuta perché attecchiscano, quella che indubbiamente si avrà in seguito per la loro conservazione e sviluppo, e la lampada votiva, eloquentemente dimostrano la riconoscenza dei superstiti» [*Il Parco della Rimembranza* 1924]. Con il trascorrere dei decenni, però, pur mantenendo l'estensione e l'impianto originari, il parco è andato incontro a un notevole degrado, sia dal punto di vista fisico, che simbolico. Le piante dedicate ai caduti sono state perlopiù sostituite da altri esemplari disposti in maniera disordinata, mentre l'erba alta nasconde viali e percorsi. Come unico riferimento alla consacrazione del parco ai caduti resta una lapide al centro del muro semicircolare dietro al traliccio (Fig. 3).

CARLOTTA COCCOLI, LIA SIGNORINI

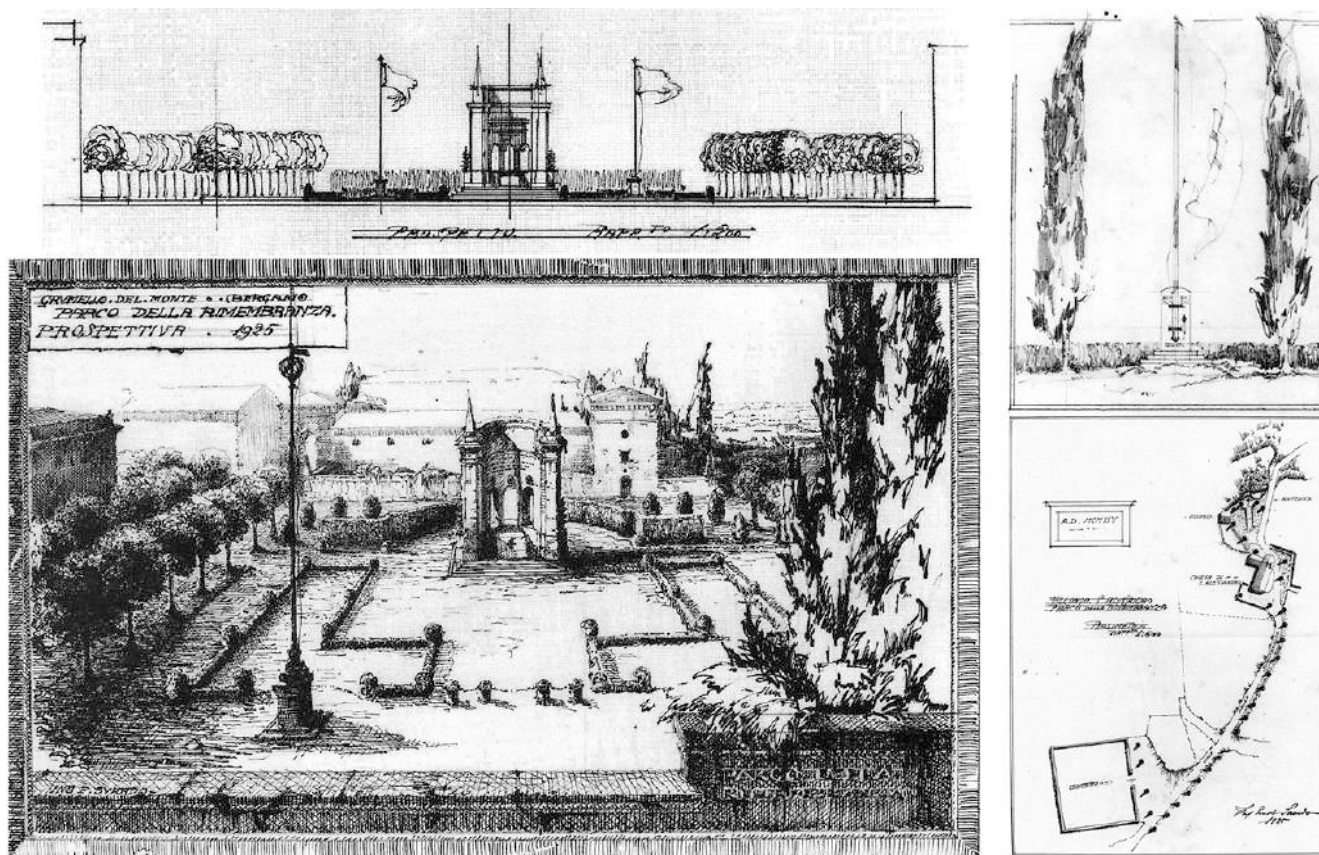


4: Adro (BS). Il parco della Rimembranza col monumento a Ermellina Dandolo, inaugurati il 26 settembre 1926. Da sinistra in senso orario: il progetto di Giovanni Tagliaferri (1926); particolare del viale in una cartolina degli anni Cinquanta; l'area in una fotografia aerea antecedente all'intervento del 1989 (Falconi, Terraroli 2000, 187; Perini 1993, 81).

Nel Bresciano va segnalato anche il parco di Adro, realizzato su progetto dell'ingegner Giovanni Tagliaferri. Un viale rettilineo collegava palazzo Bargnani Dandolo (sede municipale) alla nuova strada provinciale, formando una piazza circolare, al centro della quale era posto il monumento alla contessa Ermellina Dandolo, anch'esso disegnato da Tagliaferri. Parco e monumento furono inaugurati il 26 settembre 1926. La tavola di progetto (Fig. 4) ne illustra chiaramente il disegno, con la rappresentazione delle 62 piante di tiglio (pari al numero dei caduti del comune franciacortino) disposte a un filare sui due lati del viale, e in due filari attorno all'area circolare. Ai tigli, il progettista volle aggiungere alcuni cipressi che, innalzandosi sopra le altre piante, avrebbero dato «un senso pittorico al viale, ed anche un certo qual senso di protezione al luogo», adatto all'idea che si voleva simboleggiare [Perini 2010, 575-581].

L'originario impianto si è conservato quasi intatto fino al 1989, quando la realizzazione di una rotonda sulla via provinciale ne ha sacrificato la piazza circolare, conservando solo il viale alberato prospiciente il palazzo, all'inizio del quale fu spostato il monumento. Sul retro di quest'ultimo si legge ancora la dedica ai caduti. Fra gli esempi bergamaschi, si evidenziano quelli progettati nel 1925 dall'ingegner Ernesto Suardo: il parco della Rimembranza a Grumello del Monte e il viale di Villongo Sant'Alessandro.





5: I progetti di Ernesto Suardo per i parchi bergamaschi di Grumello del Monte (a sinistra) e Villongo Sant'Alessandro (a destra), 1925 (Zanella 1997, 102-103).

L'impianto di Grumello era molto semplice: consisteva infatti in un'area centrale al paese di forma quadrangolare, trattata a prato con siepi potate in forma, entro cui si stagliava un imponente monumento ai caduti di forma semicircolare, accentuata da una siepe sul retro, che ne riproduceva il profilo. Sui due lati della piazza erano collocati due viali alberati (Fig. 5). Oggi l'area coincide con piazza Gabriele Camozzi, dove la nuova elaborata pavimentazione in pietre policrome che ha sostituito il tappeto verde ha pesantemente modificato la percezione dello spazio suardiano. Tuttavia, va segnalato il mantenimento di importanti elementi dell'impianto originario: l'estensione (circa 1.000 mq), la forma, il monumento ai caduti sul lato sud, il pennone portabandiera sul lato nord e due singoli filari di tigli sui lati est e ovest. A Villongo, invece, l'impianto progettato da Suardo è ancora riconoscibile e conservato. Si tratta di un semplice viale con un filare di cipressi su un solo lato che si sviluppa lambendo alcuni luoghi-simbolo, ubicati al di fuori del centro abitato. Partendo dal cimitero, il viale, tutt'oggi nominato della Rimembranza, raggiunge l'antica chiesa di Sant'Alessandro in Agros, proseguendo fino a una vicina area in cui sono collocati un ossario e un pennone portabandiera (Fig. 5).

Uno dei progetti più articolati e grandiosi fra quelli analizzati è il parco della Rimembranza di Ponte San Pietro, che occupa una vasta area pressoché rettangolare. Il parco fu progettato dall'architetto Giuseppe Roda come un giardino all'italiana, con airole, siepi potate in forma, ed elementi arborei di diverse essenze.

CARLOTTA COCCOLI, LIA SIGNORINI



6: Ponte San Pietro (BG). Il parco della Rimembranza in un'immagine del 1930 (Testa 1978).

Quest'ultimo si sviluppa sul lato di un rilievo che domina l'abitato, in cima al quale si trova il Famedio dei caduti, progettato negli anni Trenta dall'ingegner Valerio Avogadro junior. È caratterizzato da due scalinate centrali, parallele, rettilinee e a più rampe, che sono racchiuse ai lati da due gradinate ad andamento semiellittico (Fig. 6). L'area verde contiene tutt'ora alcune essenze arboree (abeti, cipressi) che potrebbero risalire alla piantumazione originaria. Ai piedi della collina si trovava in origine un monumento lapideo, sostituito nel secondo dopoguerra da una vasca semicircolare in pietra, con un bassorilievo in bronzo dedicata ai caduti dei due conflitti mondiali. In origine il sedime del parco comprendeva anche l'area pianeggiante dell'attuale piazza della Libertà (ex piazza Littorio), ora asfaltata e destinata a parcheggio, su cui si affacciano il municipio settecentesco (su lato opposto rispetto al colle) e l'ex casa del fascio (1940).

### **3. Dall'oblio alla lenta riscoperta**

Il fervore che accompagnò la realizzazione e l'inaugurazione dei parchi e dei viali della Rimembranza rimase vivo per alcuni anni, enfatizzato anche dalle celebrazioni del 4 novembre, che in questi luoghi a volte si svolgevano. Tuttavia, in alcuni casi, già poco tempo dopo l'inaugurazione, privi di sorveglianza, essi furono oggetto di atti vandalici, come la distruzione delle targhette o delle piantine (è il caso di Nuvolento e Salò). Oppure, come a Ospitaletto, trascurati e privi di manutenzione, furono presto invasi dall'erba alta e alcune piante si seccarono. Con il trascorrere dei decenni, l'affievolirsi della memoria degli eventi ha portato a un progressivo abbandono e degrado, oggi evidente nella maggior parte dei siti indagati. All'oblio ha contribuito in modo determinante la scomparsa – riscontrata in maniera diffusa – delle targhette con il nome dei caduti. A ciò spesso si aggiunge la perdita della denominazione di parco o viale della Rimembranza, la scomparsa o sostituzione indiscriminata degli alberi, il ridimensionamento della superficie.

Anche nei casi in cui il sedime e le piante permangono, spesso si rivelano elementi insufficienti a rendere il parco o viale della Rimembranza riconoscibile come tale: in qualche caso questi luoghi sono utilizzati come giardini pubblici; in altri – una volta asfaltati – sono adibiti a parcheggio, dove gli alberi fanno da cornice o da separazione tra gli stalli.

Oltre agli esempi di palese abbandono o di totale indifferenza nei confronti del valore anche solo simbolico o testimoniale di questi siti, si registrano interventi più o meno recenti dal dichiarato intento di "riqualificazione" e di "valorizzazione" in nome dei quali sono stati realizzati radicali e inutili tagli a raso degli elementi vegetali, nuovi percorsi interni che alterano la struttura primitiva dell'impianto, inserimento di elementi o manufatti incongrui rispetto alla composizione o alla sacralità del sito (Barbariga), fino a forti ridimensionamenti planimetrici dettati da necessità edilizie o viabilistiche (Lonato, Salò).

È solo in occasione delle celebrazioni per il centenario della Grande Guerra che l'attenzione per i parchi e viali della Rimembranza si è riaccesa, con l'avvio – nel 2019 – delle campagne di censimento e catalogazione di cui si è detto.

La ricognizione, lungi dall'essere completa, dovrebbe estendersi non solo ai siti ancora integri, o parzialmente conservati – che emergono per particolare importanza, monumentalità o pregio architettonico – ma rintracciare anche i casi minori, quelli di cui rimane solo il toponimo, o solo la notizia dell'avvenuta inaugurazione, ma di cui non è più nota l'ubicazione. Attraverso il meticoloso confronto della documentazione bibliografica, archivistica, iconografica e una ricognizione attenta del territorio, si potrà ricostruire la rete complessiva dei parchi e viali della Rimembranza.

CARLOTTA COCCOLI, LIA SIGNORINI

Nonostante si tratti di opere abbastanza recenti, mancano quasi totalmente pubblicazioni dedicate al tema specifico [Cazzani 2012], a evidenziare la scarsa attenzione dimostrata fino ad ora verso questi siti. Tuttavia, lo spoglio di quotidiani e riviste locali dell'epoca si è dimostrato una preziosa fonte di informazioni (formazione dei comitati, fasi di progetto e cantiere, descrizione e ubicazione dei siti, inaugurazioni e celebrazioni), in rari casi accompagnate anche da immagini. Se in alcuni casi le pubblicazioni di storia locale della prima metà del '900 fanno brevi cenni a parchi o viali della Rimembranza, utili si sono dimostrate anche le segnalazioni basate sulla memoria storica dei residenti, in quanto molti di questi luoghi, oggi (quasi) scomparsi, erano ancora presenti e riconoscibili fino a pochi decenni fa.

Lo studio delle fonti archivistiche è un aspetto ancora poco approfondito, mentre – a solo titolo esemplificativo – la consultazione delle delibere comunali, nonché la disponibilità degli elaborati progettuali, potrebbero fornire informazioni essenziali sulle vicende che portarono alla scelta dei luoghi e alle caratteristiche del progetto.

## Conclusioni

Le ricognizioni compiute consentono di delineare alcune tendenze oggi prevalenti nell'utilizzo e nell'attribuzione di significato ai parchi e viali della Rimembranza, alcuni dei quali mantengono tutt'ora, o addirittura ampliano, il proprio valore di 'luoghi della memoria' celebrando il ricordo dei soldati caduti nei conflitti più recenti o di vittime civili, in guerra o per altre calamità. Altri, seppur fisicamente preservati, hanno ormai perso il significato originario, in alcun modo evidente né riconoscibile. In molti altri casi, sono stati pesantemente trasformati o totalmente sacrificati a necessità di rinnovamento urbano.

La perdita di questo patrimonio potenzialmente dissonante – perché retaggio di un passato buio – non sembra in realtà ascrivibile alla deliberata volontà di cancellarne la memoria considerata lontana dai valori contemporanei, quanto piuttosto alla mancanza di consapevolezza del loro portato storico e testimoniale.

Completare il censimento e la catalogazione dei parchi e viali della Rimembranza appare perciò di fondamentale importanza per raggiungere l'obiettivo primario di renderne nota la presenza agli enti pubblici che ne detengono la proprietà e che, come tali, sono anche responsabili della loro conservazione.

Ciò che pare altrettanto utile è la necessità di trasmettere – seppur nella corretta prospettiva storica – il significato del progetto di Lupi che, nel giro di pochi anni, coinvolse ogni comunità della Penisola nell'impegno corale di celebrare il sacrificio dei caduti, attraverso l'individuazione e la trasformazione in chiave simbolica ed evocativa di un luogo fisico attorno al quale raccogliersi e identificarsi. L'obiettivo ultimo di questa indispensabile fase conoscitiva è dunque quello di contribuire allo sviluppo di una maggior consapevolezza rispetto alla necessità della protezione, conservazione, risignificazione e integrazione di questi luoghi con il paesaggio contemporaneo in trasformazione.

## Bibliografia

- CAZZANI, A. (2012). *I monumenti e i giardini celebrativi della grande guerra in Lombardia*, Società Storica per la Guerra Bianca, Pieve Emanuele, Paolo Gaspari Editore.
- CAZZATO, V. (1999). *Il giardino Sacro. Le sacre rimembranze dei parchi*, in *Dal Giardino al parco urbano. Il verde nella città dell'Ottocento*, a cura di V. Fasoli, A. Scotti Tosini, Torino, Celid.
- CAZZATO, V. (2022). *Natura aere perennius. Parchi della Rimembranza e luoghi della memoria*, ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, APGI – Associazione Parchi e Giardini d'Italia, Ravenna, Danilo Montanari Editore.

- Da Bedizzole. La inaugurazione del Parco della Rimembranza (1924)*, in «La Sentinella Bresciana», 12 marzo, n. 250, p. 3.
- FALCONI B., TERRAROLI, V. (2000). *I Dandolo e il loro ambiente: dall'epopea rivoluzionaria allo stato unitario*, Comune di Adro, Milano, Skira.
- GIMONDI, D.O. (2016). *La memoria nella pietra. Lapidari e monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale*, Abela: quaderni di documentazione locale, n. 6, a cura del Sistema bibliotecario Area Nord Ovest, Provincia di Bergamo.
- Il Parco della Rimembranza (1924)*, in «Il popolo di Brescia», 13 settembre, n. 221, p. 3.
- LUPI, D. (1923). *Parchi e viali della rimembranza*, Firenze, Bemporad.
- PERINI U. (1993). *Adro. Territorio e vicende storiche*, Comune di Adro, Grafo.
- PERINI U. (2010). *Memorie storiche di Adro. Raccolta di studi e ricerche*, Adro, Grafica 5.
- TESTA M. (1978). *Ponte San Pietro. Brembate Sopra*, Archivio storico brembatense, 1978.
- ZANELLA V. (1997). *Idee per la città. Ernesto Suardo ingegnere. Bergamo 1890-1961*, Milano, Skira.
- ZANI, C. (2021). *Dal ricordo, alla celebrazione, alla retorica. Censimento dei monumenti ai caduti della grande guerra in provincia di Brescia*, Brescia, AssoLaTo.

#### Fonti archivistiche

- Brescia. Archivio di Stato. *Deputazione provinciale di Brescia*, serie XIV, cat. 2, f. 12, n. 150
- Brescia. Archivio Carlo Zani, AssoLaTo
- Rovato. Biblioteca. Fondo Fotografico, n. 0290

#### Sitografia

- [www.catalogo.beniculturali.it/](http://www.catalogo.beniculturali.it/) (gennaio 2023)
- [www.iccd.beniculturali.it/it/159/eventi/4716/narrando-i-territori-della-grande-guerra-attraverso-i-monumenti-le-lapidi-i-parchi-e-i-viali-della-rimembranza](http://www.iccd.beniculturali.it/it/159/eventi/4716/narrando-i-territori-della-grande-guerra-attraverso-i-monumenti-le-lapidi-i-parchi-e-i-viali-della-rimembranza) (gennaio 2023)





*Il cimitero militare del Commonwealth nel rione Testaccio a Roma (Rome War Cemetery): genesi di un luogo di sepoltura e di memoria della Seconda guerra mondiale  
The Commonwealth Military Cemetery in the Testaccio district of Rome:  
genesis of a World War II burial and memorial site*

**ROBERTO RAGIONE**

Sapienza Università di Roma

**Abstract**

*Il contributo indaga, sulla scorta di documentazione inedita, l'ideazione e la concezione del cimitero militare del Commonwealth a Roma. Il cimitero si estende su una superficie di circa un ettaro nel quadrante sud della città, compresa tra le Mura aureliane e il monte Testaccio, nelle immediate vicinanze del Cimitero Acattolico, già cimitero degli Inglesi. Seppur ideato e impostato nella metà degli anni Quaranta, la sua realizzazione si concluse circa un decennio dopo a opera di Louis de Soissons.*

*The paper focus, based on unpublished documentation, the conception and setting of the Commonwealth Military Cemetery in Rome. The cemetery occupies an area of about one hectare in the southern quadrant of the city, between the Aurelian Walls and Mount Testaccio, in the immediate vicinity of the Non-Catholic Cemetery (English Cemetery). Although conceived and laid out in the middle 1940s its construction was completed about a decade later by Louis de Soissons.*

**Keywords**

Roma, Testaccio, cimitero militare.

Rome, Testaccio, military cemetery.

**Introduzione**

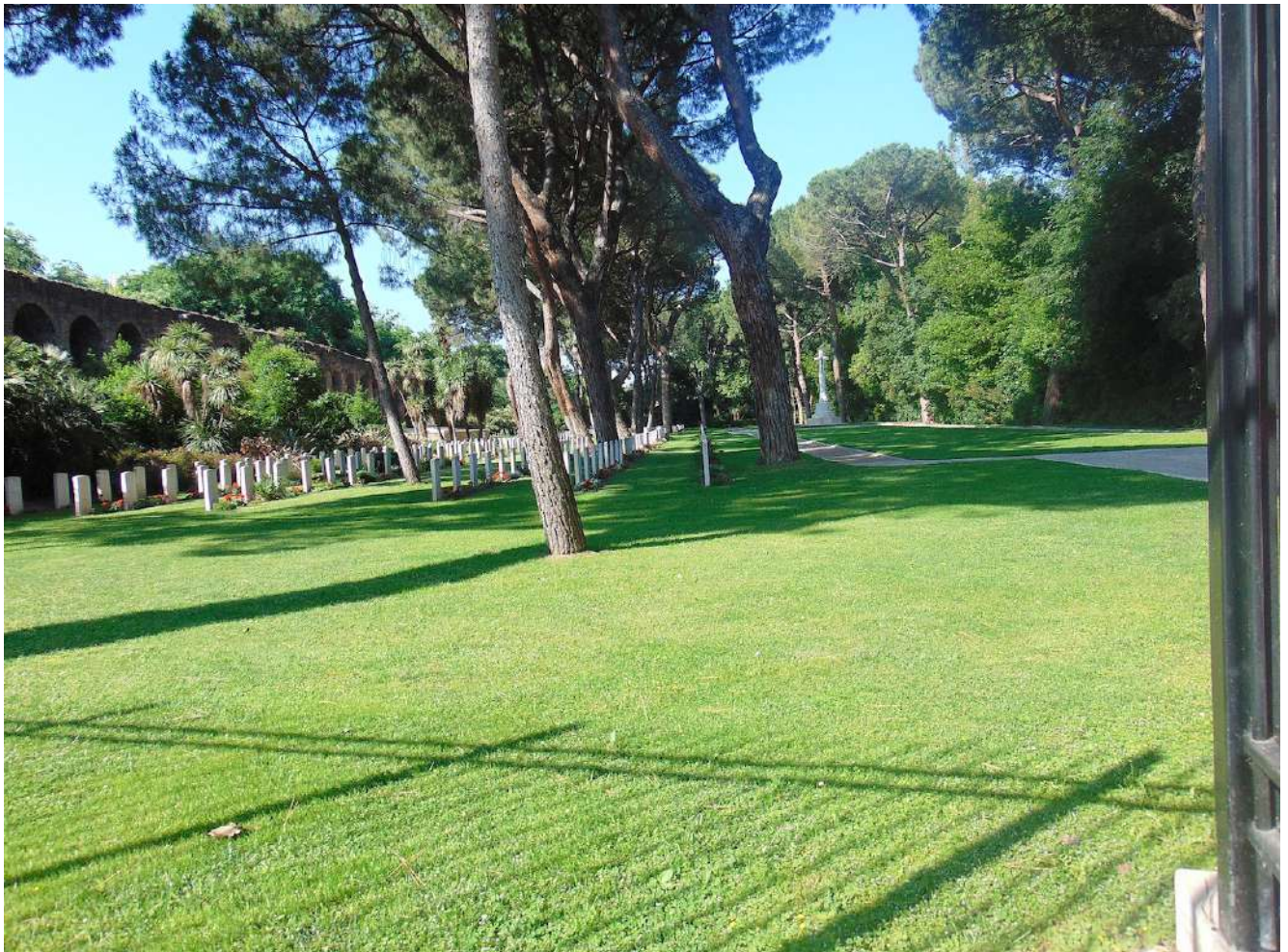
Nel 1944, quando era ancora in corso la Campagna d'Italia (1943-1945), i referenti dei vari comandi inglesi che presidiavano la penisola avanzarono alcune proposte per la realizzazione dei cimieri di guerra in cui dare sepoltura ai tanti combattenti del Commonwealth caduti durante le operazioni militari.

I cimiteri furono concepiti dalla *Imperial War Graves Commission*, l'organizzazione che ancora oggi – con la denominazione *Commonwealth War Graves Commission* – ha lo scopo di gestire e conservare i luoghi di commemorazione dei soldati del Commonwealth deceduti durante i due conflitti mondiali.

Louis de Soissons fu il responsabile della maggior parte dei cimiteri militari britannici in Italia alla fine della Seconda guerra mondiale. Nei numerosi cimiteri realizzati l'architetto dovette seguire però le impostazioni stabilite dai suoi predecessori in commissione: Edwin Landseer Lutyens e Herbert Baker. Per la composizione dei cimiteri, infatti, bisognava attenersi a precise linee guida codificate durante la costruzione dei primi complessi alla fine della Grande guerra, in maniera tale da garantire – pur nella diversità del sito e dell'estensione – un'uniformità tra tutti gli impianti [Geurst 2010].

I principali caratteri comuni erano: la scelta di aree fuori dai centri abitati, generalmente pianeggianti e libere da elementi arborei; la dimensione, la configurazione e la disposizione

ROBERTO RAGIONE



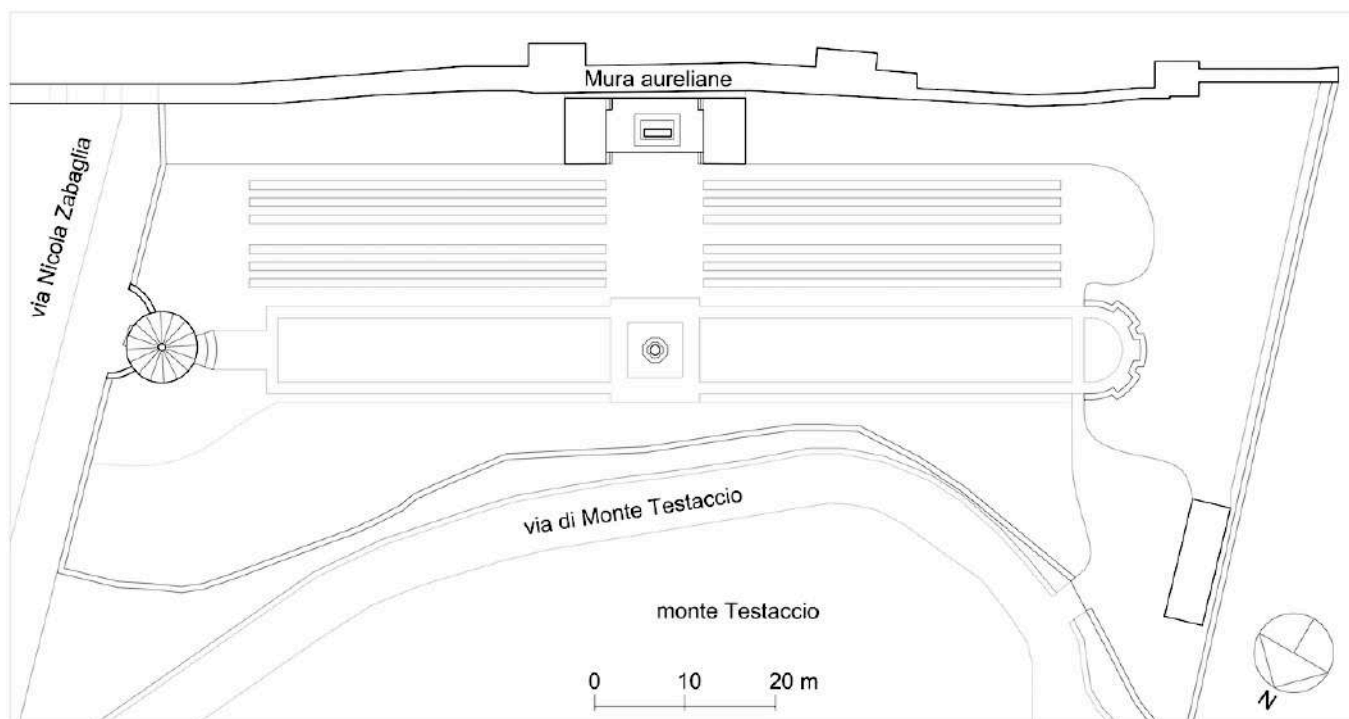
1: Roma. Cimitero militare del Commonwealth, vista del cimitero da via Nicola Zabaglia (fotografia di Nicholas Gemini, 2018).

delle lapidi in filari; la presenza del registro dei defunti all'interno di una teca in bronzo; l'inserimento della "Pietra del Ricordo" e della "Croce del Sacrificio". La Pietra del Ricordo è un'ara lapidea concepita nel 1917 da Edwin Landseer Lutyens mentre la Croce del Sacrificio è una scultura progettata nel 1918 da Reginald Theodore Blomfield e raffigura una croce allungata con spada in bronzo, a lama rivolta verso il basso, apposta sul fronte anteriore.

Tali criteri omogenei di progettazione permisero di configurare e realizzare con celerità i vari cimiteri nei siti prescelti.

Anche a Roma i referenti del comando inglese proposero un cimitero per i caduti durante le operazioni militari nell'Urbe. A tale scopo venne individuata un'area nel quadrante sud della città, compresa tra le Mura aureliane e il monte Testaccio, nelle immediate vicinanze del Cimitero Acattolico, già cimitero degli Inglesi. L'impianto funerario si estende su una superficie di circa un ettaro che negli anni Trenta era già stata interessata da un intervento di sistemazione a parco da Raffaele de Vico, all'interno di un più vasto progetto, non completato, che comprendeva anche la vicina altura da riconfigurare come Parco Mussolini [Accorsi 2018].

Seppur ideato e impostato nella metà degli anni Quaranta, la sua realizzazione si concluse circa un decennio dopo. Ripercorreremo quindi la vicenda evolutiva del progetto ponendo



2: Roma. Cimitero militare del Commonwealth, planimetria generale (elaborazione grafica dell'autore).

attenzione sia alle dinamiche storico-sociali sia al rapporto con la preesistenza archeologica e paesaggistica che ne hanno influenzato la concezione (fig. 1)<sup>1</sup>.

### 1. L'impianto cimiteriale

Al cimitero si accede da via Nicola Zabaglia attraverso un padiglione circolare, in posizione leggermente arretrata rispetto alla cancellata in ferro che segna il perimetro su questo fronte. La rotonda si raccorda alla recinzione con due brevi ali curve di muro e sulla zoccolatura dell'ala sinistra un'epigrafe incisa nella pietra chiarisce il luogo: «1939 ROME WAR CEMETERY 1945».

All'interno del vestibolo lo spazio si sviluppa in maniera semplice; l'alzato è diviso orizzontalmente da una cornice. Nel registro superiore, sopra la cornice e lungo tutto il perimetro una doppia iscrizione, in latino e in inglese, invita a non dimenticare il sacrificio compiuto dai militari sepolti nel cimitero. Al centro della rotonda una piccola ara contiene la teca con il registro dei defunti. Superato l'ingresso, lo spazio si presenta come un esteso giardino a manto erboso ombreggiato dalle ampie chiome dei pini.

Due vialetti paralleli alle mura urbane scandiscono l'intero complesso funerario: questi congiungono l'atrio d'ingresso a un'edicola, delimitata da una siepe sagomata, posta nella parte più interna che costituisce il fondale visivo del cimitero. Lungo i vialetti in posizione mediana, una piattaforma quadrata rialzata accoglie al centro la Croce del Sacrificio su piedistallo ottagonale. Accanto ai vialetti, verso il fronte interno delle Mura, si distribuiscono i campi destinati alle sepolture. Ogni campo contiene le file di tombe segnate da un'unica tipologia di lapide verticale che riporta i dati anagrafici del defunto, il corpo militare di

<sup>1</sup> Nicholas Gemini, Cimitero militare del Commonwealth, licenza CC BY-SA 4.0 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome\\_War\\_Cemetery\\_06.jpg#/media/File:Rome\\_War\\_Cemetery\\_06.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_War_Cemetery_06.jpg#/media/File:Rome_War_Cemetery_06.jpg), gennaio 2023).



ROBERTO RAGIONE

appartenenza e, a volte, una frase evocativa. Il cimitero ospita le salme di 426 caduti appartenenti ai vari paesi del Commonwealth.

A ridosso delle Mura, al centro tra i due campi di sepolture e in linea con la Croce del Sacrificio, si eleva un podio a gradoni, sulla sommità vi è la Pietra del Ricordo rialzata su tre gradini. Sul podio due lapidi ricordano, in italiano e in inglese, la donazione del terreno per la realizzazione del complesso funerario: "Il suolo di questo cimitero è stato donato dal popolo italiano per l'eterno riposo dei marinai soldati e aviatori alla cui memoria è qui reso onore".

Ai lati del podio, tra l'ultima fila di sepolture e le Mura aureliane, si estende una rigogliosa fascia di vegetazione con piccoli arbusti ed erbacee da fiore. La floricoltura è parte integrante del cimitero giacché ogni filare di lapidi è segnato da una striscia di terra dove crescono piccole piante stagionali. Completa l'impianto un'area riservata a uso degli addetti alla gestione del cimitero con ingresso carrabile da via di Monte Testaccio (fig. 2).

## 2. La vicenda formativa: dall'ideazione alla realizzazione del cimitero

Il 4 giugno 1944 segnò l'ingresso nell'Urbe delle truppe anglo-americane al termine dell'operazione militare chiamata "Liberazione di Roma". Una delle prime iniziative dei comandi militari fu di provvedere alla sepoltura di tutti i propri soldati caduti. Il 21 giugno il tenente colonnello Bagnoll, in rappresentanza del Comando britannico a Roma, chiese al Municipio capitolino di poter acquistare un'area «nelle vicinanze del Cimitero acattolico di Testaccio da usarsi come Cimitero per il personale Militare Britannico»<sup>2</sup>. A tal proposito, alla fine di luglio, venne presentato un progetto che prevedeva la realizzazione di un impianto funerario per oltre 2.500 tombe; ciò implicava dover rimuovere quasi tutti gli esemplari di pini presenti ed estendere le sepolture fin sotto le Mura aureliane [Accorsi 2018, 37]. Il 2 agosto l'amministrazione comunale rispose negativamente alla proposta e fornì invece delle linee guida da dover assolutamente rispettare per la redazione di un nuovo progetto: innanzitutto, per ragioni igienico sanitarie, le sepolture dovevano ridursi a circa 300; era necessario preservare il carattere paesaggistico dell'area conservando il maggior numero possibile di alberi già esistenti; bisognava mantenere una fascia libera (di circa 10 metri) da piantagioni, sepolture, o altro lungo il perimetro con le mura urbiche<sup>3</sup>.

Sempre agli inizi di agosto del 1944, Louis de Soissons venne nominato dalla Commissione per le Sepolture di Guerra 'Architetto Principale per l'Italia' e iniziò un lungo viaggio al fine di comprendere la situazione dei vari cimiteri militari inglesi sul suolo italiano<sup>4</sup>. Allo stato attuale delle conoscenze non sappiamo se de Soissons durante la sua prima ricognizione elaborò contemporaneamente proposte per i vari impianti funerari; sicuramente l'impostazione generale per il cimitero di Testaccio era stata già definita, giacché a metà agosto furono prelevate dal vivaio dell'EUR alcune piante di rinospermo «perché occorre ad un ingegnere inglese per ripiantarle nel Camposanto degli Inglesi stessi»; a distanza di un mese vennero ritirate altre piante «per completare più decorosamente la difesa di filo spinato che recinge il nuovo Cimitero»<sup>5</sup>.

---

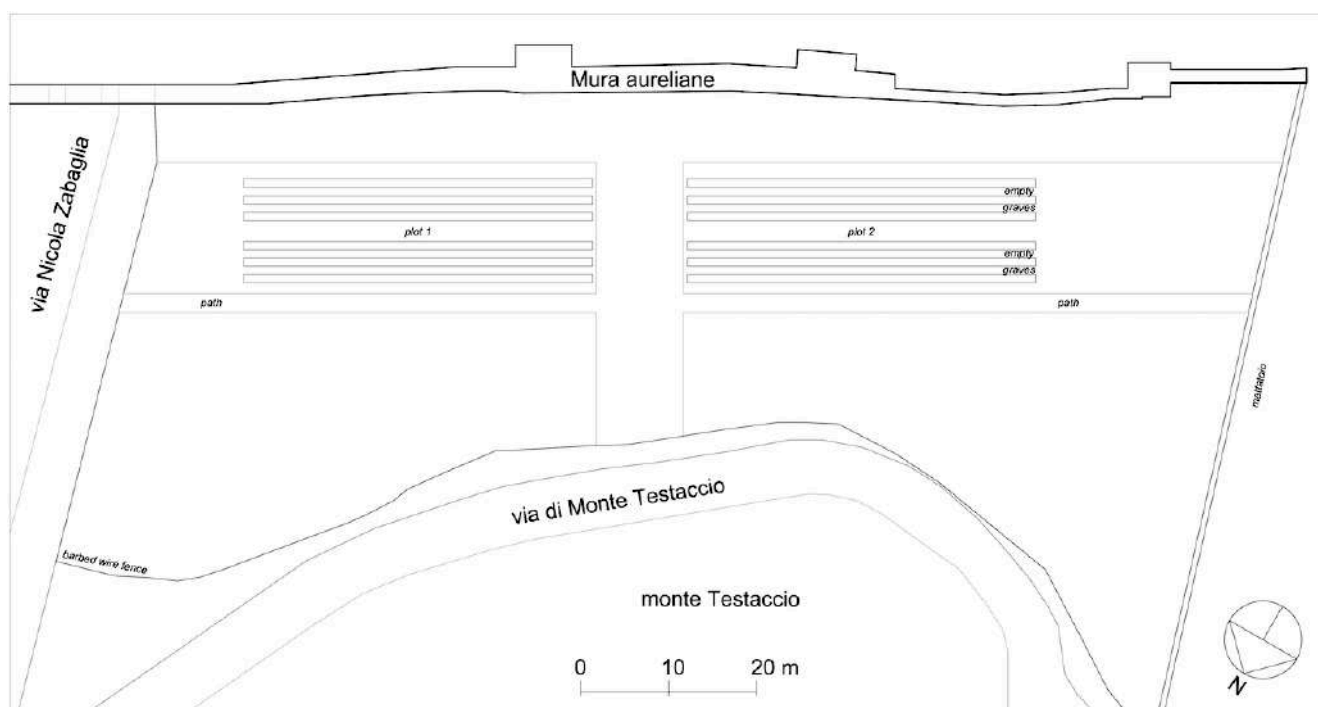
<sup>2</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

<sup>3</sup> Roma. Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X (1920-1953), Titolario 1931*, classe 4, sottocl. 5, "Varie", B. 237, F.lo 1, sottoF.lo C.

<sup>4</sup> Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.26 (1944-1945), p. 27.

<sup>5</sup> Roma. Archivio Centrale dello Stato, *Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, Servizi di Architettura Parchi e Giardini (1937-1944)*, B. 1001, F.lo 7670, sottoF.lo 2.





3: Roma. Cimitero militare del Commonwealth, progetto settembre 1944 (elaborazione grafica dell'autore).

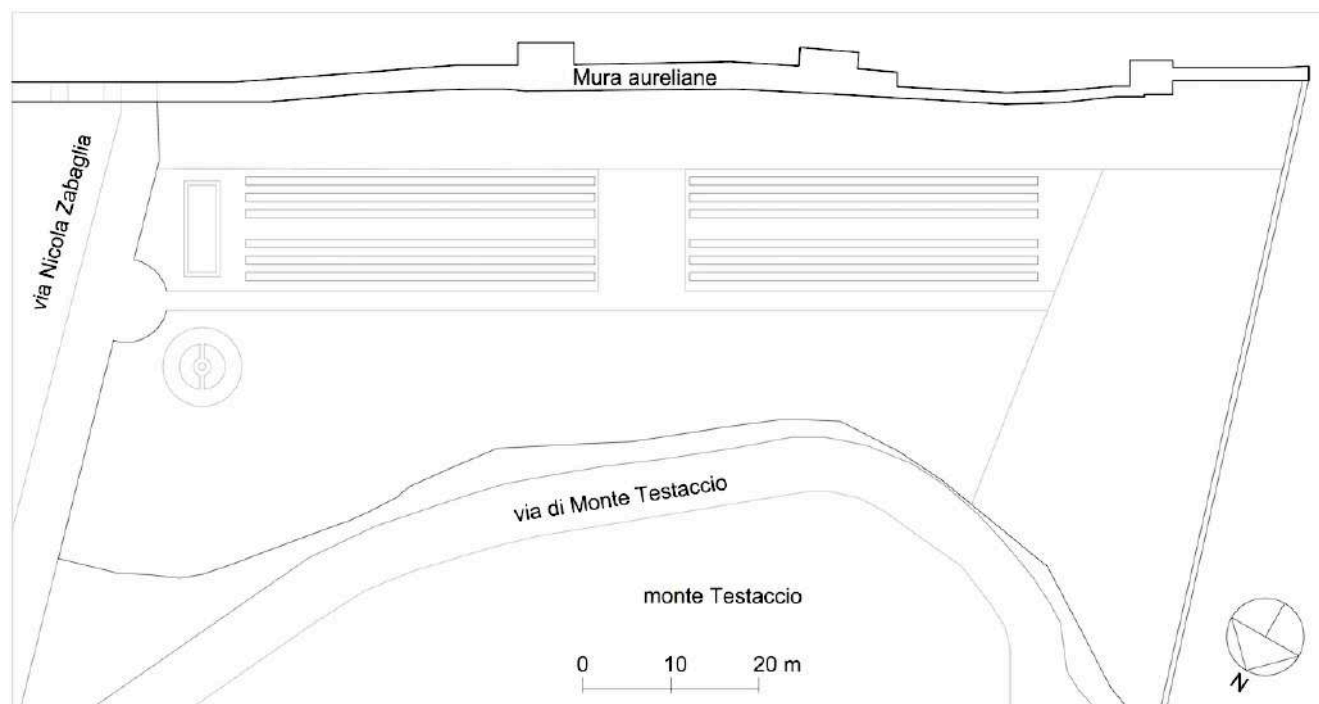
Il 22 settembre l'amministrazione comunale esaminò un secondo progetto modulato sulle richieste fatte: «Le sepolture vengono ridotte a 300 [...]. Gli alberi non solo non vengono abbattuti ma aumentati. E fra le Mura e il nuovo cimitero viene lasciata una zona di rispetto, come richiesto da noi»<sup>6</sup>. Alla documentazione scritta, conservata presso l'Archivio Storico Capitolino, si può associare il disegno tecnico, privo di data, conservato presso l'archivio della *Commonwealth War Graves Commission*<sup>7</sup>. L'elaborato mostra una planimetria generale del complesso con le strade circostanti, il profilo delle Mura, la vegetazione arborea esistente e la perimetrazione dell'area con il filo spinato («barbed wire fence»). Un sentiero («path») parallelo alle Mura si estende da via Nicola Zabaglia fino al limite del terreno verso il Mattatoio; in posizione mediana un viale trasversale costituisce il collegamento con via del Monte Testaccio. Accanto al sentiero, verso il fronte interno delle Mura, si distribuiscono i due campi destinati alle sepolture («plot»). Ogni campo contiene sei file di tombe per un totale di 400 fosse a terra, più 36 tombe vuote («empty graves»). Nella planimetria non sono definiti: un ingresso che s'ipotizza dovesse avvenire da via di Monte Testaccio, la Croce del Sacrificio, la Pietra della Memoria (fig. 3).

Il progetto venne valutato da Guglielmo Gatti, ispettore per l'esercizio di arte moderna, da Alfredo Avallone, direttore della ripartizione per l'amministrazione del demanio e del patrimonio, e da Pietro Magri, della divisione urbanistica ed espropri. Dopo aver approvato il progetto, i funzionari richiesero di redigere una proposta definitiva da sottoporre al parere della Giunta municipale che sarebbe poi stata trasmessa al Ministero della Pubblica Istruzione<sup>8</sup>. Nel frattempo, il 27 settembre la Giunta municipale provvisoria autorizzò la

<sup>6</sup> Roma. Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X (1920-1953), Titolario 1931*, classe 4, sottocl. 5, «Varie», B. 237, F.lo 1, sottoF.lo C.

<sup>7</sup> Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico, Drawing*, n. 18B, R61.

<sup>8</sup> Roma. Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X (1920-1953), Titolario 1931*, classe 4, sottocl. 5, «Varie», B. 237, F.lo 1, sottoF.lo C.



4: Roma. Cimitero militare del Commonwealth, progetto maggio 1945 (elaborazione grafica dell'autore).

cessione gratuita dell'area, dichiarando: «non può essere venduta ma può essere ceduta»<sup>9</sup>. Tuttavia nel verbale di consegna il Comune di Roma si riservava «la proprietà e la disponibilità dell'area» a ridosso delle Mura, corrispondente alla fascia di rispetto richiesta, nell'eventualità che si fosse realizzata la strada prevista dal Piano regolatore generale del 1931<sup>10</sup>.

Dall'ottobre 1944 al marzo 1945 la documentazione d'archivio esaminata fa riferimento esclusivamente a una costante richiesta da parte dei referenti del Comando inglese di specie arboree, arbustive ed erbacee da collocare nel cimitero (pini, cipressi, rinospermi etc.)<sup>11</sup>.

Solo nel maggio 1945 il Comando britannico presentò alla Giunta municipale il piano definitivo richiesto al fine di procedere con la cessione ufficiale dell'area; dalla documentazione d'archivio risulta che la planimetria e i rilievi furono «effettuati dalla 19th Field Survey Company RE»<sup>12</sup> [Accorsi 2018, 39]. Presso l'Archivio del demanio e del patrimonio del Comune di Roma è conservato un disegno tecnico, datato al maggio 1945, dal titolo *British Military Cemetery (Rome)*, che si ritiene rappresenti il corredo grafico che accompagnava il piano presentato<sup>13</sup>. L'elaborato mostra una planimetria generale dell'area con in alto l'elevato del fronte interno delle Mura aureliane. Sono raffigurati: un ingresso da via Nicola Zabaglia, introdotto da una piccola esedra; un unico sentiero centrale per l'intera profondità del cimitero; campi per le sepolture; l'area libera a ridosso delle mura. Nei pressi dell'ingresso, inoltre, sono raffigurati uno spazio rettangolare e uno circolare disposti simmetricamente rispetto al sentiero (sicuramente corrispondenti alla Pietra della Memoria e

<sup>9</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

<sup>10</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

<sup>11</sup> Roma. Archivio Centrale dello Stato, *Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, Servizi di Architettura Parchi e Giardini (1937-1944)*, B. 1001, F.lo 7670, sottoF.lo 2.

<sup>12</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

<sup>13</sup> Roma. Archivio Demanio e Patrimonio del Comune di Roma, *Ripartizione II, Ufficio Tecnico*, B. 291.

alla Croce del Sacrificio). L'area verso via di Monte Testaccio presenta una configurazione boschiva con pini, platani, olmi e cipressi (fig. 4).

Con il Decreto Legislativo Luogotenenziale n. 429 del 5 luglio 1945 si definirono le norme per gli "impianti di cimiteri destinati alla inumazione dei militari delle FF.AA. delle Nazioni Unite, caduti in territorio italiano durante l'attuale guerra". L'articolo 2 del decreto prevedeva che «alle spese di acquisto e di lavori occorrenti per la sistemazione delle aree cimiteriali, nonché alle spese di manutenzione, provvede il Ministero dei lavori pubblici». Il provvedimento generò non poche incomprensioni su come proseguire con la cessione del terreno poiché il suolo era di proprietà del Comune di Roma.

Nel frattempo, i lavori al cimitero proseguivano costantemente e nella relazione annuale dell'*Imperial War Graves Commission* (1945-1946) è riportato: «una menzione particolare può essere fatta per quelli in Sicilia (...) e del Cimitero di Roma, finemente collocato all'ombra delle Mura Aureliane»<sup>14</sup>. Nella fotografia del cimitero pubblicata nella relazione, si notano le sepolture già ordinate in sei file tra i pini, alcune aiuole con fiori e, al posto delle attuali lapidi, degli elementi verticali lignei con diversi simboli religiosi (Croce, Scudo di David etc.). Nell'aprile 1947 furono stipulati i contratti per la realizzazione delle lapidi che vennero collocate nella prima metà dell'anno successivo: nella fotografia del cimitero pubblicata all'interno della relazione annuale (1947-1948) si vedono gran parte delle sepolture già con le lapidi definitive, sporadiche sono le tombe ancora provviste di una croce lignea<sup>15</sup>.

A maggio 1947, trascorsi quasi tre anni dalla 'autorizzazione' da parte del Comune di Roma alla realizzazione del cimitero, l'*Imperial War Graves Commission* sollecitò il Ministero dei Lavori Pubblici che «la posizione del cimitero britannico al Testaccio venisse regolarizzata agli effetti» del decreto del 1945. Inoltre, la Commissione chiese «che la striscia di terreno immediatamente adiacente alle mura Aureliane fosse incorporata nel complesso dell'opera destinata a cimitero e trasformata in giardino», secondo quanto emerso da un colloquio privato dell'11 maggio 1946 avvenuto tra «il nostro Architetto Principale» e l'allora direttore delle Belle Arti di Roma: «si ritiene ora che non verrà fatta nessuna difficoltà alla creazione di un giardino nella zona di questa "strada"»<sup>16</sup>. Per la prima volta, nei documenti si fa menzione all'«Architetto Principale», Louis de Soissons: probabilmente è proprio in questo periodo che venne concepito il cimitero nel suo impianto definitivo. Da una nota di de Soissons del giugno 1950 sappiamo che il suo progetto fu in seguito ridotto per volontà dello stesso architetto: egli inizialmente immaginava un muro di cinta in mattoni su via Nicola Zabaglia, un padiglione d'ingresso più grande («the central or entrance feature [...] is considerably reduced in size») e un elemento architettonico nella parte più interna del cimitero («the brick feature at the opposite end of the entrance axis is omitted and replaced by a gardened hedge feature»)<sup>17</sup>.

Ad ogni modo, a fine maggio 1947 il Comune di Roma per agevolare la pratica, consapevole che la realizzazione del cimitero spettasse al ministro dei Lavori Pubblici, dichiarò che «invece di dar luogo alla cessione gratuita dell'area direttamente all'autorità militare inglese, avrebbe potuto alienare l'area al Demanio». In tal caso, però, si rendeva necessario da parte

<sup>14</sup> Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.27 (1945-46), p. 19.

<sup>15</sup> Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.29 (1947-48), p. 24.

<sup>16</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

<sup>17</sup> Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico*, 7/3/2/3 F.lo 81.

del Comune stabilire i termini economici dell'alienazione; tuttavia, il Ministero ignorò la richiesta e la proposta non ebbe seguito<sup>18</sup>.

Il 29 ottobre 1947 il Decreto Legislativo del Capo Provvisorio dello Stato (n. 1354) sostituì il decreto del 1945. Con questo nuovo atto la realizzazione dei cimiteri spettava sempre al Ministero dei Lavori Pubblici, ma la gestione amministrativa era demandata alla Direzione generale dell'urbanistica mentre la gestione tecnica al Genio Civile.

Chiamato in causa per regolare la questione, il 26 marzo 1948 il Ministero dei Lavori Pubblici chiese al Comune di Roma una donazione gratuita del terreno («se non sia il caso di far luogo alla cessione dell'area in parola, quale donazione allo Stato Italiano, anziché a titolo oneroso») specificando come tale atto sarebbe stato apprezzato dai referenti inglesi («tale donazione sarebbe gradita anche alle autorità inglesi»). Il 23 aprile la Giunta comunale approvò la proposta di cessione gratuita allo Stato «salvo adottarsi la relativa formale deliberazione»<sup>19</sup>. A settembre il Genio civile realizzò il «piano di espropriazione»<sup>20</sup>.

Tuttavia, alla fine dell'anno nessun avanzamento fu fatto riguardo alla cessione dell'area. Il 23 novembre 1948 il sindaco di Roma interrogò la Giunta sulla faccenda date le sollecitazioni del Ministero. In realtà, la Giunta attendeva la «formale deliberazione» da parte dell'Assessorato del Patrimonio in merito alle Mura aureliane per il tratto che si sarebbe trovato all'interno del cimitero<sup>21</sup>. La questione si risolse solo l'anno seguente quando il 2 maggio il Consiglio comunale stabilì definitivamente la donazione dell'area; tuttavia, l'atto notarile venne stipulato molti anni più tardi, il 14 settembre 1960<sup>22</sup> [Accorsi 2018, 37 nota 45]. Nel gennaio 1951 un incremento del personale d'ufficio dell'*Imperial War Graves Commissione* nella sede di Roma comportò «un notevole aumento della produzione di disegni e documenti contrattuali»<sup>23</sup>. Sicuramente, in questo periodo furono realizzati anche gli elaborati definitivi per la Croce del Sacrificio, la Pietra della Memoria, la rotonda d'ingresso. Nella prima metà del 1953 vennero erette la Croce del Sacrificio e la Pietra della Memoria<sup>24</sup>; mentre il vestibolo d'ingresso fu probabilmente costruito entro la fine dell'anno successivo<sup>25</sup>.

Nell'Appendice H *Construction progress*, unita all'annuale relazione della Commissione (1954-55), è riportato che al 31 agosto 1955 il cimitero di Roma risultava oramai completato («completed») <sup>26</sup>.

## Conclusioni

I risultati della ricerca, in corso di svolgimento, presentati in questo contributo si configurano come un avvio alla conoscenza del cimitero militare del Commonwealth nel rione Testaccio a Roma.

---

<sup>18</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

<sup>19</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

<sup>20</sup> Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico, Drawing*, n. SED/159/2Q.

<sup>21</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl. 12.

<sup>22</sup> Roma. Archivio Demanio e Patrimonio del Comune di Roma, *Ripartizione II, Ufficio Tecnico*, B. 291.

<sup>23</sup> Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.32 (1950-51), p. 29.

<sup>24</sup> Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.34 (1952-53), pp. 28, 44.

<sup>25</sup> Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.35 (1953-54), p. 30.

<sup>26</sup> Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.36 (1954-45), p. 51.

Il cimitero si presenta, oggi, come un'oasi all'interno della città. Il progetto realizzato coniuga il pragmatismo e il rigore militare con elementi propri della cultura funeraria anglosassone declinati anche con materiali tipici locali. Allo stesso tempo, inoltre, l'impianto conserva con sensibilità il patrimonio arboreo e archeologico preesistente, in accordo con le richieste e le osservazioni formulate dall'amministrazione comunale all'avvio del progetto.

La realizzazione del cimitero apre senza dubbio a numerosi argomenti di approfondimento. Gli sviluppi futuri della ricerca riguardano innanzitutto e in maniera ravvicinata il rapporto tra l'impianto funerario e le componenti paesaggistiche e archeologiche che insistono sull'area; analogamente, la relazione con il vicino Cimitero Acattolico, già cimitero degli Inglesi, e in generale con il rione Testaccio che li contiene. Inoltre, ulteriori approfondimenti interessano le fasi recenti di vita dell'impianto nonché le opere di gestione in atto da parte della *Commonwealth War Graves Commission*. Parallelamente, lo studio si orienta sulla figura di Louis de Soissons e sulla ricerca degli elementi ricorrenti nella sua produzione come architetto e urbanista britannico. Infine, necessaria è l'analisi dell'interazione del cimitero romano nel più vasto panorama dei cimiteri militari del Commonwealth realizzati in Italia alla fine della Seconda guerra mondiale.

Ad ogni modo, la dimensione della conoscenza acquisita tramite la ricostruzione della vicenda evolutiva del progetto del cimitero in esame, sinteticamente qui illustrata, restituisce un nuovo tassello per la conoscenza della città di Roma.

### Bibliografia

ACCORSI, M.L. (2018). *Da unità sistemica a configurazione episodica. I giardini pubblici di Testaccio a Roma*, Roma, Edizioni Quasar.

GEURST, J. (2010). *Cemeteries of the Great War by Sir Edwin Lutyens*, Rotterdam, 010 Publishers.

### Fonti archivistiche

Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.26 (1944-45)

Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.27 (1945-46)

Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.29 (1947-48)

Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.32 (1950-51)

Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.34 (1952-53)

Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.35 (1953-54)

Maidenhead, Commissione per le Sepolture di Guerra del Commonwealth, *Archivio storico, Governo e Pianificazione, Relazioni annuali*, ADD 6.2.36 (1954-45)

Roma. Archivio Centrale dello Stato, *Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, Servizi di Architettura Parchi e Giardini (1937-1944)*, B. 1001, F.lo 7670, sottoF.lo 2

Roma. Archivio Demanio e Patrimonio del Comune di Roma, *Ripartizione II, Ufficio Tecnico*, B. 291

Roma. Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X (1920-1953), Titolario 1931*, classe 4, sottocl. 5, "Varie", B. 237, F.lo 1, sottoF.lo C

Roma. Archivio Storico Capitolino, *Segretariato generale, Carteggio (1923-1948)*, B. 1006, classe 15, sottocl.

Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico, Drawing*, n. SED/159/2Q

Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico, Drawing*, n. 18B, R61

Roma. Commonwealth War Graves Commission, *Archivio Storico*, 7/3/2/3 F.lo 81





«Siamo piante e non uomini, o meglio più piante che uomini». Due donne riflettono sulla guerra nel cimitero militare francese di Roma (1944-47).

«We are plants and not men, or rather more plants than men». Two women pondering upon the war in the French military cemetery in Rome (1944-47).

### MONICA PRENCIPE

Ricercatrice indipendente

### Abstract

*Tra il 1944 e il 1945, poco dopo la liberazione di Roma, si apre nella capitale il concorso per il Cimitero Militare Francese a Monte Mario. Il contributo qui proposto, basato su materiali d'archivio in buona parte inediti, si prefigge di analizzare l'esperienza del concorso e la sua realizzazione, collocandola all'interno del contesto italiano del dopoguerra, alla ricerca di una nuova rinascita, non solo di natura economica, ma soprattutto psicologica e sociale, sottilmente interpretata da due profili femminili ancora troppo poco noti: Elena Luzzatto (1900-1983) e Maria Teresa Parpagliolo (1903-1974).*

*Between 1944 and 1945, shortly after the liberation of Rome, the competition for the construction of the French Military Cemetery at Monte Mario was held in the capital. The contribution proposed here, based on partly unpublished archive materials, aims to analyze the experience of the competition and its realization, placing it within the Italian post-war context, in search of a new rebirth, not only economical, but above all psychological and social, subtly interpreted by two female profiles still too little known: Elena Luzzatto (1900-1983) and Maria Teresa Parpagliolo (1903-1974).*

### Keywords

Cimitero Militare Francese, Elena Luzzatto, Maria Teresa Parpagliolo, Roma.

French Military Cemetery, Elena Luzzatto, Maria Teresa Parpagliolo, Rome.

### Introduzione

La fine della Seconda guerra mondiale apre una stagione di domande, accanto a molti dubbi, in un'Italia alla ricerca di una rinnovata identità e di un nuovo rapporto con il passato. Non a caso la celebre *Storia dell'architettura italiana* di Manfredo Tafuri inizia con l'anno 1944: a Roma con il Monumento alle Fosse Ardeatine e a Milano con il Monumento ai Caduti nei campi di concentramento in Germania. Da un lato una «geometria che si compromette con la materia», in cui «in un solo segno è contratto il dolorante ricordo di un evento» e dall'altro, «un omaggio lirico ai miti illuministi degli anni Trenta» di Pagano e Persico [Tafuri 2002, 7].

Pur constatando le profonde divergenze tra le due soluzioni, nell'immaginario del critico romano sono proprio le grandi architetture funerarie a rappresentare i primi tentativi di ricomposizione del complesso quadro culturale e politico italiano.

Tuttavia, alla fine del 1944, poco dopo la liberazione di Roma da parte delle truppe alleate, si apre nella capitale un altro evento, molto meno noto rispetto a quello delle Fosse Ardeatine: il concorso per il Cimitero Militare Francese, che interpreta in modo molto diverso, rispetto ai primi due progetti già citati, un modo di intendere il passato. Il presente contributo, dopo le importanti ricerche di Sonja Dümpelmann dei primi anni Duemila sulla figura di Maria Teresa

MONICA PRENCIPE

Parpagliolo, si prefigge l'obiettivo di reinserire la vicenda all'interno del più vasto contesto italiano del secondo dopoguerra, anche grazie all'analisi di materiali inediti, sottolineando il ruolo cardine della vicenda nel riconoscimento della disciplina dell'architettura del paesaggio in Italia, nonché nell'approfondimento delle conquiste del professionismo femminile<sup>1</sup>.

## 1. Il concorso per il Cimitero Militare Francese di Roma

A differenza del primo conflitto mondiale i cui memoriali furono realizzati a fasi alterne nel corso di quasi vent'anni, lo stato italiano – sebbene ancora immerso in un clima di profonda incertezza – si muove tempestivamente per donare più di cinquanta aree sparse nell'intera penisola ai paesi che vi avevano combattuto: la maggior parte delle vittime è registrata dalla Wehrmacht tedesca (120.000 uomini), seguiti dalle truppe britanniche (45.496), americane (32.000), francesi (7.800) e polacche (3.955). In particolare, ai francesi, le tre aree vengono concesse «in libero uso dal governo italiano sulla base di una regolare convenzione di reciprocità italo-francese riguardante la tutela delle sepolture di guerra» [Ministero della Difesa 1974,146].

L'area selezionata dall'Italia per ospitare il cimitero militare francese di Roma – il secondo per dimensione dopo quello di Venafro [Ministero della Difesa 1974,147-148] – è a nord del Tevere, sul colle della Camilluccia nei pressi di Monte Mario, in prossimità all'antico percorso in cui la via Frangicena entrava a Roma, in un fazzoletto di terra alle spalle dell'attuale Ministero degli Affari Esteri. Al momento della concessione, l'area è un rettangolo non boscoso (fig. 1) di circa 42.000 metri quadri, orientato in direzione nord-ovest, la cui posizione elevata permette una suggestiva vista a trecentosessanta gradi su tutta l'area a nord della capitale, ancora non compromessa dalla speculazione edilizia. La scelta del sito è ratificata nel febbraio del 1945<sup>2</sup>, dai comandanti francesi Morlot e Ruze in accordo con le autorità italiane [Dümpelmann 2004, 208-209], seguito dalla conclusione del relativo concorso di progettazione, ancora oggi in larga parte da indagare a causa delle esigue fonti archivistiche disponibili.

## 2. La proposta vincitrice: Elena Luzzatto e Maria Teresa Parpagliolo

La proposta vincitrice è disegnata – vera rarità nella Storia dell'Architettura moderna occidentale – da due donne: Elena Luzzatto (1900-1983) e Maria Teresa Parpagliolo (1903-1974), la cui rispettiva opera è stata solo di recente oggetto di lento e rinnovato interesse<sup>3</sup>.

Nel 1925 Elena Luzzatto è la prima donna italiana – pochi giorni dopo la russa Anna Biriukova – ad ottenere una laurea in Architettura alla Regia Scuola di Roma, e già nel 1926 entra a far parte degli uffici tecnici del Governatorato, ruolo che ricoprirà sino al 1958. Per il Comune di Roma realizzerà numerose strutture pubbliche, senza tuttavia abbandonare del tutto la libera professione e lavorando per alcuni anni (1932-1937) come assistente di disegno di Vincenzo Fasolo [Prencipe 2018; Belotti, Prencipe, Riciputo 2023].

---

<sup>1</sup> Negli ultimi anni, si rimanda alle pubblicazioni del gruppo MOMOWO (Women's Creativity since the Modern Movement), così come al progetto di ricerca di ateneo della Sapienza: *Tecniche Sapienti: la presenza femminile nella facoltà di architettura di Roma*, di cui il presente contributo, fa parte degli esiti.

<sup>2</sup> Bacheca informativa del cimitero e «Verballi della Giunta Municipale» (27 febbraio 1945; 27 settembre 1946), Archivio Storico Capitolino, Roma.

<sup>3</sup> Maria Teresa Parpagliolo è stata oggetto di riflessione da parte di ricercatrici come Sonia Dümpelmann e Lucia Krasovecs Lucas. Al contrario, la figura di Elena Luzzatto sta lentamente riemergendo dall'oscurità. Da settembre 2022 infatti l'archivio Elena Luzzatto (1900-1983) è oggetto di avvio di dichiarazione di interesse. Tale risultato è stato possibile grazie alla cooperazione dell'autore, dell'erede Mauro Ferroni e della Soprintendenza dei Beni archivistici del Lazio.



1: Il Cimitero Militare Francese di Roma nel 1947, Archivio privato Elena Luzzatto, Roma.

All'altro capo della coppia vincitrice c'è Maria Teresa Parpagliolo, a oggi considerata la prima paesaggista italiana, caratterizzata da un'educazione eterodossa e dall'intreccio di una fitta rete di rapporti con figure del panorama nazionale e internazionale che la portarono ad essere un'attiva divulgatrice del mestiere.

Dove e quando possano essersi incontrate le due progettiste per la prima volta non è certo, ma analizzando la loro vasta produzione, si scoprono inattesi parallelismi che rendono manifesta sin dai primi anni Trenta, se non una conoscenza diretta, certamente una consonanza di valori ed interessi.

Dopo essere stata selezionata tra i nove vincitori del Concorso per edicole funerarie al Cimitero del Verano (1927), nel 1930, Elena Luzzatto vince il secondo premio per un "Concorso per una stazione fiorita", indetta dalla *Società Amici dei Fiori*<sup>4</sup>, gruppo di cui fa parte la stessa Parpagliolo [Dümpelmann 2002, 49] assieme ad altri nomi di spicco come Eva Mameli Calvino, botanica e madre del ben più celebre Italo [Secci 2017, 15].

Dal canto suo, Maria Teresa è figlia dell'archeologo romano Luigi Parpagliolo, tra i primi italiani ad occuparsi anche di tutela del paesaggio [Belli Mangone Sessa 2021, 13, 37, 62]. Negli anni Venti, mentre è ancora iscritta all'Università di Lettere, Maria Teresa inizia studiare botanica, orticoltura e disegno del verde. Successivamente la sua educazione è supportata da viaggi e

<sup>4</sup> Archivio Ufficio matricola, *Fascicolo Personale*, 17 dicembre 1949.

MONICA PRENCIPE

apprendistati (in Italia e all'estero), nonché dallo studio diretto delle pubblicazioni esistenti sul tema, che le permettono ben presto di trasformare la sua passione in un regolare presenza sulle pagine di «Domus». Qui, sempre nel 1930 Parpagliolo pubblica un suggestivo articolo dal titolo «Giardini di Capri», in cui si sofferma a lungo sull'abitazione di Edwin Cerio, con illustrazioni di pergole e salotti verdi. Degli spessi anni è la proposta di Elena Luzzatto per una «Villa rustica sull'isola di Capri» [Speckel 1935, 125], suggerendo una notevole compatibilità di interessi tra le due giovani progettiste, verso un'architettura «dove ogni decorazione è abolita e, in unione alla decorazione vegetale naturale del giardino, risolve felicemente e spontaneamente vari problemi dell'edilizia moderna» [Parpagliolo 1930, 59]. Continua la Parpagliolo ricordandoci che «costruire secondo la tradizione non è copiare quello che già esiste. La tradizione può essere un ostacolo contro il quale inciampa chi va alla cieca, ma per chi alza il piede diventa gradino». Ed è proprio all'interno della storia del giardino e all'ombra del motto del francese Jacques Delille – «Nel riposo dei campi collocate la mia umile tomba» [Delille 1808, cit. in Ariès 1980, 316; Latini 1994; Mangone 2004; Giuffrè 2007] – che prende vita il progetto per il Cimitero Militare Francese.

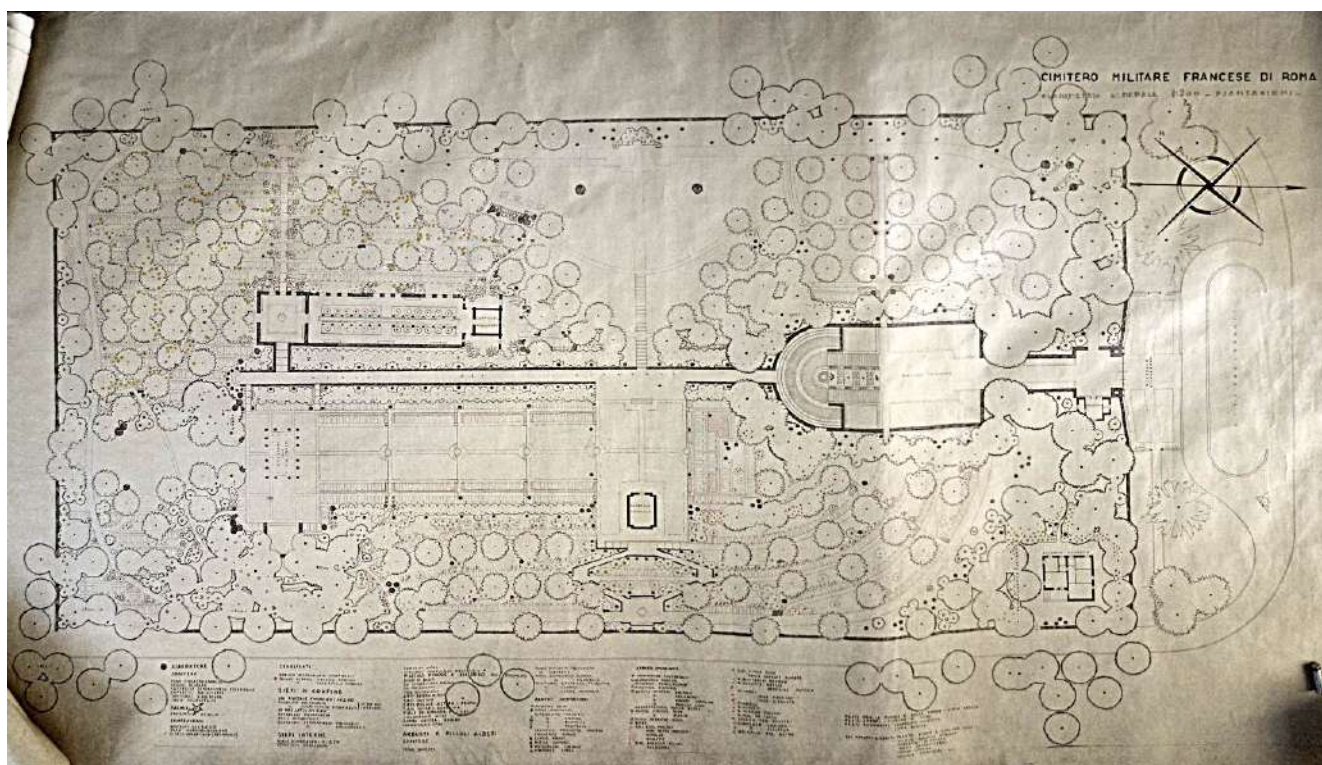
L'ingresso è posto a sud-est, in diretta connessione con il «piazzale d'onore», concepito come una grande cavea all'aperto e pensato per avere sullo sfondo la città di Roma. Oltre all'assicurato effetto scenografico durante le commemorazioni, le sue gradinate risolvono semplicemente il problema del dislivello con la parte retrostante. Gli elementi scultorei sono integrati nella pavimentazione delle prime gradinate e il centro della cavea è segnato da un pennone su cui svetta la bandiera francese. Una volta raggiunta la cima dell'anfiteatro, si accede in un lungo e sottile asse centrale, il «viale dei cipressi», che conduce alle diverse stanze del giardino e che divide il cimitero in due parti: la prima a sud-ovest attorno alla chiesa cattolica e una seconda a nord-est con una piccola cappella musulmana. Quest'ultima è orientata secondo la direzione della Mecca, con un asse leggermente ruotato rispetto a quello del viale, conferendo alla planimetria generale un effetto di inaspettato movimento, che si contrappone alla rigida perpendicolarità degli altri elementi (fig. 2).

Infine, attorno agli spazi celebrativi, le due progettiste disegnano una lunga serie di percorsi secondari, dai profili prevalentemente sinuosi, che seguono le linee di mezzacosta del pendio. La composizione generale è infatti resa estremamente dinamica dalla difficile topografia del luogo: a partire dall'asse centrale, ogni elemento è collocato ad un'altezza diversa rispetto agli altri, creando una complessa e multiforme sequenza di combinazioni visive.

Il «viale dei cipressi» è posto lungo la linea di crinale dell'area, e disegna una freccia ombrata da una lunga serie di alti fusti che, come vere e proprie colonne verdi, segnano il percorso preferenziale del cimitero. Tuttavia, l'asse centrale si conclude — senza eccessiva enfasi monumentale — con una piccola seduta ad esedra, sottolineata da altri sette cipressi, che invitano chi lo percorre ad un momento di sosta e di riflessione, prima di continuare.

Una volta giunti all'esedra, a destra i visitatori si possono addentrare nella cappella musulmana, concepita come un piccolo giardino: da uno specchio d'acqua — legato al paradiso e alla vita eterna — si dipana sino alla cappella vera e propria un corso d'acqua centrale, costeggiato da alberi di melangolo (*citrus aurantiaca*), come nel Patio dell'Acequia nel Palazzo del Generalife di Granada. La fontana — oggi l'unico elemento realizzato che rimanda al progetto originario per una cappella musulmana — è rivestita di piastrelle bianche e blu: due colori ricorrenti della tradizione islamica [De Bernardi Marchis Mansour 2016, 9] (fig. 3). A sinistra dell'esedra finale, si entra invece in un'altra piazza, anch'essa segnata dalla presenza di un bacino d'acqua, e da 12 steli che indicano le stazioni della *via crucis*, il cui spazio è suggestivamente delimitato da altrettanti cipressi, come un piccolo tempio tetrastilo.



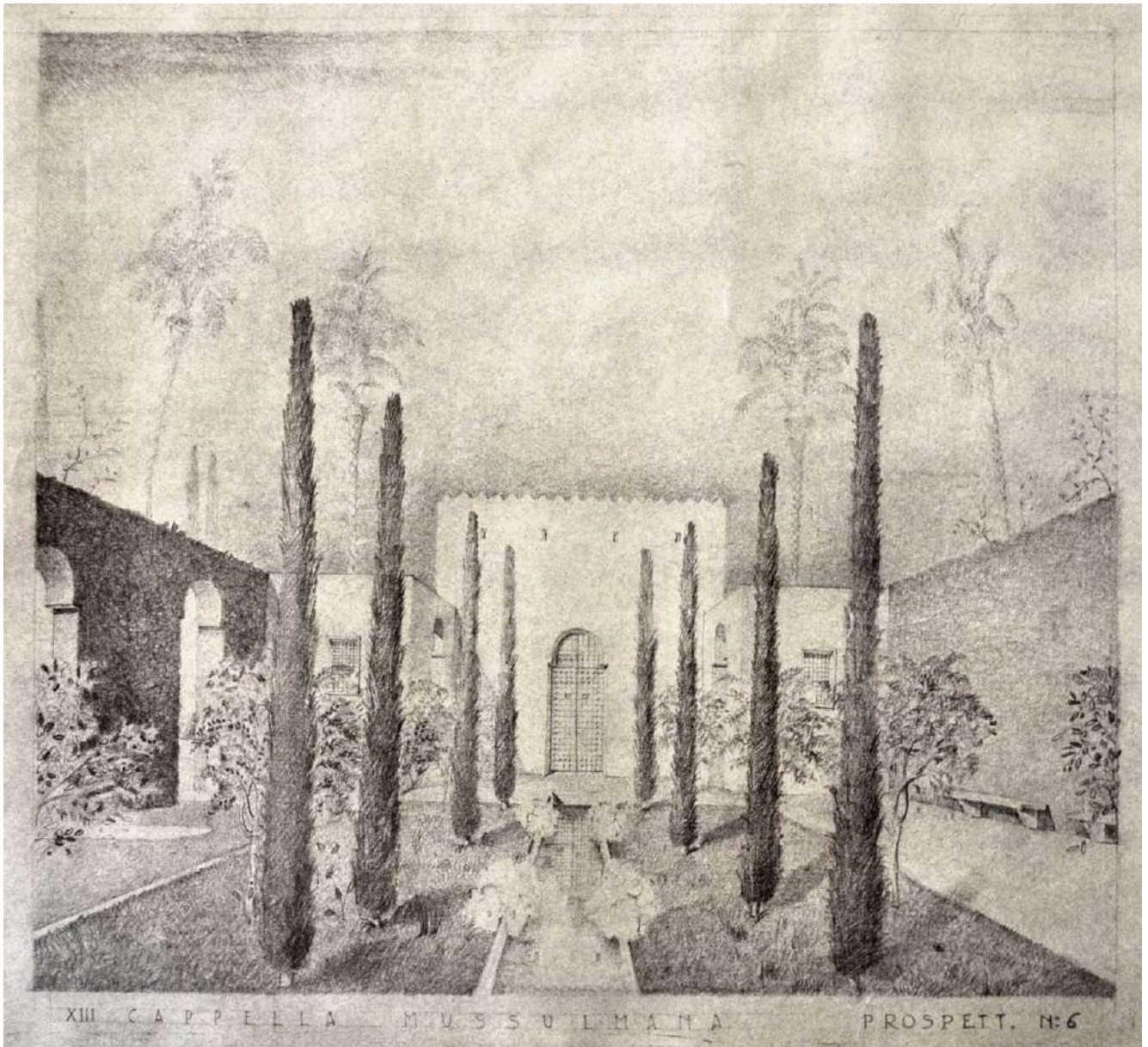


2: Tavola di concorso del Cimitero Militare Francese – planimetria generale con indicazione delle essenze (Archivio privato Elena Luzzatto, Roma).

Da qui si arriva alla cappella cattolica, tramite un secondo asse longitudinale, organizzato in riquadri verdi a diverse altezze, ciascuno con un'unica fila di tombe, come soldati in una parata ufficiale.

Un'analisi dei percorsi e dei diversi modi di attraversamento del cimitero, ci guida infine a notare che tutte le aree principali sin qui citate possono essere raggiunte non solo tramite il viale dei cipressi, ma anche attraverso un secondo percorso, posizionato a valle e di forma circolare, che permette di percepire gli spazi celebrativi in maniera completamente diversa rispetto al primo, nonché di godere di una serie di infiniti scorci del paesaggio circostante. Anche questo secondo percorso, esattamente come l'altro, si apre con un anfiteatro naturale – completamente verde e molto più ampio di quello denominato 'd'onore' – rivolto verso le colline romane (e non più verso la città) e segnato da due semplici alberature che traggono la cappella cattolica sullo sfondo. Il ruolo centrale che riveste questo secondo attraversamento nella percezione del cimitero è comprovato dai numerosi schizzi, dalla prospettiva di chi lo percorre, delle vedute presenti nelle tavole di concorso (fig. 4): è da qui, infatti, che riusciamo a percepire le alte palme (*chamaerops excelsa*) che contornano la cappella musulmana, e che ricreano non solo lo spazio sacro della cappella, ma un vero e proprio paesaggio di ispirazione islamica. Dal percorso esterno riusciamo anche a cogliere i diversi livelli dei terrazzamenti disegnati dagli ulivi, dai pini marittimi e dai lecci che affiancano le sepolture dei soldati, realizzate come riquadri verdi a terra, con semplici steli senza ulteriori decorazioni se non il simbolo religioso. Utilizzando essenze non prettamente legate alla tradizione cimiteriale occidentale, come le palme e gli ulivi, le due donne realizzano un luogo in cui la gravità della morte e la gioia del giardino mediterraneo si toccano e si confondono, in un turbinio malinconico che lascia il visitatore in bilico tra queste due condizioni estreme dell'esistenza.

MONICA PRENCIPE



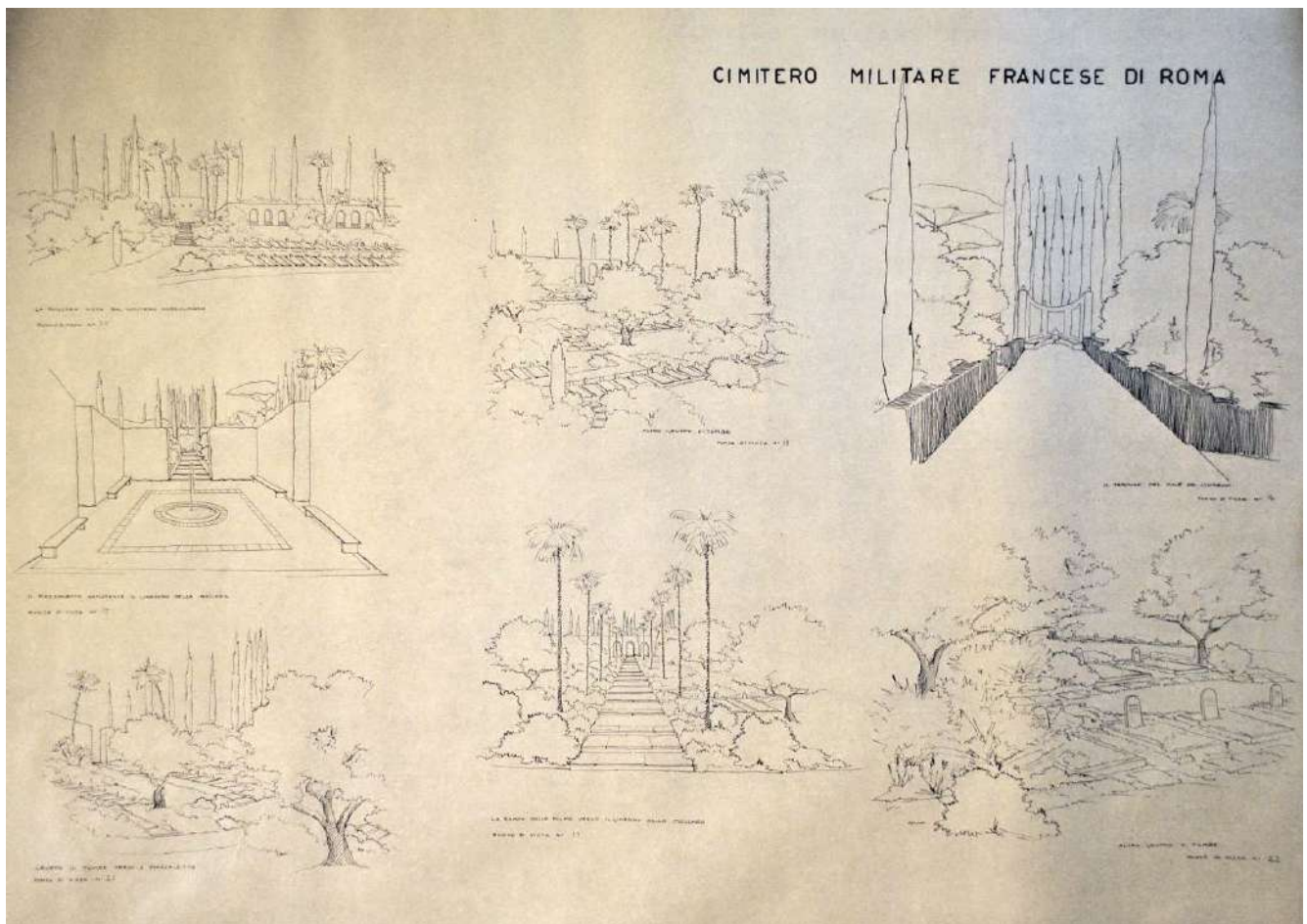
3: Tavola di concorso del Cimitero Militare Francese – Cappella musulmana, Archivio privato Elena Luzzatto, Roma.

Così pure il percorso circolare si contrappone a quello sequenziale e cronologico del Viale dei cipressi, annullando la percezione dell'esistenza lineare come l'unica possibile, e caricando di significati la capacità di vivere la morte come un eterno ciclo di morte e rinascita, così come la rigogliosa natura del giardino che ci circonda.

Un ultimo pannello di concorso è infine dedicato agli edifici di guardiania: la casa del custode è una costruzione con richiami all'architettura rurale italiana, in cui gli abitanti sono ritratti mentre passano il loro tempo all'aperto.

Il progetto vincitore è dunque una combinazione dinamica di elementi tratti dai giardini italiani, mediterranei, islamici e persino inglesi, che rappresentano l'importante bagaglio culturale di Maria Teresa, e parte della formazione della collega Elena Luzzatto.





4: Tavola di concorso del Cimitero Militare Francese – Viste (Archivio privato Elena Luzzatto, Roma).

### 3. Il Cimitero Militare Francese e i suoi esiti

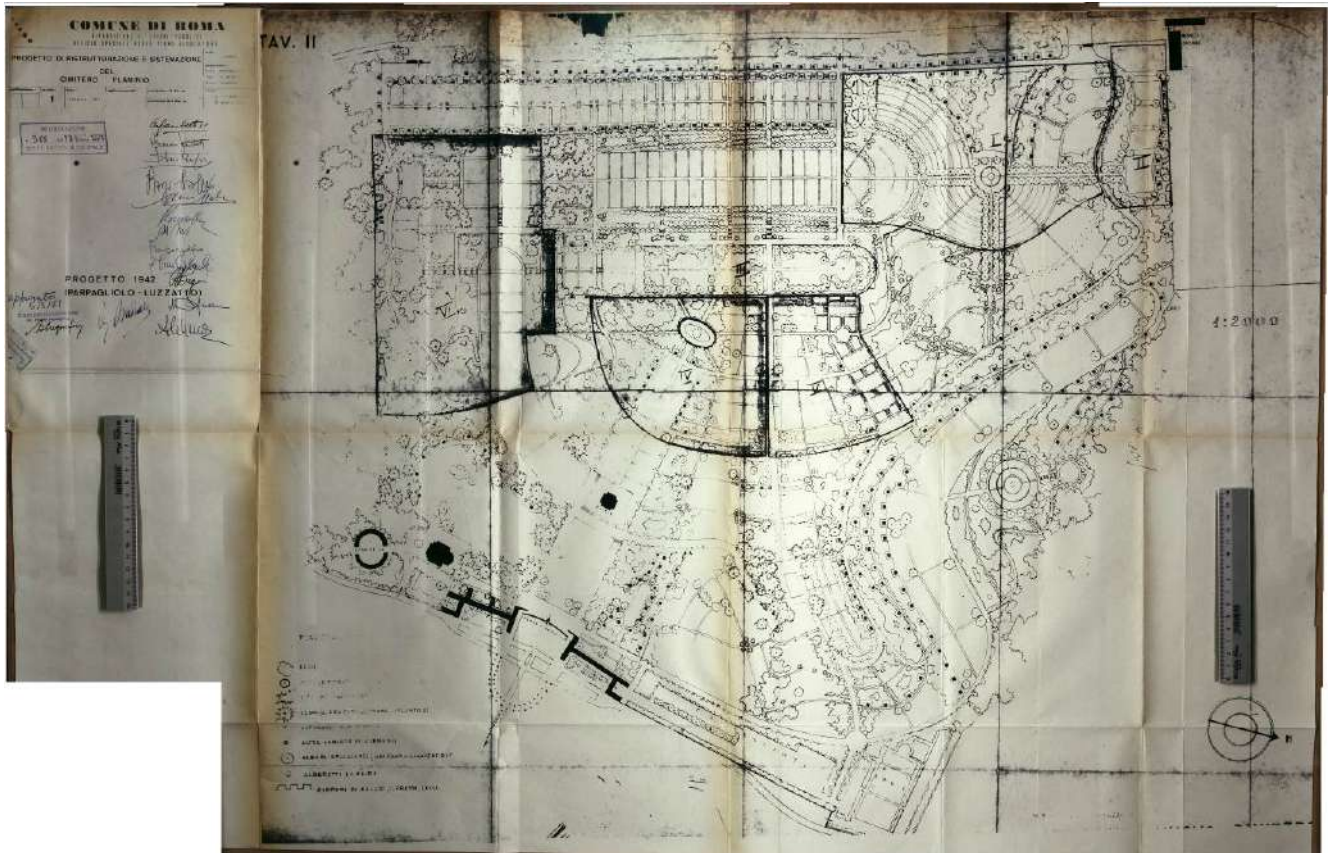
La realizzazione del cimitero inizia a partire dal 3 novembre 1946 [Dümpelmann 2002, 214] e il 5 novembre dell'anno seguente è inaugurato ufficialmente alla presenza dell'allora Ambasciatore Francese Jacques Fouques-Duparc, così come riportato da un breve cinegiornale dell'Istituto Luce<sup>5</sup>. La costruzione non è seguita in prima persona dalle due progettiste romane, ma – secondo la documentazione contenuta presso l'Ambasciata di Palazzo Farnese – direttamente dal Genio Civile Militare Francese<sup>6</sup>.

A conclusione dei lavori, la pianta perderà alcuni degli elementi architettonici salienti, come la cappella musulmana e quella cattolica, ma anche la sistemazione della via crucis (profondamente modificata nella soluzione finale) e l'annesso «bacino d'acqua», così come il secondo anfiteatro verde sarà rimodellato per lasciare più spazio alle tombe. Tuttavia, grazie ad una selezione di essenze in linea con le direttive progettuali fondamentali, gran parte delle intenzioni e delle suggestioni originali sono ancora ben percepibili, benché un'alta vegetazione circostante abbia parzialmente nascosto il cimitero alla vista della città, con cui originariamente doveva instaurare un più diretto rapporto visivo, non solo dall'interno verso l'esterno, ma anche nella direzione opposta.

<sup>5</sup> "Rapporti italo-francesi", Archivio Istituto Luce.

<sup>6</sup> Archivio dell'Ambasciata Francese a Roma.

MONICA PRENCIPE



5: Tavola di concorso del Cimitero di Prima Porta – Planimetria generale, Archivio Storico Capitolino, Roma.

Poco dopo la conclusione del cimitero, nel 1946 le due colleghe torneranno a collaborare in un secondo progetto, ancora oggi poco studiato, benché rappresenti uno dei più vasti complessi funerari della penisola del secondo dopoguerra: il Cimitero Flaminio a nord di Roma. All'Archivio Capitolino è custodita una tavola che riporta la sistemazione dell'area, allegata al progetto di completamento del 1971<sup>7</sup>, la cui testata laterale richiama la data del progetto originale (erroneamente 1942 anziché 1946) e l'attribuzione «Parpagliolo-Luzzatto». Analizzando le linee dei percorsi e la fitta indicazione delle essenze (fig. 5), non è difficile ravvisare la mano non solo di Luzzatto – alla quale il progetto è attribuito sin dal 1983 [Bizzotto Chiumenti 1983, 141] – ma soprattutto della collega paesaggista, che in questa sede si attribuisce per la prima volta come coautrice.

Tuttavia, della complessa sistemazione del verde sarà realizzata solamente una piccola porzione nei pressi dell'ingresso prospiciente la via Flaminia. Questa si presenta oggi come una sequenza di tombe di famiglia, organizzate per piccole isole e sormontate da una sequela di imponenti pini marittimi che lasciano intravedere quale doveva essere l'ambizioso obiettivo delle due progettiste (fig. 6), ovvero «una malinconica e sterminata città di morti addormentati in un giardino fiorito» [Latini 1994, 73]. Pur lavorando con la tradizione del giardino formale italiano, dei terrazzamenti mediterranei e delle sequenze scenografiche con rotonde e piazze centrali (già sperimenta nel precedente esempio), la dimensione molto più vasta del cimitero Flaminio, ricollega più marcatamente quest'ultimo alla grande tradizione

<sup>7</sup> Allegati alla delibera n.988 del 10 marzo 1971, Segreteria Generale, Deliberazioni della Giunta Municipale, vol. 674, Archivio Storico Capitolino.





6: Il Cimitero di Prima Porta oggi, foto dell'autrice (2022).

dell'Ottocento di Père-Lachaise a Parigi, Staglieno a Genova e Poggioreale a Napoli, in cui lo spazio funerario si fonde con il parco pubblico e in cui il cimitero è visto come «luogo collettivo dove avviene lo scambio tra i vivi e morti, spazio pubblico dove la società riconosce i propri valori» [Latini 1994, 88].

I due progetti, redatti a pochissimo tempo di distanza l'uno dall'altro, saranno anche inclusi nella mostra di Londra del 1948, in occasione della fondazione dell'IFLA (International Federation of Landscape Architects), che sulla scorta dell'esempio dei CIAM riesce nell'impresa (tentata sin dal 1935) di organizzare per la prima volta una federazione internazionale degli architetti paesaggisti [Imbert 2007].

Il catalogo dell'annessa mostra, dal titolo *The landscape of work and leisure*, ci conferma che entrambi i progetti sono presenti a Londra: il Cimitero Militare francese come esempio portato da Maria Teresa (ora diventata) Shepard [Dumpelmann 2010; Krasovec 2018] presente nella sezione inglese, e il Cimitero di Prima Porta firmato da Elena Luzzatto, rappresentante della sezione italiana [IFLA 1948, 10-12]. Luzzatto è al fianco di nomi come Raffaele De Vico, Pietro Porcinai, Michele Busiri-Vici, Mario Bafile, e ad alcune delle sistemazioni di Giuseppe Boni per le aree archeologiche della capitale.

La lista dei delegati presenti non rispecchia tuttavia la quantità dei nomi in mostra: a partecipare direttamente al convegno di Londra, nell'agosto del 1948, sono infatti solamente i già citati Maria Teresa Parpagliolo Shepard (come membro del comitato inglese) e Pietro Porcinai, affiancati da Elena Luzzatto e dal marito ingegnere Felice Romoli [Youngman 1948, 15].



MONICA PRENCIPE

Una volta tornata in Italia e lasciata la collega Parpagliolo ad una lunga carriera inglese, il 15 marzo del 1950 Elena Luzzatto è anche tra i fondatori dell'Associazione Italiana degli Architetti del Giardino e del Paesaggio (AIAGP) [Guccione 1988] anche qui accanto a Pietro Porcinai, quale risultato della sua partecipazione al convegno di Londra di due anni prima.

## Conclusioni

Dopo l'esposizione degli esiti – a medio e lungo raggio – del concorso per il Cimitero Militare Francese di Roma, appare evidente che la vicenda, posta ai margini dalla storiografia italiana ufficiale, sia in realtà un momento importante che avrebbe portato, di lì a breve, alla nascita della disciplina dell'architettura del paesaggio in Italia.

Dal punto di vista compositivo, le due progettiste disegnano il Cimitero Militare Francese e quello di Prima Porta ricollegandosi direttamente al dibattito del XVIII e XIX secolo delle "tombe nel paesaggio", con contaminazioni provenienti dal giardino rinascimentale italiano e islamico, ma anche con innesti profondi nella tradizione mediterranea rurale e nella ricerca di un'essenzialità più compiutamente moderna. Questa capacità di lasciar coesistere con sintassi paratattica più registri formali, ben si sposa con la possibilità – qui esposta come ipotesi interpretativa – di lasciare ai visitatori differenti percorsi di fruizione del parco, che metaforicamente richiamano l'incontro e lo scontro del tempo come evoluzione progressiva e come eterno ritorno.

L'esperienza esposta rappresenta dunque una forma innovativa e sottile di quell'«ambiguità del programma pacificatorio» [Nicoloso 2019, 51] che emerge in molti dei sacrari della Seconda Guerra Mondiale e che qui, più che in altri, si basa sull'esaltazione del potere della Natura su quella dell'uomo.

Inoltre, nel panorama degli studi sul professionismo femminile – di giorno in giorno sempre più vasto e multiforme – l'esperienza di Roma rappresenta un raro esempio di sacrario militare realizzato da due professioniste, entrambe pioniere nei rispettivi campi di attività. Si ricorda che anche in uno dei gruppi vincitori del concorso delle Fosse Ardeatine è presente una donna: Uga De Plaisant (ancora laureanda) con Giuseppe Perugini e lo scultore Mirko Basaldella. Questi, per omaggiarla, si presentano al concorso con il nome Unione Giovani Architetti (UGA, appunto) [Puglisi 2020].

Questo elemento, appare ancora più significativo se messo in relazione con il ruolo storico che ebbero le truppe francesi in Italia, sul quale, nei primi anni Cinquanta, iniziarono a svelarsi i soprusi di un gruppo di *Gourmier* – i soldati nordafricani dell'esercito francese e le loro cosiddette "marocchine" avvenute tra il 15 e il 17 maggio del 1944 [Catallo 2017] – proprio sulla popolazione femminile italiana, denunciati dal romanzo neorealista di Alberto Moravia del 1957 *La ciociara* e poi immortalate nell'immaginario collettivo dal capolavoro omonimo di Vittorio De Sica del 1960.

La storia ha spesso un suo modo inaspettato di ribaltare le vicende degli uomini, poiché «le guerre, si sa, un giorno devono pure finire e tutto torna a posto» [Moravia 1957, 15]. E a farlo, nel loro piccolo, saranno in quegli stessi giorni proprio due donne, che risponderanno all'orrore della guerra e dei soprusi, radicando e consegnando alla terra le anime dei morti, lì dove era stato versato il sangue di militari e civili, poiché: «Siamo piante e non uomini, o meglio più piante che uomini e dalla terra dove siamo nati viene tutta la nostra forza e se l'abbandoniamo non siamo più piante né uomini ma straccetti leggeri che la vita può sbattere di qua e di là secondo il vento delle circostanze» [Moravia 1957, 94].

**Bibliografia**

- BELOTTI, S., PRENCIPE, M., RICIPUTO, A. (2023). *Tre pioniere dimenticate: Elena Luzzatto Valentini, Maria Emma Calandra e Valeria Caravacci*, in *Al femminile*, a cura di S. Pace, C. Baglione, Roma, Franco Angeli, pp. 182-197.
- BELLI, G., MANGONE, F., SESSA, R. (2021). *L'Italia del Touring Club, 1894-2019. Promozione, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio*, in «Storia dell'Urbanistica», speciale, n. 1.
- BELOTTI, S., PRENCIPE, M., RICIPUTO, A. (2018). *Pioneers and Heirs at the Faculty of Architecture in Rome*, in *Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018). Towards a new Perception and Reception*, a cura di H. Seražin, C. Franchini, E. Garda, Lubiana, Založba ZRC, pp. 128-139.
- BIZZOTTO, R., CHIUMENTI, L., MUNTONI, A. (1983). *50 anni di professione*, Roma, Kappa.
- CATALLO, S. (2017). *La memoria scomoda della guerra. Le marocchine*, Roma, Il roseto.
- Comitato di redazione (1948), in «Psiche», n. 1, s.p.
- Concorso per il progetto di un centro colonico in Somalia* (1933), in «L'Architettura italiana», n. 9, pp. 208-210.
- DAMI, L. (1921). *Il nostro giardino*, Firenze, Le Monnier.
- DAMI, L. (1924). *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti & Tumminelli.
- DE BERBARDI, M., MARCHIS, E.T.C., MANSOUR, O. (2016). *Il colore come elemento delle geometrie decorative islamiche*, in Atti del Convegno XII Conferenza del Colore, Torino 8-9 settembre 2016, pp. 413-424.
- DÜMPELMANN, S. (2002). *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974). Her development as a Landscape Architect between tradition and Modernism*, in «Garden History», n. 1, pp. 49-73.
- DÜMPELMANN, S. (2004). *Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974). Ein Beitrag Entwicklung der Gartenkultur in Italien im 20. Jahrhundert*, Weimar: VDG.
- DÜMPELMANN, S. (2010). *The landscape architect Maria Teresa Parpagliolo Shepard in Britain: her international career 1946-1974*, in «Studies in the history of gardens & design landscapes», n. 30, pp. 94-113.
- GEYMÜLLER, H. (1884). *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*, Milano, Hoepli.
- GOTHEIN, M.L. (2006). *Storia dell'Arte dei Giardini*, a cura di M. De Vico Fallani, M. Bencivenni, Roma, Olschki.
- GIUFFRÉ, M., et al. (2007). *L'Architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Milano, Skira.
- GUCCIONE, B. (1988). *La Storia dell'AIAPP, Associazione Italiana di Architettura del Paesaggio*, in «Architettura del Paesaggio. Notiziario AIAPP», n. 12, pp.12-23.
- IFLA (1948). *The landscape of work and leisure*, London, catalogue exhibition.
- IMBERT, D. (2007). *Landscape architects of the world unite. Professional organizations, practice, and politics, 1935-1948*, in «Journal of Landscape Architecture», 2:1, pp.6-19.
- KRASOVEC LUCAS, L. (2018). *Italy-England 1946-1954: Maria Teresa Parpagliolo, Landscape beyond Borders*, in *Women Designers, Architects and Engineers between 1946 and 1968. Proceedings*, a cura di H. Seražin, C. Franchini, E. Garda, Lubiana, Založba ZRC, pp. 233-241.
- KRASOVEC LUCAS, L. (2019). *Modern Women in (Modern) Architecture: Some Cases (Genesis of a Modern Lifestyle)*, in *Women Designers, Architects and Engineers between 1918 and 1945*, a cura di H. Seražin, C. Franchini, E. Garda, Lubiana, Založba ZRC, pp. 214-229.
- LATINI, L. (1994). *Cimiteri e giardini. Città e paesaggi funerari d'Occidente*, Firenze, Alinea.
- MAGLIO, A., MANGONE, F., PIZZA, A. (2018). *Immaginare il Mediterraneo. Architettura Arti Fotografia*, Napoli, ArtstudioPaparo.
- MANCUSO, M.L. (2015). *L'Archivio storico dell'ordine degli Architetti PPC di Roma e Provincia (1926-1956)*, Guidonia, CSC Grafica.
- MARCONI, P. (1928). *Concorso per edicole funerarie pel cimitero del Verano in Roma*, in «Architettura e arti decorative», n. 7, vol. 2, p. 326.
- MARCONI, P. (1983). *Modo sublime e modo quotidiano: la fortuna di Asplund in Italia*, in «Controspazio», n. 4, pp. 26-34.
- MORAVIA, A. (1957). *La ciociara*, Firenze, Bompiani.
- MINISTERO DELLA DIFESA (1974). *Bari Monte Lungo ed altri in Italia. Sacrari Militari della Seconda Guerra Mondiale*, Roma, Nova AGEP.
- NICOLOSO, P. (2019). *Tra ossari di guerra e monumenti alla pace: politica e costruzione della memoria in Italia 1938-1952*, in *Per non dimenticare. Sacrari del Novecento*, a cura di M.G. D'Amelio, Modena, Palombi, pp. 101-112.
- Notes* (1947), in «Psychoanalytic Quarterly», n. 16, pp. 453-454.
- SPECKEL, A.M. (1935). *Architettura moderna e donne architetto*, in «Almanacco della donna italiana», pp. 120-134.
- TAFURI, M. (2002). *Storia dell'Architettura Italiana. 1944-1985*, Torino, Einaudi.

MONICA PRENCIPE

- TURCO, M.G. (2023). *Il ruolo delle donne nell'Associazione artistica fra i cultori di Architettura*, in *Al femminile*, a cura di S. Pace, Chiara Baglione, Roma, Franco Angeli, pp. 167-181, 302-302.
- VAGNETTI, L., DALL'OSTERIA, G. (1955). *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita: anno accademico 1954-55*. Roma, Facoltà di Architettura.
- VAGNETTI, L. (1958). *Cimiteri e monumenti funerari*, in *Architettura pratica*, vol. III, a cura di P. Carbonara, 1605-1670, Torino, Unione tipografico-editrice torinese.
- SECCI, M.C. (2017). *Eva Mameli Calvino. Gli anni cubani (1920-25)*, Milano, Angeli.
- PAGANO, G., DANIEL, G. (1936). *Architettura Rurale italiana*, Milano, Hoepli.
- PARPAGLIOLO, M.T. (1930). *I giardini di Capri*, in «Domus», n. XXXII, pp. 58-60.
- PASOLINI PONTI, M. (1915). *Il giardino Italiano*, Roma, Loescher.
- PRENCIPE, M. (2018). *Elena Luzzatto Valentini, the first Italian woman architect: towards a biography*, in *Women Designers, Architects and Engineers between 1946 and 1968. Proceedings*, a cura di H. Seražin, C. Franchini, E. Garda, Lubiana, Založba ZRC, pp. 233-241.
- PRENCIPE, M. (2021). *Organic Architecture, New Empiricism and the Modern Movement. Bruno Zevi's polemic use of Nordic Architecture within the modern discourse*, in *Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after World War II*, a cura di M. Cassani Simonetti, E. Dellapiana, Milano, Franco Angeli, pp. 154-172.
- SABATINO, M. (2013). *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Milano, Franco Angeli.
- YOUNGMAN, P.G. (1948). *International Conference on Landscape architecture, London, August 1948*, in «Institute of Landscape Architects Journal», n. 14, pp. 2-16.

#### Fonti archivistiche

*Circulaire sur l'Ornementation des Cimitières Militaires*, 24 febbraio 1927

Archivio Elena Luzzatto, Roma

Archivio Istituto Luce, Roma

Archivio Storico Capitolino, Roma

Archivio dell'Ambasciata Francese a Roma (in corso di reperimento)

Archivio del Dipartimento della Difesa, Parigi (in corso di reperimento)

#### Sitografia

“Rapporti italo-francesi”, codice filmato I009201, Archivio Istituto Luce, visibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=-Vguw2is4IM> (gennaio 2023)

PUGLISI, L.P. (2020). *Giuseppe perugini e Uga De Plaisant, la coppia dimenticata dell'architettura*, in «Artribune», pubblicato il 20 novembre 2020, disponibile al link: <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2020/11/giuseppe-perugini-uga-de-plaisant-storia/> (gennaio 2023)

## *Cimiteri di guerra degli Alleati angloamericani in Italia: il Salerno War Cemetery* *Anglo-American War Cemeteries in Italy: The Salerno War Cemetery*

**ROSA SESSA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Ricostruendo le vicende dello sbarco angloamericano del 9 settembre 1943 lungo il litorale di Paestum e gli obiettivi commemorativi dell'Imperial War Graves Commission, il contributo approfondisce la storia, il progetto e l'evoluzione del cimitero di guerra degli Alleati britannici a Salerno. Il cimitero è opera dall'architetto paesaggista Louis De Soissons, il quale realizza un progetto in equilibrio tra le indicazioni della Commissione, le istanze monumentali del programma, e l'interpretazione sensibile dei caratteri del contesto.*

*Following the events of the Anglo-American landings on September 9, 1943, along the coast of Paestum and the commemorative objectives of the Imperial War Graves Commission, the paper explores the history, the project, and the evolution of the British war cemetery in Salerno. The cemetery was designed by the landscape architect Louis De Soissons, who realized a project in balance between the instructions of the Commission, the monumental instances of the program, and the sensitive interpretation of the characters of the context.*

### **Keywords**

Cimiteri di guerra, Seconda guerra mondiale, Louis De Soissons.  
*War Cemeteries, Second World War, Louis De Soissons.*

### **Introduzione**

«Ora, sul paesaggio che ci sta dinanzi regna una straordinaria calma apparente. All'ampia curva della baia, orlata da sottili pennellate di sabbia, fanno da sfondo montagne distanti, che raccolgono masse d'ombra nelle loro innumerevoli pieghe. [...] I cadaveri dei soldati uccisi nel corso della giornata sono stati composti in fila, fianco a fianco, con estrema precisione, quasi dovessero presentare le armi a un'ispezione della morte» [Lewis 1978, 14].

Il 9 settembre 1943, con lo sbarco nel golfo di Salerno – e precisamente tra la foce del fiume Sele e la spiaggia di Capaccio, a pochi metri dai templi magno-greci di Paestum – si dà ufficiale inizio all'operazione Avalanche delle truppe alleate anglo-americane per la campagna militare di liberazione dell'Italia dall'invasione nazista. Le truppe della Quinta Armata, guidate dal generale americano Mark W. Clark, sono formate dal Sesto corpo d'armata statunitense e dal Decimo corpo delle forze del Commonwealth. Solo qualche ora prima era stata proclamata via radio la firma di un armistizio da parte dell'Italia, che scioglie il Patto d'Acciaio con la Germania di Hitler e continua la guerra a fianco della coalizione anglo-americana al fine di liberare il paese dal nazi-fascismo [Pesce 1992].

Le spiagge a sud di Salerno diventano così il primo terreno di scontro in penisola tra i tedeschi e gli Alleati. La città, lontana solo pochi chilometri, si ritrova all'improvviso in prima linea sul fronte di guerra a cui tutto il mondo sta guardando. I documenti dell'epoca descrivono infatti una città rimasta illesa e sicura ancora fino all'estate del 1943, quando una prima bomba colpisce la stazione ferroviaria e provoca un morto e quattro feriti, terrorizzando

ROSA SESSA

i bagnanti e i cittadini, tuttavia ancora restii a usare i rifugi antiaerei o a ritirarsi nei borghi dell'entroterra [Carucci 1948, 8].

L'annuncio dell'armistizio dell'8 settembre 1943 sorprende e solleva molti italiani, ma lascia gli ex alleati nazisti confusi e sgomenti. Le truppe tedesche si ritrovano infatti improvvisamente su territorio nemico, circondati da sbarchi di britannici e statunitensi che raggiungono le coste meridionali e sono pronti a risalire la penisola da più parti. A Salerno, tra i cittadini che si riversano per strada a festeggiare, si intravedono soldati biondi smarrirsi e piangere. Per timore di insurrezioni popolari, i nazisti lasciano la città tra l'8 e il 9 settembre ritirando sulle colline circostanti. Le memorie dell'epoca, sia le pubblicazioni di storia locale sia le testimonianze tramandate oralmente, ricostruiscono una pagina molto umana e commovente della nostra storia, suggerendo un'inaspettata solidarietà tra la popolazione locale e i disorientati giovani tedeschi presenti nel salernitano [Carucci 1948], una condizione drammaticamente diversa dai soprusi e dalle carneficine compiute successivamente dai nazisti in ritirata nei territori del centro e nord Italia.

Con lo sbarco a Paestum del 9 settembre, l'obiettivo degli Alleati è innanzitutto raggiungere Salerno, che sarà occupata due giorni dopo, conquistare il suo porto e le infrastrutture di collegamento ritenute strategiche, per poi puntare verso Napoli, dove le truppe angloamericane entreranno il primo ottobre 1943 in una città già insorta e liberata dalla resistenza locale [De Simone 2021].

### **1. Imperial War Graves Commission e il ruolo di Louis De Soissons**

«What knowledge I have of the feeling among officers and men, dead and alive, convinces me that their chief desire would be for distinctive regimental headstones which could be identified in every quarter of the world where a soldier of their regiment may be buried» [R. Kipling, *Diary*, 1917].

L'organizzazione intergovernativa dell'Imperial War Graves Commission (dal 1960 rinominata Commonwealth War Graves Commission) fu fondata nel 1917 per progettare, organizzare e gestire i cimiteri britannici della Grande guerra in nazioni straniere. I primi *Principal Architects* ad esser nominati furono i tre noti architetti inglesi Herbert Baker (1862-1946), Reginald Blomfield (1856-1942) e Edwin Lutyens (1869-1944). A loro fu demandata la definizione di linee guida per il progetto complessivo delle aree cimiteriali, provviste di *cottage* del guardiano, da costruirsi sui luoghi di battaglia delle truppe britanniche in tutto il mondo, così come il disegno di elementi e simboli riconoscibili ricorrenti in ogni composizione, ovvero la *Cross of Sacrifice*, la *Stone of Remembrance*, il tempietto del *Cemetery Register*, e le lapidi in marmo bianco tutte uguali da disporre in file ordinate. Lo scrittore Rudyard Kipling (1865-1936) fu invece eletto dalla Commissione come *Literary Adviser*, responsabile dei componimenti e delle iscrizioni dei cimiteri.

Nel 1944, con la Campagna d'Italia ancora in corso, l'architetto di origini canadesi Louis De Soissons (1890-1962), già assistente di Lutyens, è nominato *Principal Architect* per i memoriali e i cimiteri di guerra dell'Impero britannico da costruire in Italia (41) e Grecia (13) per commemorare i caduti del secondo conflitto mondiale [CWGC Commonwealth War Graves Commission Archive]. Formatosi tra la Royal Academy di Londra, l'École des Beaux-Arts di Parigi e la British School a Roma, De Soissons era noto in Inghilterra come uno dei primi e più prolifici architetti paesaggisti del paese, avendo curato come architetto e urbanista, già nel 1920, il masterplan di Welwyn, seconda *garden city* fondata da Ebenezer Howard (1850-1928) come città satellite di Londra [De Soissons 1988].



De Soissons progetta i cimiteri commissionatigli dall'Imperial War Graves Commission in continuità con le linee guida già adottate per i campi della Prima guerra mondiale ed elaborando alcuni riconoscibili tratti in cui è evidente l'ascendenza formale e concettuale dai giardini tradizionali inglesi, come il curatissimo *parterre* verde su cui si organizzano elementi costruiti e naturali. Nello stesso tempo, l'architetto definisce con sensibilità delle evidenti connessioni con il contesto circostante, in particolare con i caratteri naturali del paesaggio. Il risultato è quello di cimiteri immediatamente identificabili nella loro appartenenza alla cultura anglosassone e, nello stesso tempo, aderenti ai caratteri naturali in cui di volta in volta lo studio londinese di De Soissons è chiamato a intervenire [Coccia 2000 e 2005].

## 2. Salerno War Cemetery

«Nella pianura, non lungi da Pontecagnano, restano oggi due grandi cimiteri di guerra, dalle bianche croci. Tedeschi ed alleati, dinanzi al golfo lunato di Salerno, che ha vissuto una delle più importanti pagine di storia di questa Seconda guerra mondiale, sono affratellati nel bacio della morte» [Carucci 1948, 51].

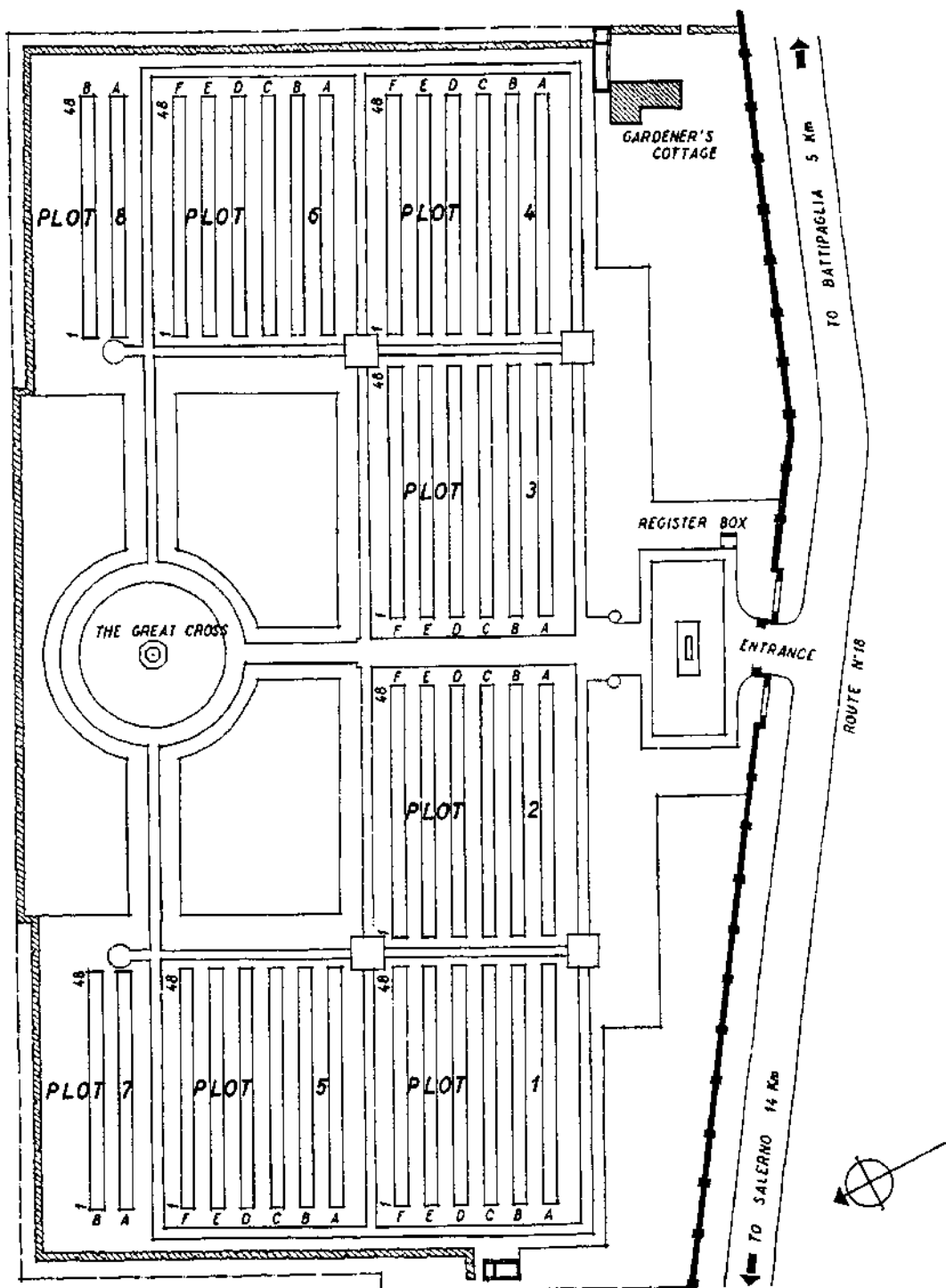
Posto a pochi chilometri dal luogo dello sbarco, il sito del cimitero di guerra di Salerno fu concordato dai britannici con le autorità locali già nel novembre del 1943 per seppellire i caduti dell'operazione *Avalanche* e fu in seguito riadattato per accogliere anche i morti di altre battaglie successive avvenute nel meridione. Oggi ricadente nel territorio del comune di Montecorvino Pugliano, il *War Cemetery* di Salerno è segnalato da una colonna spezzata di marmo su base di pietra, a mo' di cippo sepolcrale, lungo la strada statale 18 Tirrena Inferiore nel tratto che collega Pontecagnano e Battipaglia. Il cimitero omaggia 1.851 soldati britannici e canadesi caduti durante la Seconda guerra mondiale, di cui 109 ignoti, oltre a due civili, un soldato russo e un soldato inglese caduto durante la Prima guerra mondiale.

Sullo stesso luogo – così come riportato nel libro di memorie di guerra di Arturo Carucci, cappellano del sanatorio di Salerno – a conclusione del conflitto erano stati organizzati due cimiteri temporanei e contigui, uno dedicato agli alleati anglo-americani e l'altro chiamato ad accogliere le salme dei tedeschi. Questa prossimità tra nemici è una condizione emergenziale solo provvisoria: i due campi di sepolture sono costruiti immediatamente dopo le azioni belliche per far fronte all'esigenza di seppellire velocemente migliaia di morti e agevolarne l'identificazione. Negli anni Cinquanta il cimitero di guerra dei tedeschi a Salerno sarà trasferito al Sacrario militare germanico di Cassino, mentre le salme degli statunitensi saranno riunite nel *Sicily-Rome American Cemetery and Memorial* a Nettuno, in Lazio [Department of Defense 1994]. Sul luogo del grande sbarco degli Alleati, restano solo le salme appartenenti all'Impero britannico. Il progetto definitivo del *Salerno War Cemetery* è curato da Louis De Soissons (fig. 1), che visita personalmente il luogo nel 1945, mentre l'8 agosto 1948 è la data della firma in cui si acquisisce legalmente e in modo gratuito l'area, in accordo con il Ministero dei Lavori pubblici italiano e il Genio Civile locale<sup>1</sup>. Nella relazione finale di progetto consegnata all'Imperial War Graves Commission il 2 maggio 1949<sup>2</sup>, De Soissons descrive il piano enfatizzandone il rapporto con il paesaggio circostante. Ne presenta innanzitutto la relazione con la strada, lungo la quale corre il basso muro di cinta in pietra bianca, per poi sottolineare il carattere centrale e aperto della composizione del cimitero, punteggiato da alberi di diverse essenze e delimitato da filari di cespugli arbustivi.

<sup>1</sup> Maidenhead. CWGC Commonwealth War Graves Commission Archive. 7.3.2.3.82. *Remarks on Land Acquisition*.

<sup>2</sup> Maidenhead. CWGC Commonwealth War Graves Commission Archive. 7.3.2.3.82. *Remarks by the Principal Architect*.

ROSA SESSA



### SALERNO WAR CEMETERY

1: Pianta del cimitero di guerra delle truppe britanniche a Salerno (Courtesy: CWGC Archive).



2: Salerno War Cemetery e il suo rapporto con il paesaggio in una foto del 1960 (Courtesy: CWGC Archive).

De Soissons afferma che originariamente l'area da dedicare al cimitero fosse molto più ampia, ma che «fortunately this was not realised»: in definitiva, come suggerisce l'architetto, il cambio di programma nelle dimensioni ha reso lo spazio centrale del cimitero più gestibile, percettivamente raccolto e, nello stesso tempo, visivamente aperto verso gli elementi principali del paesaggio: il mare a est e i monti Picentini a ovest (fig. 2).

L'ingresso è caratterizzato da una monumentalità austera (fig. 3): il muro si interrompe con un taglio centrale e l'entrata è sottolineata da due piedritti in pietra e dalla bassa cancellata in ferro battuto. Da qui si accede al vasto e pianeggiante prato all'inglese del giardino sepolcrale dove è immediatamente posta, in posizione assiale, la *War Stone*, nelle forme di un altare che riporta l'epigrafe decisa da Kipling: «Their name liveth for evermore». Lungo lo stesso asse, al centro della composizione, sorge la grande croce su base ottagonale. L'architetto racconta di aver voluto sottolineare la centralità della posizione del monumento andando a realizzare un percorso concentrico e una fila circolare di alberi e cespugli («I have still further stressed the circular motif with a double line of small and tall trees»), oggi riconoscibile nel tracciato a esedra della siepe sagomata di oleandro.

Il *Principal Architect* precisa nella sua relazione la scelta delle essenze arboree per il cimitero, considerando quindi la parte naturale come elemento determinante del suo progetto, come ad esempio il percorso centrale incorniciato («framed») da due filari potati geometricamente di alberi di ficus. De Soissons racconta poi come, per rientrare nelle spese già molto alte destinate al progetto, abbia semplicemente coperto con portico vegetale i percorsi trasversali («These cloisters are formed with double avenues of formalised Ficus»).

ROSA SESSA



3: Salerno War Cemetery: da sinistra, l'ingresso monumentale, l'edicola neoclassica per il registro del cimitero, la War Stone in forma di altare, il padiglione con pergola (foto dell'autrice, dicembre 2022).

Eppure, anche questo elemento più alto è progettato per non impedire la vista sul suggestivo paesaggio circostante («the distant mountains»). La rigida geometria del progetto d'insieme è ulteriormente confermata dalla posizione simmetrica di quattro padiglioni con pergole posti a spezzare i percorsi laterali dell'impianto «to emphasise the formality of the scheme and create the necessary interest».

Del progetto di Louis De Soissons oggi sopravvive solo l'ordinato impianto geometrico scandito dai quattro campi sepolcrali (*plot*) ed enfatizzato dalla posizione calcolata dei monumenti e dall'altrettanto inalterabile posizione degli elementi architettonici come il muro di confine, i quattro padiglioni, l'edicola neoclassica che custodisce il registro dei caduti.

Le scelte arboree del paesaggista inglese, così come i filari di alberi, i porticati vegetali e i percorsi e i marciapiedi lastricati in pietra, oggi non sono più esistenti, sebbene le essenze piantate accanto alle tombe siano ancora coerenti con gli iniziali intenti dell'Imperial War Graves Commission: tra le lapidi in pietra locale fioriscono ancora bassi cespugli di rose rosse intervallate da piante sempreverdi e composizioni di succulente (fig. 4).

Le essenze naturali presenti oggi *in loco* restituiscono una fioritura primaverile molto più colorata, sui toni del rosa e del viola, rispetto agli alberi originariamente selezionati dal paesaggista inglese: accanto a un pino e ai pioppi cipressini all'ingresso, il giardino è infatti animato da glicini che salgono lungo le pergole e da alberi di albizie e liriodendri che non rispettano alcuna rigida impostazione in filari. Mantengono invece l'originale carattere di siepe geometrica di confine gli oleandri e l'arancio trifogliato.

Infine, c'è da notare come il *War Cemetery* di Salerno presenti oggi un aspetto molto più orizzontale rispetto all'immagine disegnata da De Soissons.



4: Salerno War Cemetery. Cespugli di rose rosse tra i filari di tombe (foto Elio Di Pace, dicembre 2022).

Spariti i filari di alberi e i porticati, gli unici elementi alti, oltre alla croce, sono i quattro padiglioni, costruzioni dal linguaggio architettonico peculiare, ma su cui allo stato attuale non sono stati rinvenuti documenti dell'epoca. Queste costruzioni dalle dimensioni modeste presentano infatti un'interessante commistione di stili in equilibrio tra un sobrio neoclassicismo messo in dialogo con elementi vernacolari mediterranei: il tradizionale pergolato in legno delle coste meridionali italiane si appoggia a un più classico portico in colonne di marmo bianco andando a completare e espandere nello spazio del giardino il corpo centrale compatto a base quadrata. Quest'ultimo è alleggerito sui lati da nicchie in laterizio rosso, presenta agli angoli blocchi di bugnato marmoreo e, alla base, un sedile classico in pietra bianca che avvolge il padiglione. L'intera composizione è coronata da un'ara neoclassica come acroterio al vertice, in un disegno eclettico e convincente, perché coerente sia con le intenzioni monumentali e funzionali dell'elemento (sono queste le uniche panche coperte per il riposo e la riflessione) sia con l'immaginario delle forme e dei materiali legati al carattere del luogo (fig. 5).

Eppure, le più sostanziali modifiche al cimitero sono quelle che hanno interessato il suo paesaggio circostante: infatti, se le foto d'epoca mostrano un giardino sepolcrale immerso e quasi posto in continuità con la natura della piana del Sele, questo contatto con il luogo sarà pesantemente compromesso dalle costruzioni dei decenni successivi. La piana è oggi occupata da numerose strutture agricole e industriali che hanno modificato la percezione del luogo andando ad alterare l'originario rapporto con gli elementi principali del paesaggio.



ROSA SESSA



5: Salerno War Cemetery. Il padiglione con pergola. Foto: Rosa Sessa, dicembre 2022.

### **Conclusioni. L'inattualità di soluzioni immutabili**

«Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione. [...] Ora che ho visto cos'è guerra, cos'è guerra civile, so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: "E dei caduti che facciamo? perché sono morti?". Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero» [Pavese 1948].

Il cimitero di guerra di Salerno fu progettato da Louis De Soissons in delicato equilibrio tra gli oggetti monumentali, a cui è demandato il ricordo del sacrificio di guerra, e la natura dei luoghi. In coerenza con gli altri *War Cemetery* imperiali britannici in Italia, organizzati in aree per lo più extra urbane ma ben servite da vie di collegamento, il cimitero di Salerno si presenta come un giardino aperto, ricco di vegetazione, sempre accessibile e fruibile come parco della rimembranza. Il campo è anche luogo di celebrazioni e commemorazioni degli anniversari degli eventi bellici a cura di associazioni del territorio e autorità militari.

La ripetizione ritmica su ordinate file di lapidi funebri in pietra bianca dalle dimensioni contenute e dalle forme tutte uguali – differiscono solo per le iscrizioni stringate dei nomi, dell'età e del corpo militare di appartenenza dei giovanissimi soldati – definisce un'immagine riconoscibile e omogenea, che è in linea con l'ideologia militare del sacrificio collettivo per ideali condivisi, e che tende a ricreare anche in luoghi molto diversi e lontani un'atmosfera comune di malinconica sospensione (fig. 6).

Come già osservato da Luigi Coccia, gli impianti dei cimiteri di guerra di Louis De Soissons possono essere interpretati come progetti di «città di fondazione», «silent cities» in cui ad elementi fissi e ripetibili si contrappone la relazione sempre unica con il paesaggio.



6: *War Cemetery a Napoli e il suo rapporto con il Vesuvio (foto Roberto Amato, gennaio 2023).*

Eppure, sono proprio le «forme stabili» a rendere questi cimiteri «isole figurativamente compiute in un territorio dalla forma mutevole» [Coccia 2000 e 2023]: queste forme, definite dalla Commission come deliberatamente immutabili, determinano oggi, da un lato, il carattere distintivo dei singoli cimiteri e l'evidente appartenenza a un programma più ampio; dall'altro, è proprio la fissità dell'impianto e l'indifferenza all'evoluzione del contesto – sia temporale che spaziale – a decretarne una sorta di destino autoimposto all'inattualità e all'oblio.

Nel cimitero di guerra di Salerno, così come negli altri campi di sepoltura amministrati dalla Commonwealth War Graves Commission, il rapporto con lo scorrere del tempo e il cambiamento dei paesaggi circostanti non è contemplato: la cura maniacale dei dettagli e il candore delle pietre che si stagliano sul manto erboso di un verde perennemente brillante sembrano anzi confermare la totale estraneità del luogo a ogni possibile evoluzione avvenuta al di là del recinto sepolcrale. Ne deriva il carattere odierno di spazi distaccati, senza scambio né confronto, condannati a riprodurre un'immagine, e quindi un messaggio, sempre uguale e perentorio, che si esaurisce in definitiva in una flebile voce dal significato sempre meno pregnante. L'immutabilità e l'identità, punti di forza del programma di Lutyens prima e di De Soissons poi, si ribaltano nella più grande debolezza di questi luoghi, che oggi si presentano come monadi afone, decontestualizzate, retoriche ripetizioni di moniti stancamente identici e, per questo, alla fine banalizzati, dati per scontati, e infine scivolati dalla nostra attenzione e dalla nostra memoria.

Per questo, mentre si scrive, risulta ancora più doloroso il confronto tra i cimiteri della Seconda guerra mondiale e l'attualità. Le domande sul ruolo testimoniale degli spazi di memoria della nostra più vicina storia occidentale si scontrano, inevitabilmente, con le notizie di cronaca. E allora, quali forme troveremo per quelli che oggi sono cimiteri di guerra temporanei lungo il fronte in Ucraina? Quando il momento verrà, come sostituiranno quelle semplici croci metalliche, oggi confusamente ricoperte di coloratissimi fiori corone fotografie e cartelli scritti a mano?

Quando anche questa guerra finirà, saremo chiamati a progettare, ancora una volta, spazi del dolore e del ricordo. Luoghi e forme concepiti non più anacronisticamente come dati per sempre, ma frammenti di un discorso più ampio sulle nostre condizioni attuali, complesse e controverse.

### Bibliografia

- Ci resta il nome. I luoghi della Seconda guerra mondiale in Italia* (2004), a cura di I. Balena, Milano, Mazzotta.
- BREGANTIN, L., BRIANZA, B. (2015). *La guerra dopo la guerra: sistemazione e tutela delle salme dei caduti della grande guerra*, Padova, Il Poligrafo.
- BUCKLEY, C. (1945). *Road to Rome*, London, Hodder and Stoughton.
- CARUCCI, A. (1948). *Lo sbarco anglo-americano a Salerno (settembre 1943)*, Salerno, Tipi Jannone.
- COCCIA, L. (2000). *I parchi cimiteriali anglosassoni nel paesaggio agrario italiano. Le città del silenzio*, in «Area», n. 53, pp. 30-45.
- COCCIA, L. (2005). *L'architettura del suolo*, Firenze, Alinea.
- COCCIA, L. (2023). *Cimiteri di guerra: logistica militare e architettura cimiteriale*, in *Città e guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana* (vd. in questo volume).
- COLTRINARI, M. (2006). *Quanto costò la libertà: i cimiteri di guerra alleati*, in «Patria indipendente», 21 maggio, pp. 26-31.
- COMMISSARIATO GENERALE ONORANZE CADUTI IN GUERRA (1961). *Sacrari e cimiteri di guerra in Italia: caduti italiani e stranieri*, Roma, Industria Grafica Romana.
- COMMISSARIATO GENERALE ONORANZE CADUTI IN GUERRA (1962). *Sacrari e cimiteri di guerra stranieri in Italia*, Roma, Industria Grafica Romana.
- COMPAGNIA ITALIANA TURISMO (1948). *The war graves of the British Commonwealth in Italy*, Milano, CIT.
- DE SIMONE, G. (2021). *Operazione Avalanche. Gli Alleati sbarcano nel Golfo di Salerno*, Fidenza, Mattioli.
- DE SOISSONS, M. (1988). *Welwyn Garden City: A Town Designed for Healthy Living*, Cambridge, Publications for Companies.
- DEPARTMENT OF DEFENSE (1994). *World War II. 50th Anniversary of the Italian Campaign. Sicily-Rome American Cemetery and Memorial Nettuno, Italy, June 3 1994*, Napoli, Printart.
- GALLOZZI, A., ZORDAN, M. (2017). *Designs by Louis de Soissons for the Commonwealth War Cemetery in Cassino*, in *Putting Tradition into Practice: Heritage, Place and Design*, a cura di G. Amoroso, INTBAU 2017. Lecture Notes in Civil Engineering, vol 3., Cham, Springer, pp. 275-284.
- GALLOZZI, A., ZORDAN, M., CIGOLA, M. (2019). *Memory ad Intangible Heritage. WW2 Cemeteries in Cassino and Montecassino*, in *Analysis, Conservation, and Restoration of Tangible and Intangible Cultural Heritage*, a cura di C. Inglese, A. Ippolito, Hershey, IGI Global, pp. 129-148.
- L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città. 1750-1939* (2007), a cura di M. Giuffré, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Skira, Milano.
- LEWIS, N. (1978). *Napoli '44*, Milano, Mondadori.
- MASSAROTTI, L. (2006). *Sintesi storica della Guerra di Liberazione 1943-1945. I Cimiteri di Guerra. Sacrari Militari della Seconda Guerra Mondiale*, Associazione Nazionale Combattenti della Guerra di Liberazione, Udine.
- PAVESE, C. (1948). *La casa in collina*, Torino, Einaudi.
- PESCE, A. (1993). *Salerno 1943. Operation Avalanche*, Santa Maria La Bruna, The Falcon Press.
- RAGIONE, R. (2023). *Il Cimitero militare del Commonwealth nel rione Testaccio a Roma (Rome War Cemetery): genesi di un luogo di sepoltura e di memoria della Seconda guerra mondiale* in *Città e guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana* (vd. in questo volume).
- Il Cimitero degli Inglesi a Napoli. Il Giardino di Santa Maria della Fede e i cimiteri acattolici in Campania* (2022), a cura di R. Sessa, Napoli, Naus Editoria.
- WEAVER, W. (1950). *A Tent in this World*, Kingston, McPhearson & Company.



**Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

Maidenhead. CWGC Commonwealth War Graves Commission Archive.

Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III. Manoscritti e rari.

**Sitografia**

*Commonwealth War Graves Commission*: <https://www.cwgc.org/> (dicembre 2022).

Historical Division, War Department (1945), *Salerno. American Operations from the Beaches to the Volturno (9 September-6 October 1943)*, Washington, DC, Government Printing Office. Online:

<https://history.army.mil/books/wwii/salerno/sal-fm.htm> (gennaio 2023).

*Kipling and the Imperial War Commission*: [https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg\\_wargraves1.htm](https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_wargraves1.htm) [gennaio 2023].

*Salerno War Cemetery. Dove riposano gli alleati*: <https://ecampania.it/event/salerno-war-cemetery-dove-riposano-alleati/> (dicembre 2022).

World War Two Cemeteries: <https://www.ww2cemeteries.com/> (gennaio 2023).





## Venafro, città dello “schermo”: la Winter Line e il ruolo dei cimiteri di guerra Venafro, city of the “screen”: the Winter Line and the role of war cemeteries

**MARIA CAROLINA CAMPONE**

Scuola Militare Nunziatella

### Abstract

*All'indomani della Seconda guerra mondiale, la ricostruzione dei centri situati lungo la Winter Line trova un momento significativo, tanto dal punto di vista urbanistico quanto da quello simbolico-culturale, nei cimiteri di guerra, sorti in luoghi fortemente evocativi o ai margini di centri distrutti, di cui diventano una direttrice di sviluppo. È questo il caso del Cimitero francese di Venafro, che, come altri cimiteri monumentali, inverte una nuova religione nazionale postbellica.*

*In the aftermath of the Second World War, the reconstruction of the centers located along the Winter Line finds a significant moment, both from an urban point of view and from a symbolic-cultural point of view, in the war cemeteries, which arisen now in strongly evocative places, now on the margins of destroyed urban centres, of whose they become a guideline of real development. This is the case of the French Cemetery of Venafro, which, like the other monumental cemeteries, embodies the essence of a new post-war national religion.*

### Keywords

Cimiteri di guerra, Venafro, André Chatelin.  
War cemeteries, Venafro, André Chatelin.

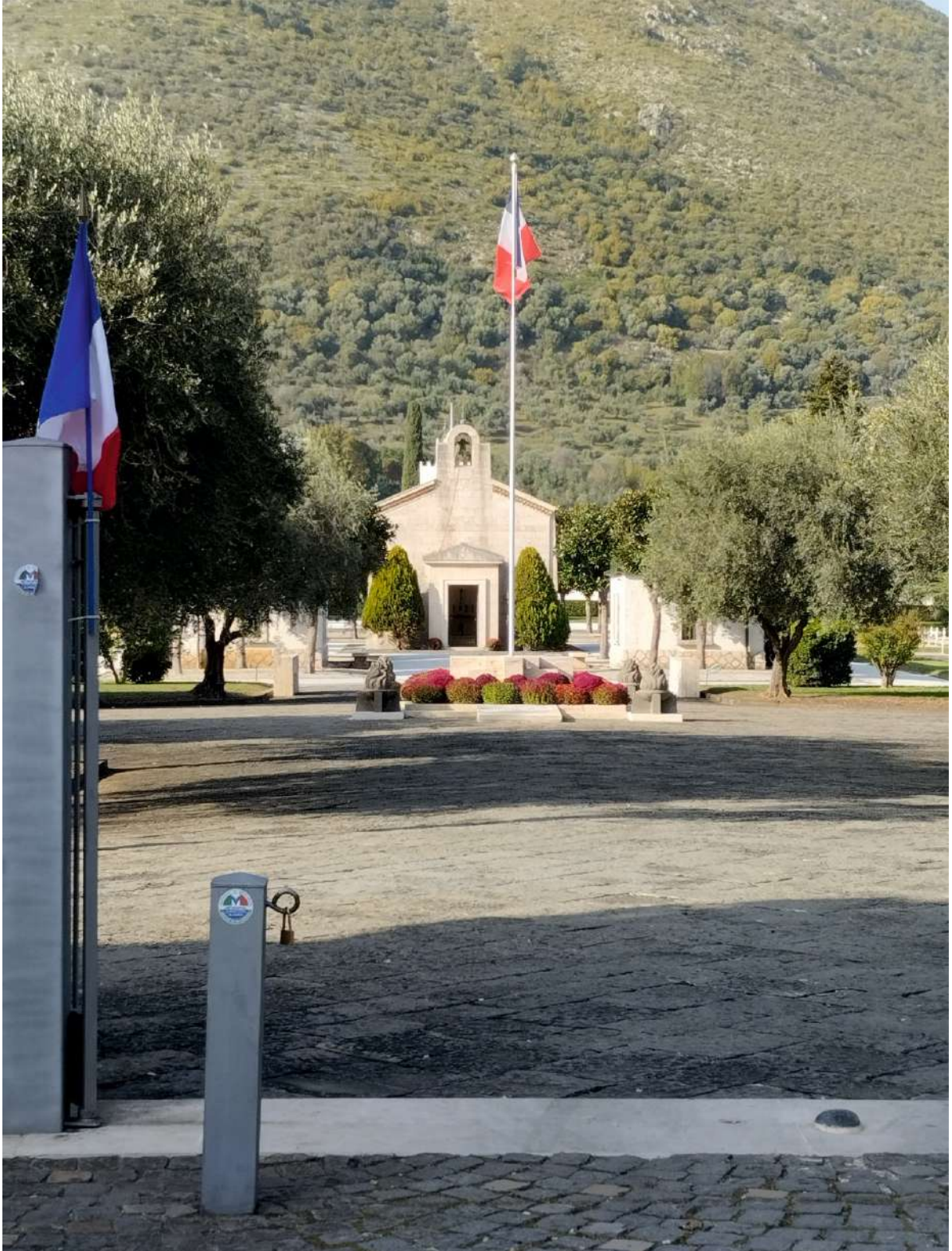
### Introduzione

La Seconda guerra mondiale causò oltre duecentocinquantamila vittime nei soli territori dell'Italia centro-meridionale a ridosso della Linea Gustav. All'indomani del conflitto, una serie di cimiteri militari sorse nell'area del Cassinate e del Frusinate, per celebrare il sacrificio e l'identità di quanti avevano contribuito, a prezzo della propria vita, alla sconfitta del nazi-fascismo. Se tali sacrari costituiscono indubbiamente, nel territorio citato, una significativa caratteristica architettonica e paesaggistica, quello di Venafro esprime icasticamente il groviglio di contraddizioni e di laceranti dicotomie che l'avanzata degli Alleati produsse in questa area geografica e che si perpetua implicitamente nella sua stessa struttura.

### 1. I prodromi storici

Nel corso della Seconda guerra mondiale, Venafro fu coinvolta in quel lungo e doloroso evento noto come Battaglia di Montecassino. Nonostante il nome faccia pensare a un solo scontro, fu una serie di assalti militari delle truppe alleate contro le posizioni tedesche, iniziati il 17 gennaio e conclusisi nel maggio inoltrato del 1944 [Parker 2009]. In effetti, dopo l'inattesa resistenza iniziale dell'esercito alemanno, rivelatosi in grado di tenere bloccata per più di dieci giorni la V armata del generale Clark a Salerno, Hitler aveva optato per il piano di difesa meridionale proposto dal feldmaresciallo Albert Kesselring, rinunciando all'ipotesi di una linea di difesa settentrionale contro l'avanzata alleata [Caddick-Adams 2014, 2]. Il risultato fu una successione di cinture difensive trasversali nella parte centrale della penisola, costituenti una lunga linea fortificata, la Winter Line, una parte della quale, la Linea Gustav, era posta a difesa del bastione naturale di Montecassino.

MARIA CAROLINA CAMPONE



1: Venafro, Cimitero militare francese. La Cappella vista dall'ingresso (foto dell'autrice, 2022).

Già nel febbraio del 1944, i Francesi, acquarterati nella zona di S. Elia Fiumerapido, sull'ala destra della "Linea Gustav", avendo compreso che la battaglia per l'occupazione dell'area di Montecassino, anche dopo la distruzione dell'abbazia, si sarebbe protratta ancora a lungo, ordinarono lo sgombero dei civili nell'intera zona e il loro trasferimento a Venafro, considerata un riparo sicuro per gli sfollati. Il 15 marzo, infatti, un bombardamento a tappeto e il fuoco contemporaneo dell'artiglieria completarono la distruzione della città di Cassino e della storica abbazia di Montecassino [Petacco 1982; Cavallaro 2014]. Tuttavia, nello stesso giorno, a causa probabilmente di un errore, parte dei cacciabombardieri americani colpì proprio Venafro, causando gravissime perdite fra i civili e fra lo stesso Corpo di spedizione francese in Italia (C.E.F.I.) ivi stanziato [Atkinson 2014, 177], provocando così una situazione paradossale all'interno della compagine anglo-francese.

Il C.E.F.I., coinvolto nell'attacco, divenuto tristemente famoso per le rappresaglie nei confronti della popolazione civile e, in particolare, di quella risiedente nella provincia di Frosinone [Le Gac 2014; Olmi 2018; Patriarca 2018], era composto per oltre la metà di combattenti marocchini, algerini, tunisini e senegalesi noti come *goumiers*, dal nome dei loro copricapi e per il fatto di non essere organizzati in compagnie regolari, ma in *goums*, gruppi legati fra di loro da vincoli di parentela e arruolati con un contratto [Riccio 2012, 30]. La caratteristica di queste truppe militari era l'eccellente addestramento nei combattimenti montani, che le rendeva adatte nella particolare contingenza venutasi a creare con la necessità per gli Alleati di superare i massicci della Maiella, del Monte Cairo e dei Monti Aurunci, per poter arrivare a prendere Roma.

Il loro comportamento durante l'avanzata lungo la direttrice appenninica fu denunciato soprattutto dalla letteratura e dal cinema [Moravia 1957; De Sica 2014<sup>2</sup>] oltre che da una coraggiosa inchiesta della deputata Maria Maddalena Rossi (1906-1995), la prima politica a chiedere il riconoscimento dello stupro come atto di guerra<sup>1</sup>. Le violenze dei *goumiers* hanno costituito a lungo oggetto di un dibattito fra quanti ne sottolineano l'apporto decisivo nello sfondamento della linea Gustav [Goutard 1947; Notin 2007] e quanti, sia francesi sia italiani, hanno documentato le violenze perpetrate ai danni di una popolazione che li accoglieva come "liberatori" [Meyer 1992; Gagliani 2007; Le Gac 2014].

Terminato il conflitto, il 20 giugno 1950 il governo italiano e quello francese stipularono un accordo (L. 1116 del 30 luglio 1952) con cui il primo si impegnava a concedere tre aree, a Roma, Venafro e Miano, per la costruzione di cimiteri di guerra destinati ai caduti d'Oltralpe. A Venafro i lavori iniziarono nel settembre 1945 e terminarono l'anno successivo, sicché il 2 novembre 1946 il memoriale fu inaugurato alla presenza del generale Alphonse Juin, che, a partire dal 1943, era stato a capo del C.E.F.

## 2. Il cimitero

La realizzazione del cimitero, che occupa un'area di 70.000 mq [Gallozzi-Cigola 2018], fu affidata al Genio militare Francese, che nominò responsabili dei lavori i Generali Charles-Paul-Augustin Louchet (1890-1973) e Guy Louis Ernest Le Couteulx de Caumont (1892-1961) [Pettibone 2010, 504]. Successivamente, dal settembre 1991 al marzo 1992, nuovi lavori interessarono il sito, che fu ampliato per accogliere, accanto alle 3.414 tombe già presenti, altre 1.719, per altrettanti caduti, originariamente deposti a Miano e poi trasferiti nel centro molisano, dove, delle iniziali 4.345 deposizioni, molte, terminato il conflitto, erano state trasferite in patria [Cigola-Gallozzi-Zordan 2017, 493].

<sup>1</sup> Atti Parlamentari, Camera dei Deputati seduta notturna, lunedì 7 aprile 1952.



MARIA CAROLINA CAMPONE



2: Venafro. Cimitero militare francese. La cappella cattolica (foto dell'autrice, 2022).

Il progetto fu affidato, così come quello di Monte Mario a Roma e di Monteriggioni, mai realizzato, ad André Chatelin (1915-2007), architetto che ha legato il suo nome a una serie di incarichi pubblici per il governo d'Oltralpe. Diplomato all'Ecole nationale des beaux-arts, dopo essere risultato vincitore del *Grand Prix de Rome* nel 1943, era stato nominato «architecte des bâtiments civils et palais nationaux»<sup>2</sup>. Il perdurare della guerra lo costrinse a rinviare il suo soggiorno a Villa Medici, ma gli offrì anche l'opportunità di completare la propria formazione con uno stage annuale nello studio di Auguste Perret (1874-1954)<sup>3</sup>. Tale esperienza era destinata a lasciare una traccia evidente nell'attività del progettista, come rivela la ricerca costante di una chiarificazione e valorizzazione strutturale negli edifici, il legame con la tradizione coniugata all'adozione di tecniche e materiali tipici della contemporaneità, l'adesione a un'estetica del *beton brut*, che ispira i dettagli delle sue costruzioni. Esempari, in tal senso, il centro ospedaliero di Clermont-Ferrand, i diversi licei costruiti su incarico del *Ministère de l'Education nationale* e gli uffici per il Ministero delle Poste e telecomunicazioni, da lui costruiti fra il 1955 e il 1975.

L'impianto generale dell'opera molisana risponde efficacemente a un'interessante soluzione paesaggistica che delimita e segna, qualificandola in maniera convincente, la complessa situazione ambientale che, negli anni della sua realizzazione, inverava con ogni probabilità uno dei paesaggi rurali di maggiore adesione alla vocazione del paesaggio agrario [Sereni 1974]. La finalità encomiastica del progetto ne determina anche l'andamento planimetrico: l'area cimiteriale ha infatti, in pianta, il *ductus* di una basilica, in cui l'abside, dato dalla grande esedra d'ingresso, è collocato a sud-est e la navata si sviluppa dal viale San Nicandro, la strada che collega il centro urbano al capoluogo Isernia, verso via Maiella. Tale circostanza non sembra casuale, specie in relazione a un elemento di non secondaria importanza: a brevissima distanza dal cimitero, sul lato opposto del viale, sorge il convento di San Nicandro, costruito nel XVI secolo accanto a una chiesa preesistente, risalente all'VIII secolo, oggi eretta a basilica e dedicata ai santi Daria, Nicandro e Marciano. L'edificio, all'estremità orientale del nucleo urbano, ha sempre segnato una sorta di passaggio liminare, dedicato a tre figure fondamentali nella storia culturale della regione [Bosi 1990, 208; Morra 2000, 183].

Il monumento sepolcrale ai defunti del C.E.F. sembra porsi, nelle intenzioni del progettista e dei committenti, come ulteriore segnale a suggellare la funzione di passaggio e, contemporaneamente, di chiusura che quest'area svolge nei confronti della città. I due monumenti rendono perspicua al visitatore che percorre il viale, l'uscita o, nell'altro senso, l'ingresso dalla o nell'area suburbana, ponendosi entrambi come baluardi della memoria e segni di un credo religioso di diversa matrice, ma in ogni caso costitutivi dell'identità del sito.

La scelta del governo francese sembra simbolica, anche in considerazione della storia del Paese, uno dei primi a rivendicare la propria laicità, affermata già nella *Dichiarazione dei diritti dell'uomo* (1789), sicché la posizione del cimitero prospiciente il luogo sacro più noto della zona parrebbe rivendicare la portata ideologica della celebrazione dei defunti ivi sepolti, quasi a porre sullo stesso piano la religione tradizionale e la nuova religione nazionalistica, pre e post-bellica, incardinata sul sacrificio estremo dei combattenti. In effetti, la scelta di destinare un'area del comune di Venafro alla sepoltura di un corpo militare composto, in gran parte, da truppe coloniali francesi che, anche in quest'area, si erano rese responsabili di gravissime violenze sulla popolazione civile e che volutamente sono celebrate per il loro eroismo, non è priva di conseguenze per il sito stesso.

<sup>2</sup> Cité de l'architecture et du patrimoine, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, *fonds des Dossiers d'œuvres de la direction de l'Architecture et de l'Urbanisme*, 049 IFA; 133 IFA.

<sup>3</sup> Ivi, 049 IFA.



MARIA CAROLINA CAMPONE



3: Venafro. Cimitero militare francese. Sepolture musulmane (foto dell'autrice, 2022).

Ancora oggi al centro di numerose polemiche incentrate sul mancato riconoscimento ufficiale, da parte del governo francese, ma, in parte, anche di quello italiano, degli effetti della "liberazione" sulle popolazioni civili residenti nell'ampia zona compresa fra l'alto casertano e la provincia di Roma.

Il sacrario è diviso in tre zone separate ma comunicanti, ciascuna delle quali ha in pianta un *ductus* rettangolare: la prima, a partire dall'ingresso, dedicata ai soldati di religione cristiana e confessione cattolica, ospita, al centro una cappella; la seconda, costituita da 849 sepolture musulmane, ruota intorno al minareto; da questa si accede all'ultima parte, in cui sono collocate 22 sepolture ebraiche e 19 animiste. Tutte le tombe recano il nome, il grado e le date di nascita e morte del defunto, ma si distinguono per una caratteristica: quelle dei caduti di fede cristiana sono contrassegnate da croci; quelle dei musulmani, rivolte verso la Mecca, com'è consuetudine per la fede islamica, e contrassegnate dalla mezzaluna, riproducono la sagoma della porta del minareto dal caratteristico arco a ferro di cavallo. Tutte le lapidi sono in pietra bianca e recano l'epigrafe «Mort pour la France».

L'intento di celebrare l'eroismo dei defunti è affidato alla precisione geometrica del disegno, che scandisce le diverse zone dell'area, e all'effetto coloristico del bianco, il tono legato per eccellenza alla purezza e all'immortalità, che nel sacrario di Venafro viene esaltato dal

contrasto con il terreno, con il verde della collina retrostante e con le tonalità cangianti degli ulivi che circondano la zona.

A Venafro tale scelta cromatica assume un valore profondamente ed esplicitamente simbolico, dal momento che la destinazione dell'area, tesa ad esaltare il ricordo dei caduti nella memoria collettiva, inverte metaforicamente il diffuso bisogno di pace. Il bianco delle lapidi, reiterato e potenziato dall'identico colore della cappella e del minareto, entrambi di ridotte dimensioni, rafforza il portato di tale messaggio, ulteriormente amplificato dall'ordinata sequenza del monumento, che, in una *climax* crescente, è scandito sia dalla divisione in tre aree distinte sia dal graduale passaggio da un esterno, il mondo civile, a un interno, quello militare, mediato da una serie di tappe.

L'ingresso, infatti, è prospiciente il monumento a esedra, collocato sul lato opposto della strada che conduce verso Isernia, sicché, in virtù di tale caratteristica, si genera nei visitatori un duplice effetto: da un lato, si ha la sensazione di accedere in maniera graduale al memoriale, dal momento che l'area di accesso e finanche il viale San Nicandro, su cui esso sorge, sono, in realtà, già parte del cimitero stesso, che dunque si propaga ben oltre il limite fisico della strada; da un altro, chi visita il sito si accorge della presenza del monumento celebrativo solo uscendo dal memoriale. La scelta dell'esedra, inoltre, dilata la permanenza dell'opera nello spazio, esaltandone la presenza e alludendo così alla persistenza della memoria ben oltre lo spazio fisico del cimitero.

Una volta varcato il cancello, inoltre, lo sguardo è guidato, in rapida successione, prima verso il pennone con la bandiera, poi verso la cappella, poi verso la seconda bandiera e, infine, verso il minareto, tutti disposti di seguito, secondo un ordine non casuale, ma deliberatamente scelto per sottolineare il legame fra i defunti e il loro Paese o – nel caso dei soldati di origine africana – il Paese per il quale sono morti, ma anche per porre in risalto, in maniera conforme alla mentalità sostanzialmente laica della Francia, la superiorità dello Stato su ogni altro fattore socio-culturale: non a caso, infatti, i pennoni sono decisamente più alti dei due edifici religiosi e, per la loro posizione isolata, sono messi decisamente in risalto nella loro funzione di sostegno all'elemento identitario per eccellenza, la bandiera francese, replicata due volte. Peraltro, la scelta di far precedere i due templi dai vessilli nazionali evidenzia la loro funzione di collegamento fra i caduti e ne potenzia inevitabilmente il significato simbolico.

Perno dell'area destinata alla sepoltura cristiana è la cappella, volta a celebrare le battaglie cui prese parte l'esercito francese, la cui facciata semplice e liscia è animata dal corpo d'ingresso che, sopravanzando, rievoca la funzione del protiro altomedievale e che, tramite il timpano triangolare che lo sormonta, suggerisce lo sviluppo verticale della fabbrica, determinato dalla presenza del campanile a vela. Quest'ultimo, unitamente alla facciata 'a capanna' dell'edificio e al rivestimento in pietra chiara, costituisce una chiara citazione romanica e dimostra così la fedeltà del progettista ai principi 'perrettiani' di stile, carattere e proporzione. Stessa ricerca formale muove le scelte di Chatelin per il minareto, che sottolinea, nel suo sviluppo verticale e nelle scelte decorative, le caratteristiche implicite, figurative e plastiche, del cemento, evidenziate da Perret, la cui definizione delle potenzialità estetiche del *beton brut* è presente anche nella ricerca di una logica razionale, attraverso cui giungere alla definizione dell'essenziale e alla rinuncia di tutti quegli ornamenti che non contribuiscono alla sua chiarificazione.

In questi due interventi, Chatelin ha peraltro modo di esprimere pienamente una delle caratteristiche dei suoi progetti, la preferenza per facciate e rivestimenti in pietra bianca, ai cui effetti cromatici affida il compito di animare e far vibrare le superfici.

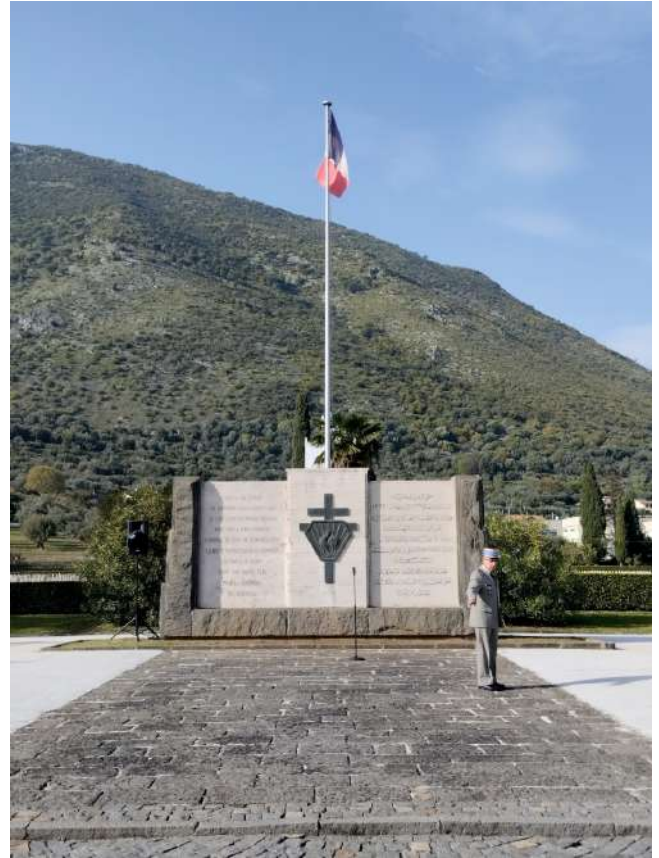




4: Venafro. Cimitero militare francese. L'area musulmana con le sepolture e il minareto (foto dell'autrice, 2022).



5: Venafro. Cimitero militare francese. L'area cristiana e la cappella (foto dell'autrice, 2022).



6: Venafro. Cimitero militare francese. Il monumento che separa l'area cristiana e quella musulmana (foto dell'autrice, 2022).

Questo si vedrà in seguito nei lavori per il parigino Dipartimento della musica e per varie strutture commerciali nel centro della capitale francese [Chatelin 1992; Leclerc 1992; Pons-Peyceré 2000]. Le scelte cromatiche e quelle di tipo paesaggistico, che hanno determinato la presenza del memoriale a ridosso delle colline molisane, fuori dalla cerchia urbana di cui il cimitero segnala la presenza, sono tutti elementi che, mentre implicitamente perpetuano la condanna collettiva della guerra, richiamano e rendono evidente il valore della pace.

### Conclusioni

La decisione di erigere in quest'area un cimitero che accogliesse anche i *goumiers* sembra dettata da necessità insieme pratiche e simboliche: nel territorio molisano questi reparti arruolati dai francesi, per quanto responsabili di atti di terrore e barbarie documentati fra il febbraio e l'aprile del 1944, erano ancora tenuti a una disciplina resa ancor più necessaria dall'esito allora incerto della guerra. Successivamente, dopo la presa di Cassino, la loro avanzata nel frusinate sarebbe stata responsabile di ben più esecrabili imprese. Dunque, fra i territori in cui sono stati dislocati i cimiteri militari delle truppe alleate che parteciparono alla battaglia di Montecassino, quello venafrano sembrava essere il più "neutrale", il meno esposto a eventuali rappresaglie, che comunque, pur a distanza di anni, si sono verificate.



MARIA CAROLINA CAMPONE

Anche in virtù dei defunti ivi presenti, il memoriale tende ad essere un monumento commemorativo del doloroso errore americano, che causò il bombardamento del sito, ma anche un segno di speranza, che inverte valori comuni anche agli altri cimiteri militari della battaglia di Montecassino, la "Stalingrado italiana".

### Bibliografia

- ATKINSON, R. (2014). *Il giorno della battaglia. Gli alleati in Italia 1943-1944*, Milano, Mondadori.
- BOSI, R. (1990). *Monasteri italiani*, Bologna, Calderini.
- CADDICK-ADAMS, P. (2013). *Monte Cassino Ten Armies in Hell*, Oxford, Arrow (trad.it., *L'inferno di Montecassino*, Milano, Mondadori, 2014).
- CAVALLARO, L. (2014). *Cassino Le battaglie per la linea Gustav, 12 gennaio-18 maggio 1944*, Milano, Mursia.
- CHATELIN, A. (1992). *Un architecte témoin*, in «Monuments historiques», n. 184, pp. 40-42.
- CIGOLA, M., GALLOZZI, A., ZORDAN, M. (2017). *Memory of Different People in One Territory: WW2 Cemeteries in Cassino and Montecassino*, in *Preserving Transcultural Heritage: Your Way or my Way?, Questions on Authenticity, Identity and Patrimonial Proceedings in the Safeguarding of Architectural Heritage created in the Meeting of Cultures*, ed. by J. Rodrigues dos Santos, Casal de Cambra (Portugal), Caleidòscopio, pp. 489-498.
- DE SICA, V. (2014<sup>2</sup>). *Lettere dal set*, a cura di A. Crespi, Bari, Laterza.
- GAGLIANI, D. (2007). *Uomini e donne tra guerra e pace, in 1943-1945 La lunga liberazione*, Atti del Convegno (Torino, 12-13 maggio 2005), a cura di E. Gobetti, Milano, Franco Angeli, pp. 37-55.
- GALLOZZI, A., CIGOLA, M. (2018). *La rappresentazione della/ per la memoria. Disegno di progetto dei cimiteri di guerra del Cassinate. Representation of/ for memory. Designs for the Cassino war cemeteries*, in *Rappresentazione materiale/immateriale Drawing as (in)tangible Representation*, 40° Convegno Internazionale dei Docenti delle discipline della rappresentazione-Quindicesimo Congresso UID (Milano, 13-15 settembre 2018), Roma, Gangemi, pp. 591-596.
- GOUTARD, A. (1947). *Le Corps Expéditionnaire Français dans la campagne d'Italie (1943-1944)*, Paris, Ed. Lavauzelle.
- LE GAC, J. (2014). *Vaincre sans gloire: le corps expéditionnaire français en Italie*, Paris, Les Belles Lettres.
- LECLERC, B. (1992). *Les architectes des PTT, 1901-1973*, in «Monuments historiques», n. 184, pp. 32-39.
- MEYER, L.D. (1992). *Creating G.I. Jane: the regulation of sexuality of sexual behavior in the women's army corps during world war II*, in «Feminist Studies», n. 3, pp. 581-601.
- MORAVIA, A. (1957). *La ciociara*, Milano, Bompiani.
- MORRA, G. (2000). *Storia di Venafro dalle origini alla fine del Medioevo*, Montecassino, Pubblicazioni cassinesi.
- NOTIN, C. (2007). *La Campagne d'Italie*, Paris, Perrin.
- OLMI, S. (2018). *Non solo la «Ciociara». Violenze di guerra sulle donne dalla Sicilia alla Campania, dal Lazio alla Toscana*, Roma, Fergen.
- PARKER, M. (2003). *Monte Cassino: December 1943-April 1944. The Story of the Hardest-fought Battle of World War Two*, London, Headline (trad. it., *Montecassino. 15 gennaio-18 maggio 1944 Storia e uomini di una grande battaglia*, Milano, Il Saggiatore, 2009).
- PATRIARCA, E. (2018). *La colpa dei vincitori*, Segrate, Piemme.
- PETACCO, A. (1982). *Le grandi battaglie del ventesimo secolo*, Roma, Curcio editore.
- PETTIBONE, Ch.D. (2010). *The Organization and Order of Battle of Militaries in World War II*, Bloomington, Trafford Publishing.
- PONS, J., PEYCERÉ, D. (2000). *Deux études de cas: éliminations dans les fonds Dépruneaux et Chatelin*, in «La Gazette des archives», nn. 190-191, pp. 243-246.
- RICCIO, W. (2012). *Conflitti di valori e scontri culturali. Il caso delle violenze dei gomitieri nei Monti Aurunci durante la seconda guerra mondiale*, in «Oikonomia» n. 3, pp. 30-33.
- SERENI, E. (1974). *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza.

### Sitografia

- [https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02\\_DAU](https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_DAU) (dicembre 2022)
- <https://www.camera.it> (gennaio 2023)



## **Forestazione come spazio della memoria e azione sui paesaggi della guerra: il Monumento Nazionale della Battaglia di Castelfidardo**

### *Forestation as a space of memory and action on war landscapes: the National Monument of the Castelfidardo's Battle*

**SARA CIPOLLETTI**

Università di Camerino

#### **Abstract**

*Tra gli interventi per commemorare le lotte per l'unità d'Italia, il Monumento alla Battaglia di Castelfidardo è un caso singolare. Il contributo esplora tre questioni centrali: il carattere dei luoghi e le relazioni con la topografia collinare; l'uso della materia vegetale nella valenza simbolica e nell'azione trasformativa; il significato collettivo che ha sovrascritto nel tempo usi, rendendolo oggi un luogo centrale per la vita della città e significativo nella successiva espansione dell'insediamento.*

*Among the interventions to commemorate the conflicts for the Unity of Italy, the Monument to the Castelfidardo's Battle is a unique case. The contribution explores three central topics: the character of places and the relation with the hilly topography; the use of vegetation in its symbolic value and transformative action; the collective meaning which has overwritten uses over time, making the park today a central place for the life of the city and significant in the recent expansion of the settlement.*

#### **Keywords**

Topografia collinare, parchi pubblici, selva.

Hilly topography, public parks, forest.

#### **Introduzione**

I luoghi di commemorazione e sepoltura, compresi gli ossari o i sacrari per ricordare gli eventi bellicosi e gli estinti, sono gli spazi che più di altri 'detengono il primato di santuari della memoria e del paesaggio' [Franciosini 2015, 80-101]. Le architetture costruite con tale visione imprimono segni sui luoghi con forti valenze simboliche, che resistono nel tempo.

In questo senso i cimiteri e i memoriali riferibili alle lotte risorgimentali rappresentano un campo di sperimentazione multiforme nel territorio nazionale; il periodo consecutivo all'Unità d'Italia, infatti, è stato caratterizzato da un incremento esponenziale di questo fenomeno di culto e commemorazione [Savorra 2007, 289].

Come ci ricorda Savorra i peculiari monumenti assolvevano a compiti precisi, per prima cosa essi concorrevano all'educazione ideologica e morale di un popolo da poco aggregato, ecco perché spesso assumevano le sembianze di grandi mete di pellegrinaggio o spazi di meditazione, al raggiungimento di tale scopo la scelta dei luoghi in cui collocare i monumenti diveniva una questione nodale [Savorra 2015, 289].

A livello culturale e sociale i monumenti celebrativi dell'Unità di Italia hanno avuto anche un importante ruolo aggregativo per cittadini, politici, ex combattenti, personaggi locali, artisti, i quali, organizzati in comitati, animavano il dibattito e avevano come missione la raccolta delle offerte, la donazione del proprio lavoro artistico, la predisposizione delle aree su cui erigere i

SARA CIPOLLETTI

monumenti, dimostrandosi favorevoli alla partecipazione e alla realizzazione delle opere 'sia per motivi di opportunità politica sia per sentimento patriottico' [Savorra 2015, 289]. Inoltre, nelle scelte architettoniche queste operazioni schiudono all'opportunità di annodare ai monumenti spazi aperti adeguati, concependo nello stesso sistema commemorativo parchi, giardini, viali alberati; d'altronde è questo il periodo storico in cui in Europa l'evoluzione del rapporto tra verde e città è saldata e attecchito un pensiero paesaggistico alla scala urbana [Panzini 1993].

Tra i tanti obelischi, colonne, ossari e sacrari per l'Unità d'Italia una storia particolare è riservata alla Battaglia di Castelfidardo e ai suoi due monumenti celebrativi, oltre a ritrovare molti dei contenuti e delle tematiche introdotte e affini ad altre operazioni del periodo, questo caso rappresenta un'eccezionalità da investigare dal punto di vista dell'architettura del paesaggio.

### **1. Il fatto: la Battaglia di Castelfidardo**

La lotta risorgimentale ha tra le sue pagine più celebri un avvenimento di grande importanza nella storia d'Italia: la Battaglia di Castelfidardo, svolta il 18 settembre 1860, con la seguente cessazione del governo pontificio. Castelfidardo, prossimo a Loreto e ad Ancona, è un punto strategico del Medio Adriatico, dove confluiscono due movimenti militari: la spinta popolare dal Sud e quella monarchica moderata dal Nord. La battaglia rappresenta una svolta per il percorso dell'Unità d'Italia, poiché ha prodotto la saldatura definitiva del settentrione al meridione con la riduzione dello stato pontificio. Un conflitto decisivo, che non presenta eccessive perdite, ma permetterà a Vittorio Emanuele di annettere le Marche, da sempre roccaforte papale, al Regno d'Italia.

La battaglia si svolse in località Crocette, lontano dal centro storico del paese e vicina all'avamposto pontificio di Loreto. La benevolenza dei cittadini e la fondazione di un comitato, formato da intellettuali, politici, artisti diede il via alla costruzione di un segno per la memoria. Dapprima un ossario nei luoghi della battaglia costruito nel 1861, subito dopo l'evento per dare degna sepoltura ai soldati, poi un secondo intervento nei primi anni del Novecento, che invece avrà il compito di restituire l'importanza dell'azione militare.

In questo dibattito lo scultore veneto Vito Pardo si prestò a garantire un bozzetto gratuito e un progetto con il seguente affidamento del contratto, il Senatore Giulio Monteverde, che accetta invece la direzione artistica del monumento, nella prima fase di predisposizione dei lavori assicurò che l'opera dovesse essere posta nell'aperta campagna e ai piedi del paese e la cui area, detta del Montecucco, è ceduta dal comune [Fabbri 1978-79]<sup>1</sup>.

Il Monumento di Castelfidardo venne dichiarato 'Monumento Nazionale delle Marche' nel 1910 e nel 1912 inaugurato ufficialmente, l'idea che intende consegnare delle lotte e dei conflitti è quella di un lungo e difficile percorso per l'Unità, animato da patriottismo e da pietà per i caduti.

### **2. La topografia collinare e l'architettura del paesaggio**

Se si osserva da lontano l'abitato di Castelfidardo, in particolare da est, una linea sinuosa caratterizza il profilo del suo territorio. Morbidi poggi si susseguono, elevandosi dalle aree più pianeggianti, limitrofe alla costa adriatica e alle vallate dei fiumi Aspio e Musone, fino a raggiungere le sommità più alte, in cui si colloca il centro storico.

---

<sup>1</sup> Lettera del senatore Giulio Monteverde del 9 novembre 1906, Roma, Archivio Storico di Castelfidardo, cartella n. 11.



1: Vista del borgo di Castelfidardo e del Monumento alla Battaglia in relazione alla topografia collinare (foto dell'autrice).

Il borgo è ben riconoscibile, coerentemente con l'andamento topografico le mura circoscrivono l'insediamento compatto, calcificando le curve di livello; la struttura urbana a fuso, mono materica e mono cromatica in mattoni, è punteggiata dalle emergenze architettoniche, la torre del municipio, la chiesa collegiata con il campanile, l'antico cassero con la successiva torre dell'acquedotto, le quali corrispondono ai punti sommitali collinari.

La traccia antropica è il termine ultimo di un sistema di risalite dal basso verso l'alto. Dalle aree circostanti i percorsi si diramano giungendo al culmine e mettendo in relazione l'insediamento al territorio, alle vie della mobilità regionale e agli stanziamenti limitrofi; alcuni itinerari sono morbidi e curvilinei, ascendono dolcemente fiancheggiando i versanti dei poggi, altri in contropendenza incidono i colli, oltrepassando i molli rilievi.

Seppur la successiva espansione insediativa del paese ha occupato in modo invasivo i versanti delle colline, ricoprendo l'intorno del borgo e in controtendenza si è srotolata lungo le vie di risalita degradando alle terre basse, è immediato distinguere un ulteriore elemento del paesaggio collinare, una rigogliosa convessità, ricoperta da una vegetazione boschiva di verde intenso, accanto all'insediamento storico. Quasi un doppio, il poggio minerale e denso del borgo si fronteggia con l'apogeo forestato altrettanto consistente, spazio del Monumento alla Battaglia di Castelfidardo e pausa dalle ingenti trasformazioni della seconda metà del Novecento. Dal borgo la vista sul territorio è ampia e privilegiata e quando lo sguardo si muove e si allarga dal volume vegetale antistante mirando verso il mare, la figura collinare boschiva si ripresenta con i più grandi sistemi naturalistici, in lontananza il Monte Oro ricoperto dalla Selva, una macchia di caducifoglie preistorica e infine il più grande promontorio del Conero.

I luoghi del combattimento e la disposizione degli spazi commemorativi seguono l'andamento dal basso verso l'alto del territorio collinare fidardense e nella configurazione ne esprimono la peculiare geografia in relazione ai rilievi, alla vegetazione, al tema della risalita e all'arrivo alla sommità. Il campo della battaglia si trova sotto, nella frazione di Crocette, ben lontano dal borgo di Castelfidardo nelle aree pianeggianti del fiume Musone, qui è collocato anche il primo spazio della memoria.

SARA CIPOLLETTI



2: Vista dal borgo di Castelfidardo verso il Monumento alla Battaglia, in lontananza il campo della battaglia vicino alla Selva e al Monte Oro, sul mare il Monte Conero (foto dell'autrice).

L'ossario è di impianto quadrato, una figura geometrica precisa posta ai margini del versante scosceso sud-est del Monte Oro, dove le aree agricole, ancora caratterizzate dalla presenza delle case coloniche e delle coltivazioni, sfiorano la vegetazione folta della Selva. Rispetto alla collina la posizione dello spazio della memoria è periferica, in un fianco del poggio. L'accesso è assicurato da una piccola strada che costeggia il limite della Selva e un lato del quadrato e che si allaccia ai vari sentieri per attraversare il bosco, come la 'via di mezzo' e la via della Battaglia, prolungamenti sottili della risalita al borgo storico dalla frazione di Crocette.

Il progetto è concepito con due terrazzamenti erbosi a base quadrata, a mano a mano che si questi si elevano diminuiscono la propria area, giungendo alla piattaforma finale bianca di 12 metri per 12 metri, totalmente pavimentata, circondata da un insieme di steli in pietra e con al centro una colonna, elementi in cui sono riportati i nomi dei deceduti in battaglia. Una balaustra unisce i tronchi piramidali verticali, costituendo un recinto bianco in continuità con la base, anche la vegetazione ricalca le figure geometriche crescenti del suolo, una cortina di cipressi cinge il primo perimetro, poi siepi di alloro delimitano gli altri livelli. Un taglio ortogonale alla strada di accesso determina la salita verso la piattaforma grazie a delle piccole scale in pietra e l'attraversamento della figura quadrata.

L'ossario è un monumento minuto, la piattaforma è rivolta verso est, un suolo piano al di sotto di un versante scosceso per scrutare il campo della battaglia, ma la vegetazione, messa a dimora in una seconda fase, chiude lo spazio sacro nel perimetro rendendolo introverso rispetto al paesaggio, un luogo all'aperto segreto e silenzioso.

Quando nei primissimi anni del Novecento, in occasione delle celebrazioni del quarantesimo anniversario della Battaglia, si optò per un secondo spazio commemorativo che esprimesse più in grande l'importanza dell'evento militare, la scelta ricadde sull'area del Monte Cucco, un rilievo in prossimità del borgo storico, ma fuori dall'aggregato urbano in aperta campagna, caratterizzato dalla presenza di piccoli manufatti, la chiesa di Sant'Anastasio [Serafini 2021]<sup>2</sup> con i rispettivi annessi e ancora più in là il cimitero. L'intervento ha fin da subito un'alta risonanza, la parte monumentale dello scultore Vito Pardo è concepita assieme ad un parco di oltre cinque ettari, assumendo un carattere imponente e grandioso, il progetto è un riferimento a larga scala e si lega inevitabilmente al paesaggio.

<sup>2</sup> Mappa n. 29 del Catasto Gregoriano, provincia di Ancona, sezione 1-I.



3: L'ossario e gli elementi dello spazio aperto: i terrazzamenti, la piattaforma bianca, gli steli con la balaustra, l'accesso (foto dell'autrice).

La topografia collinare non è più lambita ma entra a far parte dell'operazione. Il Monumento è posto al centro del poggio, si impone come sommità, assimilando la preesistenza della chiesa di Sant'Anastasio e divenendo il punto terminale di un sistema di accessi.

La massa rocciosa in travertino che alloggia il gruppo bronzeo dei soldati pronti all'attacco, capeggiati dal generale Cialdini a cavallo, emerge da un basamento tondeggiante, che ricalca la circolarità del poggio, internamente è uno spazio cavo.

L'antro ospita una cappella ed è originariamente il vano dell'antica chiesa, la quale, in parte distrutta e adattata all'operazione, è sormontata dall'intervento, un parassita che ne divora la cavità.

Se da un lato il monumento protende in avanti verso il paesaggio attraverso le figure dei soldati, nella parte opposta è un ingresso in un interno tenebroso e contenuto. Gli anelli concentrici del basamento sono sottolineati da elementi vegetali, bordure di siepi che comunicano distanze di rispetto e separano due camminamenti in ghiaia bianca, praticabili per muoversi girando attorno al punto centrale, rimanendo in quota.

In questo perimetro circolare sommitale quattro tagli interrompono la figura precisa del cerchio, sono le risalite, che mettono in relazione l'apogeo al contesto.

I percorsi ortogonali superano il dislivello in contropendenza, raggiungono direttamente il monumento attraverso delle scalinate, sono i percorsi più immediati tra la folta vegetazione che enfatizzano la prospettiva e il carattere cinematografico, si rivolgono agli ingressi principali delimitati da grandi cancellate, raccordando fisicamente e visivamente i principali elementi urbani e del territorio.



SARA CIPOLLETTI



4: L'apogeo del Monumento, il gruppo scultoreo, l'ingresso alla cappella e il basamento di anelli concentrici (foto dell'autrice).

Ad Ovest l'asse punta al borgo storico dirimpettaio, si distingue il campanile della chiesa Collegiata, confermando il sistema del doppio. A Sud la spaccatura si lega alla risalita principale verso Castelfidardo, a Est punta al mare e alle terre basse, al luogo della battaglia, enfatizzata dalla posa del generale Cialdini con il dito puntato. A Nord l'asse si fa slargo, verso il cimitero un grande piazzale rettangolare è il luogo per le commemorazioni, una radura nel bosco per le adunanze cittadine, dove il ricordo doloroso per i caduti si ripresenta nei successivi eventi bellicosi mondiali e si fissa riportando lungo il perimetro il nome degli abitanti che hanno combattuto.

### 3. Paesaggio, memoria e forestazione

Il monumento alla Battaglia di Castelfidardo è un intervento finalizzato a ricordare un evento militare e a commemorare i caduti per l'Unità d'Italia estremamente legato all'estensione del parco e al ruolo della vegetazione. L'azione di forestazione che connota l'apogeo fitto di circa ventimila tra pini e cipressi contribuisce a perpetuare la memoria.

Tra i documenti storici questa finalità è chiara attraverso il punto di vista del Senatore Giulio Monteverde, che nel mantenere vivo il dibattito e sostenere i lavori del Monumento esprimeva la necessità di rafforzare la poesia dell'intervento attraverso la messa a dimora di alberi in particolare di cipressi, pianta sacra funeraria [Fabbri 1978-1979]<sup>3</sup>, i quali tutt'oggi rasentano i percorsi di accesso e di risalita.

<sup>3</sup> Relazione del Monteverde 2 marzo 1910, Archivio storico di Castelfidardo, incarto E, fascicolo I, documento 7.



5: *Gli accessi in contropendenza e le relazioni visive con il borgo storico, Sara Cipolletti.*

Nell'esplorazione *Paesaggio e memoria* Simon Schama afferma come grazie agli alberi si riesca a giungere ad una delle «più potenti ispirazioni: il desiderio di trovare nella natura consolazione alla mortalità»; le piante per la loro capacità di attraversare il tempo rinnovandosi di stagione in stagione, perdurano, sono un «degno scenario per i nostri resti mortali», ma soprattutto esse «rivelano i rapporti più profondi tra forma naturale e progetto umano» [Schama 1997, 15-16].

Tuttavia, lo strato di memoria che lo storico esplora è anche quello riferibile ad un luogo che improvvisamente mette in mostra «le proprie connessioni con un'antica e peculiare visione» come quella di una foresta [Schama 1997, 17] e che Luigi Franciosini ritrova e indaga nelle architetture per la rimembranza e la sepoltura, come nel caso del cimitero nel bosco a Tallum, identificando il paesaggio «custode della memoria per intere generazioni», dove la natura non è sfondo ma potente amplificatore simbolico e spirituale [Franciosini 2015, 80-101].

Nel Monumento alla Battaglia la preservazione di un archetipo originario, spirito del luogo, rimanda alla proiezione del poggio rigoglioso, a quella traccia che si può rinvenire nel territorio fidardense anche nei pressi della zona della battaglia nel frammento della Selva, lacerto prezioso scampato ai disboscamenti operati nel corso della storia per garantire terre coltivabili, legno e sicurezza.

L'operazione di forestazione che contraddistingue il Monumento è promossa dal Ministero dell'Agricoltura e in seguito sostenuta dalla Direzione generale delle foreste, testimonianze storiche narrano che le donne del piccolo borgo si sono prese cura per anni delle giovani piante annaffiandole fino al loro adattamento, ma difficile rimane il recupero di notizie sicure e le fasi che ne hanno previsto l'installazione e il mantenimento.

SARA CIPOLLETTI

Nel 1950 il Corpo forestale dello Stato, spettorato regionale Marche-Umbria, dopo un sopralluogo in cui si riscontra una discreta qualità del bosco, sottolinea che già da 40 anni quell'altura di 190 metri sul livello del mare è popolata dal Pino Nero, dal pino Pinea, dal Pino Aleppo e dal cipresso piramidale<sup>4</sup>.

Ancora una volta emerge un doppio: il poggio minerale del borgo abitato dagli uomini, l'apogeo del Monumento stanziato da un altro tipo di esseri viventi, una comunità vegetale, che prende il suo spazio e che necessita di sistemazioni, allontanando delle specie, diradando altre, trapiantando nei vuoti e nelle zone più ripide arbusti<sup>5</sup>.

Il Comune in diversi periodi avvia una ricostruzione della pineta del parco per cui negli anni '50 del Novecento sono previsti la fornitura di 5000 arbusti, 1500 cipressi, 150 pini domestici, arduo è il reperimento del materiale vegetale nei vivai della zona e alta la spesa dei lavori, che si cerca di colmare con il legname di scarto<sup>6</sup>.

Se si considerano operazioni più recenti e molte delle tematiche sul futuro degli insediamenti e del pianeta, il parco del Monumento della Battaglia di Castelfidardo è una vera e propria azione di forestazione anticipatrice del ruolo che gli alberi e gli arbusti hanno nella trasformazione dei luoghi, nel valore ambientale ed ecologico.

L'elemento alberato rafforza le prospettive che puntano ad inquadrare il gruppo scultoreo, è la prosecuzione della direzionalità degli assi di risalita e del percorso di collegamento lungo e morbido, che allaccia perifericamente tutto il parco altresì caratterizzato dalla presenza di fontane e scalinate di raccordo ai vari livelli e spazi.

Il disegno dei tracciati è oggi percepibile, enfatizzato dalla crescita delle piante, ma la natura ha fatto il suo corso, conquistando e restituendo un carattere di selvaticità e naturalità al luogo, appena si esce dai percorsi indicati si avverte il sottobosco tra gli alti fusti, un nutrimento per la vegetazione secondaria spontanea.

Il mutamento di Castelfidardo da borgo di qualche migliaio di abitanti a cittadina di oltre 18.000 presenze della seconda metà del Novecento ha innescato un'espansione incontrollata, subita anche dal piccolo cimitero nei pressi del Monte Cucco, che ha trasfigurato i luoghi e saturato l'ambiente non più rurale attorno il Monumento, nonostante questo il parco continua ad affermare la sua presenza offrendo un'opportunità di contatto con la natura.

#### **4. Il parco pubblico e l'uso collettivo**

La storia del Monumento alla Battaglia di Castelfidardo, considerato di notevole interesse monumentale e sottoposto alle disposizioni di tutela della legge del primo giugno 1939, n. 1089, è avviluppata all'uso pubblico e collettivo che si fa del parco.

Quell'azione di forestazione ha mutato anche le abitudini delle persone, in una convivenza non sempre facile tra visitatori, residenti e tutela dell'elemento scultoreo e della vegetazione.

A partire dagli anni '50 e '60, parallelamente ad alcuni lavori di restauro svolti per far fronte alla urgente necessità di contrastare le penetrazioni di acqua e di umidità tra i massi di travertino, e al consecutivo deterioramento della cripta sottostante, gli interventi sono indirizzati al volume vegetale e a garantire l'uso ricreativo e turistico da parte dei cittadini e mantenere la compresenza dello spazio cimiteriale vicino.

Un primo tema si lega ai muri di contenimento e alle recinzioni che tendono a circoscrivere e contenere il poggio e le scarpate ai margini, confinanti con le strade veicolari di ingresso e di

---

<sup>4</sup> Ancona, Archivio di Stato, *Fondo Soprintendenza Monumentale*, Tutela, cartella n. 44.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

uscita della città, lo spazio del parco deve essere un luogo sicuro e protetto da controllare nelle ore notturne limitandone l'accesso anche attraverso la presenza di un custode dotato di una casa ai margini del volume vegetale. La vegetazione folta è infatti elemento fragile per gli incendi e il degrado.

Un secondo aspetto riguarda la sistemazione di un nuovo accesso al cimitero civico, realizzato nella zona terminale del Parco e che prevede un secondo accesso laterale, con lo scopo di evitare il contemporaneo passaggio nello stesso tracciato storico, che attraversa il poggio, di cortei funebri e delle numerose comitive di turisti.

Altri interventi considerano l'installazione di uno spazio giochi per l'infanzia, tutt'ora presente, che non altererebbe il carattere ambientale e monumentale del luogo, un piccolo chiosco per la distribuzione di bevande e cibo, che al contrario inizialmente suscita dei dubbi poiché considerato discordante con l'austerità<sup>7</sup>.

Negli anni '90 l'associazione Italia Nostra interviene costituendo il Museo del Risorgimento nel borgo storico, completando l'itinerario dal basso verso l'alto dei luoghi della memoria della battaglia.

Più recentemente con le celebrazioni del centocinquantesimo dell'Unità di Italia, il Monumento alla Battaglia si rivolge ancora di più ad un uso pubblico attraverso un progetto di illuminazione, di ridisegno e sistemazione dello schema distributivo originario, di riqualificazione botanico-vegetazionale, diviene sede per eventi culturali anche serali, è punto di convergenza per altre peculiarità del territorio.

## Conclusioni

La grande figura in movimento della statua equestre presente nel Monumento alla Battaglia di Castelfidardo ha contrassegnato una innovativa sperimentazione di «compenetrazione tra la forma scultorea e lo spazio attorno» [Licht 1996], ma è solo quando si legge il parco nell'insieme interpretando la topografia collinare e il sistema dei poggi che si può cogliere nel profondo la valenza spaziale dell'operazione.

Oltre l'artificio scultoreo è possibile cogliere l'essenza di un'opera di architettura del paesaggio che esprime i caratteri del territorio, non sono costruiti edifici, attraverso dispositivi progettuali che conformano lo spazio aperto sono stabilite piuttosto delle relazioni con il luogo, il borgo, il poggio stesso determinando il superamento della dimensione oggettiva scultorea e delle influenze culturali del proprio tempo. La volumetria vegetale poi compie l'attuazione della memoria, non ha funzione ornamentale è un'eredità, che rimane, di cui prendersi cura.

## Bibliografia

*Ai vittoriosi di Castelfidardo: 18 settembre 1860-18 settembre 1912: numero speciale* (1912), in «Picenum», a. 1912, v. 9, n. 7/9, luglio-settembre.

CAPPIELLO V., CERAMI, G.V., GIANNETTI, A. (1996). *Il giardino e la città: il progetto del parco urbano in Europa*, Roma, Laterza.

FABBRI, P. (1978-1979). *Il Monumento ai Caduti di Castelfidardo*, tesi di laurea, Scuola di perfezionamento in Storia dell'Arte, Università degli studi di Urbino, relatore prof.ssa Silvia Cuppini Sassi.

FELICORI, M. (2005). *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Roma, Luca Sossella editore.

FRANCIOSINI, L. (2015). *Voci nel silenzio: paesaggio e memoria*, in *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*, Roma, Mancosu Architectural Book srl, pp. 80-101.

LICHT, F. (1996). *La scultura equestre nell'epoca moderna*, in Umberto Boccioni. *Dinamismo di un cavallo in corsa + case*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, pp. 77-107.

<sup>7</sup> Ancona, Archivio di Stato, *Fondo Soprintendenza Monumentale*, Tutela, cartella n. 44.

SARA CIPOLLETTI

- MARCHESANI, O. (1907). *Il monumento al generale Cialdini a Castelfidardo*, in «Rivista marchigiana illustrata», v. 4, n. 2, febbraio, pp. 57-62.
- MONTINARO MORERA, A. (2019). *La battaglia di Castelfidardo. 18 Settembre 1860*, Roma, Edizioni Chillemi.
- PANZINI, F. (1993). *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna, Zanichelli Editore.
- PERETTI, N. (1991). *Il monumento di Castelfidardo*, in «Picenum», a. 1911, v. 8, n. 4/5, marzo, pp. 49-51.
- SAMPAOLESI, R. (2016). *Castrum Fidardum. Storia di Castelfidardo dalla preistoria all'Unità d'Italia*, Ancona, Affinità Elettive Edizioni.
- SAVORRA, M. (2007). *Le memorie delle battaglie: i monumenti e gli ossari agli eroi caduti per l'Indipendenza d'Italia*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Milano, Skira, pp. 288-297.
- SERAFINI, F. (2021). *Il periodo avellanita di Castelfidardo*, in «Quaderni della città di Castelfidardo», n. 10, Centro studi storici fidardensi.
- SIMON, S. (1997). *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori.
- VECCHINI, A. (1912), *Per la battaglia di Castelfidardo: discorso tenuto il 18 settembre 1912 inaugurandosi sul colle di Montecucco il monumento ai liberatori delle Marche*, Fogola.

### Fonti archivistiche

Ancona, Archivio di Stato, *Fondo Soprintendenza Monumentale*, Tutela, cartella n. 44

### Sitografia

- <https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beni-culturali/RicercaCatalogoBeni/ids/58521/Parco-della-Rimembranza> (gennaio 2023)
- <https://www.museodelrisorgimentocastelfidardo.it> (gennaio 2023)
- <https://www.comune.castelfidardo.an.it/> (gennaio 2023)



## *Intermittenze della memoria. Un dialogo a distanza tra paesaggi di guerra e architettura funeraria*

*Intermittences of memory. A remote dialogue between war landscapes and funerary architecture*

**ALESSANDRA CARLINI**

Università Roma Tre

### **Abstract**

*In quale modo i paesaggi della guerra possono influenzare l'immaginario architettonico funerario, la genesi estetica del cimitero, il suo processo conformativo? Il paper risponde a questa domanda attraverso l'analisi di un caso di studio: il cimitero di Longarone (1966-72), realizzato da Gianni Avon, Francesco Tentori e Marco Zanuso all'indomani del disastro del Vajont (1963).*

*How can the landscapes of war influence the funerary architectural imaginary, the aesthetic genesis of the cemetery, and its conformative process? The paper answers this question through the analysis of a case study: the cemetery of Longarone (1966-72) built by Gianni Avon, Francesco Tentori and Marco Zanuso in the aftermath of Vajont disaster (1963).*

### **Keywords**

Architettura funeraria, Landscape/Inscape, Paesaggi di guerra.

Funerary architecture, Landscape/Inscape, War landscapes.

### **Introduzione**

Siamo nelle Dolomiti Bellunesi, lì dove le prime increspature arrestano la profondità di campo in una successione di sistemi vallivi e strette gole. I territori sono quelli della Grande Guerra, sul Fronte Sud-Occidentale e la valle è quella del Piave, con la presenza ancora incombente della diga del Vajont a monito della fragilità dell'uomo. Patrimoni culturali tangibili e intangibili si stratificano in queste terre, dove tragedie di tempo di guerra e drammi di tempo di pace sedimentano nei luoghi a testimonianza della sofferenza della condizione umana.

Qui, il cimitero di Longarone (1966-72), situato in località Muda Maè, sostituisce quello comunale distrutto dalla valanga del 1963 e la sua realizzazione diventa un'occasione per ricostruire l'identità di luoghi ormai resi irriconoscibili dalla massa di fango e detriti riversata sulla valle del Piave dopo la frana del Monte Toc, a ridosso della diga S.A.D.E. (Società Adriatica di Elettricità di Venezia).

Davanti al dramma di una comunità privata anche della propria «fisionomia insediativa» [Luppi, Zucconi 2000, 92], il cimitero, realizzato da Gianni Avon, Francesco Tentori e Marco Zanuso all'indomani del disastro del Vajont, si allontana dalla tradizione tipologica del camposanto recinto per recuperare forme in grado di agganciare la memoria alle immagini del paesaggio: trincee, scavate come i tanti solchi ereditati dalla guerra di posizione e muri a secco, eretti come le apparecchiature che accompagnano la demarcazione dei poderi negli scenari rurali. Nel cimitero di Longarone, nelle sue giaciture, nelle sue spezzate, riecheggiano le forme di quell'immenso campo trincerato che ancora oggi connota il paesaggio montano accogliendo nuovi usi.

ALESSANDRA CARLINI



1: *Impostazione tipologica e caratteri morfologici del cimitero di Longarone (foto e disegni dell'autore). A sinistra: la trincea del percorso sepolcrale del cimitero di Longarone (1966-72) delimitata da pareti di pietra a spacco e colombari controterra. A destra: un settore della linea trincerata delle Dolomiti (1915-1918).*

Una fenomenologia del paesaggio di guerra [Lewin 2017] che diventa paesaggio interiore attraverso quel processo generativo della forma architettonica spiegato da Luigi Pareyson nella sua *Teoria della formatività*: «È ancora l'imitazione trasformatrice quella che spiega i casi artistici in cui l'originalità fiorisce sulla continuità» [Pareyson 1988, 164].

La letteratura scientifica ha spesso indagato la relazione tra invarianza e varianza, permanenza e mutamento, convenzione e invenzione [Giedion 1969; Foucault 1971, Kubler 1972; Rossi 1978; Pareyson 1988] per descrivere la genesi architettonica e agganciare il processo creativo a un'idea di forma come risultato piuttosto che come premessa. È Focillon a rilevare che «La storia dell'arte ci mostra, giustapposte nello stesso momento, sopravvivenze e anticipazioni: forme lente, ritardatarie, contemporanee di forme ardite e rapide» [Focillon 1943, 87], suggerendo come l'assonanza tra campi trincerati e forme funerarie, tra paesaggi di guerra e architettura cimiteriale, non vada collocata in un'operazione manierista di pura ripetizione formale, ma intesa come processo che giunge alla forma rielaborando archetipi spaziali, segni depositati dalla storia e qualità offerte dalla natura sensibile dei luoghi.

Forme collaudate dal tempo, passate al setaccio della durata, resistono all'oblio e nutrono l'immaginario architettonico ibridandosi con forme nuove per dare voce alla gerarchia di valori della contemporaneità. Così, i paesaggi di guerra offrono un repertorio figurativo all'architettura del cimitero moderno; le immagini permeano, spesso inconsapevoli, attraversando la memoria personale e collettiva [Nora 1984; Ricoeur 2004] e diventano patrimonio identitario, oggetto di un nuovo investimento semantico.



2: Cimitero di Longarone (foto e disegni dell'autore). A sinistra: sezione della trincea sepolcrale lungo il versante che costeggia il Torrente Maè e pianta dell'impianto cimiteriale alla quota ipogea. A destra: lo spazio cimiteriale alla quota di campagna, con la scena aperta sulla valle del Piave e sulla gola del Vajont.

### 1. Intermittenze della storia: il paesaggio come deposito del tempo

Il paesaggio inteso come spazio di natura e spazio di cultura [Schama 1995; Settis 2017], offre un palinsesto in continua stesura, espressione della vita dell'uomo e dei valori delle comunità che abitano quel territorio. Quando la scena della natura appare imponente è più difficile cogliere che «Un panorama è formato da stratificazioni della memoria almeno quanto da sedimentazioni di rocce» [Schama 1995, p.7] o addirittura, che «Un paesaggio è cultura prima che natura» [Schama 1995, p.61].

Il caso studio preso in esame, la dorsale dolomitica e l'invaso del Piave, non si sottrae a questa condizione e la prepotenza degli scenari naturali subisce nel corso del Novecento importanti trasfigurazioni, portando con sé il carico della storia: le montagne, sede del sublime romantico, diventano simbolo delle rivendicazioni nazionaliste d'inizio secolo, fronte di guerra, confine politico oltre che geografico; mentre, nell'Italia del boom economico, si trasformano in risorsa energetica attraverso un fitto sistema di dighe e bacini artificiali, immagine dell'ingegno dell'uomo nel piegare la natura con opere ardite. I luoghi in cui prende forma il cimitero di Longarone arrivano a noi stravolti più volte dalla storia dell'uomo.

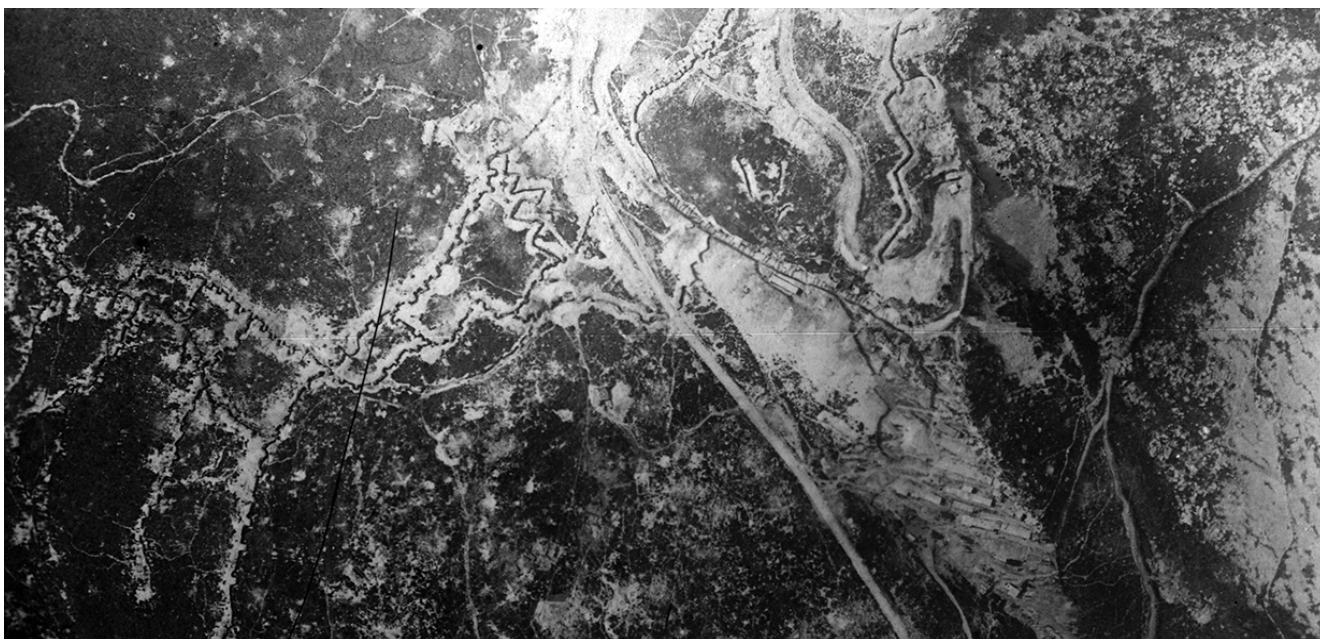
La violenza della Grande Guerra – «sola igiene del mondo»<sup>1</sup> come l'acclamavano i primi Futuristi, ma anche «pasticcio putrefatto di carne umana» [Hugo Ball] come la condannarono i Dadaisti – rimodella i profili dolomitici sotto la portata delle esplosioni e ne scolpisce i suoli con estese linee trincerate, espressione di un conflitto di posizione.

<sup>1</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, pubblicato in lingua francese sul quotidiano *Le Figaro* il 20 febbraio 1909, con titolo *Manifeste du Futurisme*.

ALESSANDRA CARLINI



3: Le immagini ritraggono gli ambienti che caratterizzano il paesaggio della guerra di posizione: trincee e terra di nessuno. In basso: fotogrammi dal film "Orizzonti di gloria" di Stanley Kubrick (1957). Si distinguono le trincee, opere di fortificazione campale per la difesa del fronte, e la terra di nessuno, porzione di territorio non occupata, caratterizzata dalla presenza dei reticolati di filo spinato per la difesa passiva e dei crateri provocati dai bombardamenti.



4: Fotografia aerea delle trincee sul monte Zugna (26/06/1918, presunta) con il caratteristico andamento a zig-zag (dettaglio). Attorno alle linee sono presenti numerosi crateri provocati dai bombardamenti<sup>2</sup>.

Lo sfruttamento idroelettrico del bacino del Piave – uno dei corsi d'acqua più artificializzati d'Europa [Bonan 2020] – ridisegna il tracciato del fiume e dei suoi principali tributari con dighe e sbarramenti che ne compromettono fortemente il regime idrologico per rispondere alle amplificate esigenze energetiche di una società di massa impegnata nella ricostruzione del secondo dopoguerra.

<sup>2</sup> Museo storico italiano della Guerra, Archivio Museo della Guerra di Rovereto, fondo Aldo Finzi (n.9/98). Liberatoria prot.n.18/29 del 25/01/2023.

L'ostinazione del Gruppo S.A.D.E. nell'ignorare l'evidente sofferenza del Monte Toc dopo la costruzione della diga del Vajont provoca, nel 1963, un'onda di piena che si abbatte sul fondovalle veneto, annullando Longarone, Pirago, Maè, Villanova, Rivalta [Merlin 1983].

Così, il paesaggio dolomitico viene popolato, prima, da teleferiche, fotoelettriche, trincee, postazioni d'artiglieria, linee elettriche, telefoniche, telegrafiche, ottiche che cambiano il volto delle forcelle, delle vette, dei fianchi a dimostrazione della modernità di una guerra nuova, altamente tecnologica e mondiale [Pirina 2020, Jünger 1920]; e segnato, poi, da titaniche barriere di cemento armato, arrampicate sui dirupi per saldare i versanti opposti delle gole e sfruttare la forza idrica dei torrenti [Reberschak, Mattozzi 2009].

Storie note, nelle quali si radica l'identità nazionale e il dolore delle comunità. Storie che fanno, di questi paesaggi, un "luogo della memoria" collettiva e individuale [Nora 1984]. È facile immaginare il senso di responsabilità che deve aver accompagnato, all'indomani del disastro del Vajont, i giovani architetti incaricati della progettazione dei complessi funerari necessari alla ricostruzione [Tentori 1968; De Giorgi 1999; Luppi, Zucconi 2000].

L'operazione di Avon, Tentori, Zanuso si carica quindi di una forte componente etica: ridare coesione e identità ad una comunità segnata da un tragico evento collettivo. Non un cimitero commemorativo, realizzato a Fortogna, nel luogo dove avvengono le prime sepolture delle vittime, ma un cimitero comunale pubblico [Lisini 2016], con un evidente ruolo civico, in cui far prevalere l'idea della collettività, del destino comune davanti alla morte. Tentori racconta così le prime impressioni del luogo «[...] il terreno aveva una vista puntata crudelmente sull'enorme distesa di ghiaia della valle del Piave [...] e sulla diga che aveva travolto migliaia di abitanti. Ci parve che se il cimitero fosse stato costruito con quella vista, non avrebbe potuto essere luogo di concentrazione e di memoria [...]. Da qui l'idea che fosse opportuno scavare il terreno e ricavare degli ambienti a cielo aperto che sarebbero stati contornati dai loculi» [Tentori 1999, 20].

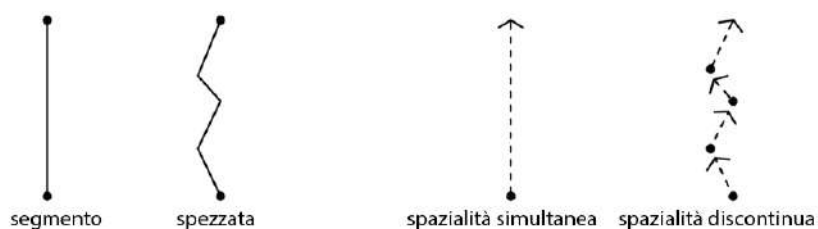
Con queste premesse, l'impianto cimiteriale prende forma da istanze note all'architettura funeraria legata ad eventi che coinvolgono la dimensione collettiva del cordoglio: ereditare il trauma della perdita, incarnare il lutto, tramandare il ricordo. Come ci ricorda Focillon «Il tempo può essere ad onde corte e a onde lunghe, e la cronologia serve, non a provare la costanza e l'isocronia dei movimenti, ma a misurare le differenze di lunghezza d'onda» [Focillon 1943, 88].

## **2. Intermittenze della forma: trincee in tempo di guerra e trincee in tempo di pace**

Per raggiungere il cimitero di Longarone dalla Valle del Piave si risale il versante che costeggia il Torrente Maè, accompagnati da visuali quasi mai aperte, nascoste dietro una fitta boscaglia o fiancheggiate da robusti muri di recinzione che demarcano i poderi lungo i pendii. L'ingresso al cimitero è un muro spesso, che segna una profonda soglia di passaggio tra esterno e interno, unico accesso in corrispondenza dello stretto pianoro. A recingere l'area funeraria è un muro qualunque, uno dei tanti – montati a secco o con poca malta – che ci siamo lasciati alle spalle lungo la strada. In questo 'muro cavo' vengono organizzati i servizi e una piccola cappella consacrata. La prospettiva si apre solo una volta entrati nel cimitero: qui, non ci sono volumi a ostacolare la vista della valle; tutto lo spazio funerario è risolto come un percorso depresso, scavato, fortemente direzionato, circoscritto, definito lungo i bordi da pareti di loculi controterra e muricci di pietra. Arbusti e cespugli avvolgono la sommità dello scavo, mettendo in sicurezza i bordi lungo il dislivello e offrendo un paesaggio vicino alla tradizione nordica del cimitero-natura, piuttosto che alla tradizione monumentale del cimitero-città [Franciosini, Carlini, Casadei 2022].



ALESSANDRA CARLINI



5: Cimitero di Longarone (foto e disegni dell'autore): la lunga spezzata che definisce l'impianto longitudinale della trincea sepolcrale offre una spazialità in divenire.

Molta storiografia rintraccia in queste forme l'eco remota di antiche necropoli ritrovate e sostruzioni riportate alla luce [Valvason 2022], di quella essenzialità di spazi e materie che connota i paesaggi funerari dell'antichità: «Nella sua impostazione il cimitero di Longarone si pone in evidente antitesi rispetto alla tradizione del cimitero-edificio geometricamente concluso, al monumentalismo ottocentesco, alla ostentazione borghese del defunto, mentre si ricollega agli scarni paesaggi funerari dell'antichità – dalle catacombe paleocristiane alle necropoli etrusche scavate nelle pareti di tufo – anticipando un particolare filone dell'architettura cimiteriale, proprio degli ultimi decenni del secolo scorso, che ha visto nell'intimo rapporto con la terra una possibile, non retorica, elaborazione della morte» [Bertolaccini 2002, p.102]. L'assonanza tipologica con il progetto del cimitero di Urbino (Arnaldo Pomodoro con Carlo Trevisi e Tullio Zini, 1973) è inevitabile, vista la modalità di concepire un principio insediativo per sottrazione piuttosto che per addizione di volumi epigei. Ma, se nel caso di Urbino il riferimento alle antiche sepolture scavate dentro la roccia e alle strade sepolcrali ricavate nei banchi è esplicito e dichiarato dagli stessi autori in più occasioni [Pomodoro 2012], nel cimitero di Longarone la storia ha un riverbero più ampio, alimentato dai lasciti della Grande Guerra, dalle immagini prese in prestito dalla tradizione rurale, da quell'empatia con i luoghi che viene dalla capacità, tutta architettonica, di interrogare la realtà sensibile mettendosi in ascolto.





6: Cimitero di Longarone (foto e disegni dell'autore): nelle forme e nelle tecniche riecheggiano i caratteri peculiari dell'architettura militare e delle consuetudini rurali del paesaggio dolomitico.

ALESSANDRA CARLINI

In questo dialogo a distanza con le trame del tempo stratificate nei luoghi, i colombari controterra del cimitero di Longarone piegano secondo le occasioni fornite dal sito. Le spezzate disegnano un impianto longitudinale, lungo quasi duecento metri, che segue il profilo della scarpata, mentre, la scelta di organizzare le pareti di loculi secondo una sezione ricavata in trincea, riflette la volontà di ottenere uno spazio subordinato, intimo, dove far prevalere un rapporto privato con la morte. Il risultato è un impianto funerario i cui connotati spaziali si articolano secondo due diversi paesaggi, contrapponendo un 'sopra' e un 'sotto'. La condizione epigea è solare, aperta, disperdendo l'idea di limite nella profondità dell'orizzonte; i pochi muri di demarcazione sono sempre lontani, distanti, privi di geometrie predefinite; i campi e gli arbusti che delimitano il bordo delle trincee cercano continuità con la natura non addomesticata del luogo. La condizione ipogea riconosce, nel rapporto privilegiato con il cielo, la sua sola dimensione estroversa; le pareti controterra impiegano le risorse del luogo; le materie e le tecniche sono quelle che appartengono alla tradizione costruttiva della pietra a spacco, familiare a questi luoghi e a queste comunità [Acocella 2004]. All'interno, in basso, le prospettive sono oblique, angolate, interrotte da scorci che cambiano progressivamente orientamento, ricordando, anche in questo, i presidi militari di quell'immenso campo trincerato che dallo Stelvio attraversava le Dolomiti fino a raggiungere l'altopiano del Carso e l'Adriatico; di quelle linee difensive scavate a *zig-zag*, per dividere il tracciato in settori in modo tale che, se fossero state conquistate, il nemico non avrebbe potuto colpire d'infilata il resto del drappello; di quella strategia militare - la "guerra di logoramento" obbligata dalla potenza delle devastazioni dei nuovi armamenti - che fa dire ad Hemingway «Per il momento nessuno stava battendo qualcuno sul fronte occidentale. Forse le guerre non si vincevano più. Forse continuavano sempre» [Hemingway 1929, p.129].

C'è qualcos'altro che lega con il filo della storia i paesaggi di guerra e la concezione tipologica del cimitero di Longarone: il ritorno alla terra; quella terra che, accogliendo il corpo, gli offre riposo e consolazione. «Terra, con le tue pieghe, con le tue buche, coi tuoi avvallamenti in cui ci si può gettare, sprofondare. Terra, nello spasimo dell'orrore, fra gli spettri dell'annientamento, nell'urlo mortale delle esplosioni, tu ci hai dato l'enorme risucchio della vita riconquistata! La corrente della vita, quasi distrutta, rifluisce per te nelle nostre mani, così che salvati in te ci seppellimmo, e nella muta ansia del momento superato mordemmo in te la nostra gioia!» [Remarque 1929, 44].

La terra-ventre [Bachelard 1989] che ospita la vita e la morte, il cordoglio e la salvezza, incarna la dimensione nella quale la sofferenza della condizione umana trova ristoro. Cosicché, in questa architettura di suolo, avviene quello che Borges racconta ne *L'Artefice*: «Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, di isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto» [Borges 1999, 195].

## Conclusioni

Il processo conformativo del cimitero di Longarone si radica nella storia del territorio dolomitico: terra di confine scavata, solcata, continuamente segnata da trincee, sbarramenti, presidi tipici dell'architettura militare e delle consuetudini rurali.

Kurt Lewin, nell'inaugurare la moderna fenomenologia del paesaggio, riflette sul ruolo svolto dalle "cose-della-guerra" e dalle "cose-della-pace" nel determinare il carattere di una porzione di paesaggio: «Facendo ritorno, anche poco tempo dopo, a quei luoghi che si erano conosciuti come postazioni, risulta assai difficile riconoscerli a causa della loro

configurazione ormai completamente nuova. L'assenza delle cose-della-guerra naturali o artificiali che prima formavano la zona (in sostituzione delle quali sono subentrate parti di territorio a forte vocazione agraria), la scomparsa del carattere di pericolo, come pure l'assenza del confine e la conseguente inclusione di quella striscia di suolo in una landa "rotonda" che si estende all'infinito in ogni direzione, concorrono a modificare radicalmente l'immagine del paesaggio: rilievi del suolo che alla sommità formavano una superficie piatta si trasformano ora in schiere di colli che emergono plasticamente dalla pianura» [Lewin 2017, 22]. Il turismo storico, remoto e recente, quello che ha trasformato luoghi impervi in un museo diffuso della Grande Guerra (Legge 7 marzo 2001, n. 78, Tutela del patrimonio storico della Prima guerra mondiale) e quello che vede la sede ormai arida della diga del Vajont attraversata da cortei di frequentatori, propone una nuova stratificazione di valori espressione della contemporaneità, imponendo una riflessione sul senso che accompagna l'inserimento del patrimonio culturale nelle dinamiche socioeconomiche del XXI secolo. Tuttavia, mentre le commemorazioni proliferano, la documentazione si alimenta di nuovi contributi di conoscenza e il turismo culturale si fa più maturo, il ghiacciaio perenne della Marmolada si scioglie sotto la spinta dei cambiamenti climatici, portando con sé quel che resta della Città di Ghiaccio [Leo Handl 1916] e del suo patrimonio di memoria.

Paul Ricoeur ha scritto a lungo sulla responsabilità dell'eredità storica riflettendo sull'intenzionalità della memoria: «Si affaccia così un compito nuovo, quello di inserire la memoria nel movimento di scambio con l'attesa del futuro e la presenza del presente, e di chiedersi come ci serviamo della nostra memoria rispetto all'oggi e al domani» [Ricoeur 2004, 23]. Il cimitero di Longarone - la sua strategia insediativa, la sua postura - racconta un possibile destino dei luoghi segnati dalla guerra: quello di continuare ad alimentare il ricordo attraverso la capacità rigenerativa del processo creativo. Arrivando al cimitero da frequentatore non occasionale di queste terre si porta con sé la sorpresa continua di imbattersi in tracciati che si infossano per poche decine di centimetri sotto la linea di campagna, accompagnati da muricci a secco e gabbioni disfatti che spuntano tra i ciuffi d'erba o si affacciano nascosti malamente sotto la neve, fino a prendere coscienza che si è davanti a quel che resta di vecchie linee trincerate ancora non intercettate dai censimenti, dai ripristini, dalle musealizzazioni. Allora si alza lo sguardo e la geografia parla, racconta di condizioni orografiche tipiche di linee difensive, dell'opera dell'uomo per addomesticare i versanti impervi, di comunità aggrappate alla terra e alla vita. Qualche volta, proseguendo, ci si imbatte in un rigonfiamento di terra accompagnato da una croce scomposta e allora tornano alla mente le parole di Adolf Loos: «Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. *Questa è architettura. [...] (1910)*» [Loos 1972, 255].

### Bibliografia

- ACOCELLA, A. (2004). *L'architettura di pietra. Antichi e nuovi magisteri costruttivi*, Firenze, Alinea.
- BACHELARD, G. (1989). *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Como, Red!
- BERTOLACCINI, L. (2002). «Area, rivista internazionale di architettura e arti del progetto», n. 63, luglio-agosto, pp. 98-111.
- BONAN, G. (2020). *Le acque agitate della patria. L'industrializzazione del Piave (1882-1966)*, Roma, Viella Ed.
- BORGES, J.L. (1999). *L'artefice*, Milano, Adelphi.
- DE GIORGI, M. (1999). *Marco Zanuso Architetto*, Milano, Skira.
- FOCILLON, H. (1943). *Vie des Formes*, Paris, Presses Universitaires de France (trad. it., *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1972).
- FOUCAULT, M. (1971). *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli.
- FRANCIOSINI, L., CARLINI, A., CASADEI, C. (2022). *Cimiteri*, Roma, Carlo Mancosu Editore.

ALESSANDRA CARLINI

- GIEDION, S. (1969). *L'eterno presente: le origini dell'architettura. Uno studio sulla costanza e il mutamento*, Milano, Feltrinelli.
- JÜNGER, E. (prima edizione 1920). *Nelle tempeste d'acciaio*, Parma, Guanda, 2007.
- KUBLER, G. (1972). *La forma del tempo*, Torino, Einaudi.
- HEMINGWAY, E. (prima edizione 1929). *Addio alle armi*, Milano, Mondadori, 1965.
- LEWIN, K. (2017). *Paesaggio di guerra*, Milano, Mimesis Eterotopie.
- LISINI, C. (2016). *Dietro il paesaggio. Il cimitero di Muda Maé a Longarone*, in *Oltre l'apocalisse: arte, architettura, abbandono*, a cura di M.G. Eccheli, A. Pireddu, Firenze, Firenze University Press, pp. 65-72.
- LOOS, A. (1972). *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi.
- LUPPI, F., ZUCCONI G. (2000). *Gianni Avon. Architetture e progetti 1947-1997*, Venezia, Marsilio.
- MERLIN, T. (1983). *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso Vajont*, Milano, La Pietra.
- NORA, P. (1984). *Les Lieux de Mémoire*, Parigi, Gallimard.
- PAREYSON, L. (1988). *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani.
- PIRINA, C. (2020). *Dietro il paesaggio della Grande Guerra*, Siracusa, LetteraVentidue.
- POMODORO, A. (2012). *Nota sul progetto per il nuovo cimitero di Urbino (1973)*, in «IN\_BO. Ricerche E Progetti Per Il Territorio, La Città E l'architettura», vol. III, n. 4, pp. 17-24.
- REBERSCHAK, M., MATTOZZI, I. (2009). *Il Vajont dopo il Vajont (1963-2000)*. Venezia, Marsilio, 1989.
- REMARQUE, E.M. (prima edizione 1929). *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Milano, Mondadori.
- RICOEUR, P. (2004). *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Mulino.
- ROSSI, A. (1978). *L'architettura della città*, Milano, Clup.
- SCHAMA, S. (1995). *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori.
- SETTIS, S. (2017). *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Torino, Einaudi.
- TENTORI, F. (1968). *Longarone: uomini, fatti, carta*, in «Casabella», n. 330 (novembre), pp. 30-41.
- TENTORI, F. (1999). *Composizione, progettazione, costruzione* a cura di E. Bordogna, Roma, Laterza, pp. 15-57.
- VALVASON, A. (2022). *Cimitero di Muda Maé a Longarone. Ricostruzione: tra memoria, sofferenza, invenzione*, in «FAMagazine», nn. 57-58, pp. 135-142.

### Sitografia

- [www.unesco.it/it/patrimoniomondiale/detail/148](http://www.unesco.it/it/patrimoniomondiale/detail/148) (ottobre 2022)
- [www.centenario1914-1918.it/it/2018/12/21/dolomiti-dalla-grande-guerra-patrimonio-dellunesco](http://www.centenario1914-1918.it/it/2018/12/21/dolomiti-dalla-grande-guerra-patrimonio-dellunesco) (novembre 2022)
- <https://www.archivistoricodalmolin.com/il-reticolato> (novembre 2022)
- <https://360.goterest.com/sphere/cimitero-di-muda-mae> (dicembre 2022)
- [www.theguardian.com/world/ng-interactive/2014/jul/23/a-global-guide-to-the-first-world-war-interactive-documentary](http://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2014/jul/23/a-global-guide-to-the-first-world-war-interactive-documentary) (dicembre 2022)
- <https://archivimuseodellaguerra.archiui.com/> (gennaio 2023)
- <https://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=197> (gennaio 2023)



## *Cimiteri di guerra: logistica militare e architettura cimiteriale* *War graves: military logistics and cemetery architecture*

**LUIGI COCCIA**

Università di Camerino

### **Abstract**

*I parchi cimiteriali anglosassoni realizzati in Italia nel secondo dopoguerra sono isole figurativamente compiute in un territorio dalla forma mutevole, sono 'silent cities', così li definisce Rudyard Kipling. Progettati da Louis de Soissons per dare sepoltura ai soldati delle forze armate del Commonwealth, i 41 cimiteri di guerra, realizzati sui siti in cui hanno avuto luogo i combattimenti, concorrono a delineare la mappa delle manovre militari per la liberazione dell'Italia dal nazifascismo.*

*The Anglo-Saxon cemetery parks built in Italy after World War II are figuratively accomplished islands in a land of changing shape; they are 'silent cities', as Rudyard Kipling calls them. Designed by Louis de Soissons to give burial to soldiers of the Commonwealth Armed Forces, the 41 war cemeteries, built on the sites where battles took place, help to delineate the map of military maneuvers for the liberation of Italy from Nazi-Fascism.*

### **Keywords**

Cimitero militare, fondazione, topografia.  
War Cemetery, Foundation, Topography.

### **Introduzione**

Il 10 luglio del 1943 le forze anglo-americane approdano sulla costa meridionale della Sicilia e da qui ha inizio la campagna di liberazione dell'Italia dal nazifascismo. Le immagini dello sbarco e del setacciamento notturno di una impervia zona dell'isola in cerca del nemico tedesco sono restituite con efficacia da Roberto Rossellini che dedica il primo episodio di *Paisà* alla Sicilia. I soldati irrompono in una chiesa dove decine di abitanti si radunano al riparo dai bombardamenti. Attornati da occhi terrorizzati, i militari cercano di tranquillizzare la popolazione locale ma i loro sguardi restano interrogativi al cospetto di visi dai lineamenti sconosciuti e di lingue incomprensibili. *Quando sono andati via i tedeschi? Quanti ne erano? Dove erano diretti?* Sono queste le domande rivolte ai presenti da un soldato americano di origini siciliane. Una ragazza, Carmela, offre il suo aiuto al plotone per guidarlo verso nord evitando i campi minati (*Roma città aperta*, 1945, *Paisà*, 1946, e *Germania anno zero*, 1948, di Roberto Rossellini compongono la *Trilogia della guerra antifascista*).

Attraverso un intreccio di testimonianze orali e di fonti storiche e con l'ausilio di documenti fotografici e cinematografici, si comprende la dimensione umana degli eventi che hanno contraddistinto la Seconda guerra mondiale. Combattimenti aspri e sanguinosi hanno avuto luogo sul territorio italiano e hanno impegnato migliaia di soldati. Le truppe alleate erano costituite da contingenti provenienti non solo dall'Inghilterra, dagli Stati Uniti d'America e dal Canada, ma anche dal Sudafrica, dall'India e persino dall'Australia e dalla Nuova Zelanda. Molti di loro persero la vita in giovane età e trovarono sepoltura nei cimiteri di guerra realizzati, a conclusione degli eventi bellici, in prossimità dei campi di battaglia. I nomi dei

LUIGI COCCIA

caduti, se identificati, la data di morte e l'età nonché il simbolo del reggimento di appartenenza sono incisi su lapidi in pietra bianca che, disponendosi su file parallele secondo schemi geometrici regolari, tracciano il disegno planimetrico dei parchi cimiteriali. Un frammento di storia italiana si lega quindi indissolubilmente alla costruzione dei cimiteri militari che si affermano come segno, manifestazione formale degli avvenimenti, testimonianza di ciò che è accaduto.

### **1. Le 'fondazioni' di Louis de Soissons**

Onorare e prendersi cura dei caduti della Prima e della Seconda guerra mondiale assicurandosi che non vengano mai dimenticati, è la missione della *Commonwealth War Graves Commission*, organismo preposto al coordinamento generale del lavoro di costruzione e manutenzione dei cimiteri militari. Mentre il conflitto era ancora in corso, la Commissione cominciava a pianificare la sepoltura dei soldati caduti in guerra: furono individuate le aree di sepoltura e nominati gli architetti che avrebbero condotto i lavori.

Louis de Soissons fu designato come responsabile delle opere da eseguirsi in Italia, così come Hubert Worthington per il nord Africa e Philip Dalton Hepworth per il nord della Francia. Architetto di origine canadese, Louis de Soissons visse la sua infanzia a Londra e dopo aver studiato presso l'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, rientrò in Inghilterra lavorando per un breve periodo nello studio di Edwin Lutyens. Aderì al movimento delle *New Towns*, sostenendo le teorie di Ebenezer Howard sulla città-giardino e nel 1920 gli fu affidata la direzione dell'ufficio del piano per la fondazione di Welwyn Garden City. Nel disegno di grandi spazi verdi in forma di boulevard o di parchi a emiciclo che organizzano i luoghi pubblici di una nuova città dispersa nella natura, si riconoscono alcuni schemi compositivi che de Soissons riproporrà qualche anno dopo nella progettazione dei parchi cimiteriali.

La scelta della Commissione cadde su Louis de Soissons in quanto conoscitore della lingua e del territorio italiano, avendo già effettuato diversi viaggi nelle terre del Mediterraneo. L'interesse per l'architettura antica lo aveva spinto in Italia e in Grecia a visitare i principali siti archeologici e ad apprezzare le qualità delle grandi opere classiche, rilevate e raffigurate nei suoi disegni ad acquerello.

Nel maggio del 1944, dopo aver ricevuto l'incarico, Louis de Soissons tornò in Italia, dove le operazioni belliche non erano ancora terminate, per effettuare i primi sopralluoghi nelle aree in cui avrebbe progettato e realizzato i cimiteri militari. I siti, coincidenti con i campi di battaglia, erano di straordinaria bellezza paesaggistica, seppur devastati dai bombardamenti: suoli pianeggianti o in leggero declivio contornati da rilievi collinari o montuosi, a volte in prossimità di corsi d'acqua, dove avevano trovato sepoltura temporanea i soldati caduti in guerra. A partire dalla osservazione diretta dei luoghi, dalla individuazione dei punti di accesso alle aree di sepoltura in relazione alla viabilità e dall'attento rilevamento del terreno finalizzato alla misurazione delle variazioni altimetriche, de Soissons, di rientro a Londra, cominciò a elaborare i primi studi. Elementi naturali, segni artificiali, echi di storie antiche divennero materiali per la progettazione dei cimiteri che assunsero forme differenti, adattandosi alla geometria dei lotti assegnati, e dimensioni variabili in funzione del numero di salme che avrebbero dovuto accogliere, come sancito nell'Accordo intergovernativo stipulato nel 1953 (Accordo stipulato il 27 agosto del 1953 fra il governo della Repubblica Italiana e i governi del Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda del Nord, Canada, Australia, Nuova Zelanda, Unione del Sud Africa, India e Pakistan relativo alle tombe dei membri delle forze armate del Commonwealth britannico in territorio italiano. Il numero complessivo di salme sepolte nei 41 cimiteri italiani è pari a 41.827). Ogni progetto tende dunque a rafforzare le

peculiarità geografiche dei luoghi e nello stesso tempo a custodire la memoria dei tragici eventi della storia, delle migliaia di vite spezzate durante i combattimenti.

L'abilità progettuale di Louis de Soissons si manifesta nelle innumerevoli variazioni proposte sullo stesso tema architettonico, 41 atti fondativi di città dei morti impressi nel disegno di impianto tracciato dai percorsi, misurato dagli isolati destinati alla sepoltura e contrassegnato dai monumenti collocati in punti singolari [Coccia 2000, 30]. Il principio compositivo adottato nello sviluppo architettonico del tema si evince dalla comparazione dei parchi cimiteriali dislocati sul territorio italiano, apparentemente simili, in quanto basati sugli stessi elementi costruttivi, ma differenti nelle relazioni che intercorrono tra essi. Se la disposizione tra gli elementi concorre a determinare la forma degli impianti planimetrici, è la relazione con il contesto a rendere uniche le soluzioni: ogni cimitero *conforma* una singola situazione, per cui la forma architettonica di questi luoghi di sepoltura è strettamente legata alla forma del suolo. I progetti di Louis de Soissons si manifestano come *architettura del suolo* [Coccia 2005, 33], opere che utilizzano la terra come materia prima: livellamenti, piccoli scavi, riporti di terra sono ricorrenti all'interno della vasta casistica dei cimiteri italiani. Oltre a questi piccoli atti di manipolazione del suolo, a volte si rendono necessari degli interventi più consistenti: muri di contenimento lungo i salti di quota, canali di raccolta delle acque meteoriche, cordonate per superare agevolmente le pendenze. In questo lavoro Louis de Soissons mostra le sue attitudini di architetto-topografo, capace di riconoscere la configurazione morfologica di un sito e di sottolinearla attraverso un'azione progettuale dalla sorprendente valenza paesaggistica.

Su esplicita richiesta della *Commonwealth War Graves Commission*, il disegno d'impianto dei cimiteri deve incentrarsi su due punti focali coincidenti con due elementi architettonici fissi: la *Croce del Sacrificio* e la *Pietra della Rimembranza*. Rudyard Kipling, *Commission's Literary Adviser*, si sofferma sulla *Croce del Sacrificio* disegnata da Reginald Blomfield e la descrive come una spada nuda sovrastante il centro della croce, un elemento dal simbolismo incerto, come ammesso dalla stessa Commissione, cui può attribuirsi un significato laico, il sacrificio della guerra, o religioso, la speranza della resurrezione. La *Pietra della Rimembranza*, ideata da Edwin Lutyens, è un grosso monolite in forma di altare sul quale sono incise le parole tratte dal Libro dell'Ecclesiastico *Their Name Liveth for Evermore* (Il loro nome vivrà in eterno).

Oltre a questi due elementi, nei cimiteri è prevista la presenza di piccole costruzioni, padiglioni o tempietti, dove i visitatori possono sostare per consultare i registri con i nomi dei soldati ivi seppelliti. Tali manufatti, a cui Louis de Soissons conferisce forme semplici ed essenziali, vengono utilizzati come citazioni, echi degli studi all'Ecole des Beaux Arts e dei viaggi in Italia e in Grecia alla ricerca delle rovine della classicità. Dal modo con cui gli elementi si dispongono sul suolo, quasi come frammenti affioranti di un disegno cancellato dal tempo, si evince un senso di sospensione e incompiutezza analogo a quello che si avverte visitando le aree archeologiche.

L'area di sepoltura si manifesta attraverso le lapidi che costituiscono l'elemento basilare della composizione. Conservando la stessa forma, esse si dispongono con regolarità sul suolo e concorrono a definire dei settori geometricamente riconoscibili. Sono realizzate in pietra locale e portano inciso il nome del soldato con il simbolo del reggimento di appartenenza e, più in basso, una iscrizione individuale scelta dai familiari del caduto. Una atmosfera di religiosa quiete avvolge questi luoghi che accolgono le salme dei caduti in guerra «come a fare giustizia del frastuono della battaglia udito nei loro ultimi istanti» [Malatesta 2020, 21]. Osservando le aree di sepoltura all'interno dei relativi contesti geografici, si apprezza l'interazione tra artificio e natura, tra l'ordine geometrico impresso nel disegno di impianto planimetrico e l'ordine naturale insito nel luogo.

LUIGI COCCIA



1: Agira War Cemetery (foto Commonwealth War Graves).

In alcuni casi, si assiste a una sorta di prolungamento delle forme della natura nelle forme dell'architettura: l'inclinazione di un pendio misurata dalle curve di livello si traduce in una successione di file parallele di lapidi bianche, il limite di una scarpata o di un argine viene marcato da una piattaforma lineare su cui poggia la Pietra della Rimembranza oppure una radura pianeggiante diventa piano di imposta per la Croce del Sacrificio che si erge isolata sul prato.

## 2. Combattimenti e aree di sepoltura in Sicilia

Per comprendere il lavoro svolto da Louis de Soissons sul territorio italiano e la varietà delle soluzioni progettuali adottate è necessario mettere in relazione la storia con la geografia, le azioni militari con i luoghi in cui tali azioni si sono svolte.

La prima azione bellica condotta in Italia è l'*Operazione Husky* in Sicilia, preludio all'assalto dell'Italia continentale. L'area assegnata all'VIII Armata e in particolare ai canadesi è quella dei monti Erei, a sud di Enna. Gli attacchi sferrati dagli Alleati hanno avuto luogo nel cuore dell'isola tra il fiume Salso e il fiume Dittanio fino alle più basse pendici occidentali dell'Etna; qui, in prossimità del lago Pozzillo, sorge il cimitero di Agira.

Il progetto si sviluppa su un sito collinare delimitato sul fronte strada da bassi muri di contenimento in pietra locale, tra i quali si insinua una doppia gradinata. Superando un dislivello di circa un metro si giunge a una terrazza panoramica delimitata alle estremità da due tempietti, uno dei quali accoglie il *Register Box* con i nomi delle vittime. Un tappeto di ciottoli di fiume indirizza il visitatore verso un piano erboso inclinato che conduce all'area di sepoltura dominata centralmente dalla *Croce del Sacrificio*. Il cimitero occupa la sommità del colle ed è delimitato da un semplice solco tracciato nel terreno lungo il quale si dispongono macchie di pini d'Aleppo. Iscritte in quattro lotti, le lapidi si dispongono per file parallele seguendo la pendenza del suolo che digrada sui quattro lati.



2: Mappa delle manovre militari per la liberazione dell'Italia con l'individuazione della Linea Gotica, a nord, e della Linea Gustav, a sud.

Per la posizione orografica e per l'assenza di recinzione, l'area cimiteriale gode di una splendida vista sul territorio agricolo segnato da morbide colline; sul lato opposto all'ingresso, lo sguardo si proietta verso il lago in primo piano e verso il vulcano sullo sfondo.

Dopo aver liberato la Sicilia, il 3 settembre del 1943, con i primi sbarchi in Calabria si mette in atto l'*Operazione Baytown* che dà inizio all'invasione dell'Italia continentale. Seguono gli sbarchi a Salerno e a Taranto e la progressiva avanzata lungo la costa tirrenica e adriatica.

La configurazione morfologica a pettine della dorsale appenninica ha indirizzato il piano di difesa escogitato dai tedeschi che, rinunciando a difendere l'intera penisola, concentrano le loro forze nelle aree in cui l'orografia e l'idrografia favoriscono la realizzazione di solide posizioni difensive. «I soldati tedeschi misero in atto una condotta tattica elastica», scrive lo storico Andrea Santangelo, «basata sul concetto di infliggere il maggior numero possibile di perdite al nemico per poi indietreggiare sul successivo segmento di resistenza» [Santangelo 2021, 16], La Linea Gustav, a sud, e la Linea Gotica, a nord, sono le principali linee di sbarramento approntate dai tedeschi in Italia lungo le quali si sono svolti aspri combattimenti resi ancora più difficili dalle avverse condizioni climatiche, soprattutto nei rigidi mesi invernali. I cimiteri si concentrano in questi luoghi e attraverso la loro dislocazione consentono di ricostruire il tracciato delle linee difensive ancorate alla morfologia del territorio.

### 3. Combattimenti e aree di sepoltura lungo la Linea Gustav

La Linea Gustav, con una estensione di 169 Km, attraversa l'Italia dall'Adriatico al Tirreno nel tratto più corto, quello che unisce Ortona a Gaeta, segue il corso del fiume Sangro a est e del fiume Garigliano a ovest ed è sottolineata dall'andamento dei rilievi collinari e montuosi. Per circa otto mesi questo sistema difensivo, soprannominato dai tedeschi *Winterstellung*, ossia Linea d'Inverno, ha tenuto in scacco le forze Alleate. Le prime operazioni impegnano i militari sul versante adriatico, dove nel novembre del 1943 gli Alleati riescono ad attraversare il fiume Sangro ma l'avanzata è rallentata dalla difesa tedesca che si dispone lungo il fiume Moro.



LUIGI COCCIA

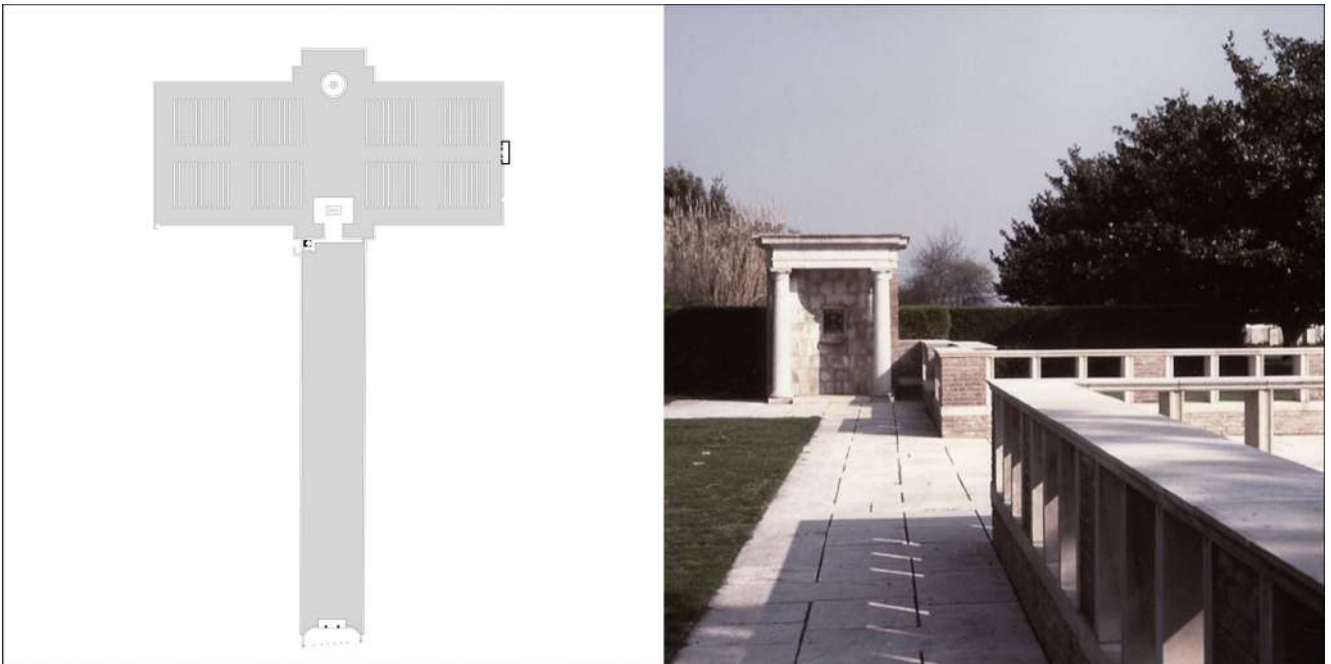


3: Sangro River War Cemetery (foto di Peppe Maisto).

Qui si svolge la battaglia di Ortona, definita la Stalingrado d'Italia per l'altissima perdita di soldati canadesi, neozelandesi e indiani, terminata il 27 dicembre del 1943. «La devastazione era totale: in alcune zone non c'era rimasto in piedi nemmeno un albero; i paesi erano in gran parte distrutti e in mezzo al fango giacevano abbandonati i morti», sono le parole di un testimone intervistato da Saverio Malatesta [Malatesta 2020, 271].

Moro River e Sangro River sono i nomi dei due cimiteri realizzati sui campi di battaglia. Due soluzioni profondamente diverse tra loro: Moro River, sorgendo su un suolo pianeggiante, è la perfetta applicazione della regola adoperata da Louis de Soissons assimilabile a un impianto cardo-decumanico che organizza le aree di sepoltura; Sangro River è l'eccezione alla regola: un impianto a emiciclo che si conforma alla natura del sito.

Sangro River War Cemetery occupa un'altura e, volgendo le spalle al fiume, si adagia su una concavità naturale aprendosi verso sud, come a voler contemplare il mutevole scenario agricolo. L'ingresso è segnato da un vestibolo di forma circolare definito da setti murari in mattoni e travertino che sorreggono una tettoia in legno. Lo spazio che accoglie il Register Box è impreziosito dal disegno della pavimentazione: fasce di travertino e bordure di mattoni delimitano superfici trattate con ciottoli di fiume. Dall'ingresso un percorso lastricato conduce alla *Croce del Sacrificio*, eretta su una piattaforma che domina il cimitero; da qui il camminamento si snoda sui due lati dell'emiciclo, delimitato a monte da arbusti fioriti e da macchie alberate che costituiscono una protezione dai venti provenienti da nord. La pavimentazione è realizzata in grandi lastre di travertino che misurano il cammino lungo tutto l'arco superiore; seguendo questa curva, il visitatore può abbracciare con lo sguardo il disegno del cimitero e sullo sfondo il massiccio della Maiella. Un canale di raccolta delle acque piovane accompagna il percorso e delimita l'area di sepoltura, restituita dalla successione ordinata in semicerchi concentrici di lapidi che si stagliano sul tappeto erboso, come posti a sedere di un grande teatro. Al centro dell'emiciclo, in asse con la *Croce del Sacrificio*, un podio in contropendenza accoglie il bianco altare votivo, la *Pietra della Rimembranza*.



4: Minturno War Cemetery (foto dell'autore).

Sul versante tirrenico i combattimenti lungo la Linea Gustav furono più complessi, causando un numero più elevato di perdite. Quattro sanguinose battaglie si svolsero nei primi mesi del 1944 ai piedi dell'abbazia di Montecassino utilizzata dai tedeschi come postazione di avvistamento e di difesa. Dopo il fallimento del terzo tentativo di sfondare la linea Gustav, il 18 maggio del 1944 gli Alleati finalmente riuscirono a espugnare Montecassino. Sul territorio italiano, la battaglia di Montecassino è stata la più lunga e sanguinosa dell'intera guerra e il cimitero realizzato ai piedi dell'abbazia ne costituisce una tragica testimonianza, accogliendo il numero più alto di caduti del secondo conflitto mondiale.

Lungo la stessa linea difensiva, in prossimità della foce del Garigliano sorge il cimitero di Minturno ove sono seppelliti i soldati che hanno perso la vita durante le operazioni di attraversamento del corso fluviale. L'area di sepoltura è adiacente al sito archeologico della città-porto di Minturnae ed è arretrata rispetto alla strada che ne consente l'accesso, l'antica via Appia. L'ingresso al parco cimiteriale è segnalato da due tracce murarie curvilinee che determinano un'ansa marcata da una pavimentazione in ghiaietto. Il cancello di acceso è teso tra due colonne in laterizio che sembrano richiamare i resti archeologici del sito limitrofo. Le colonne sostengono due sculture in pietra che riproducono le figure simboliche che contraddistinguono lo stemma reale del Regno Unito: da un lato il leone coronato che simboleggia l'Inghilterra e dall'altro l'unicorno che simboleggia la Scozia. Superata la soglia in travertino inizia un lungo camminamento erboso delimitato da filari di pini marittimi. Il percorso collega i due punti focali allineati tra loro, la *Croce del Sacrificio* e la *Pietra della Rimembranza*, la prima posizionata sul punto più estremo dell'asse, la seconda a margine dell'area di sepoltura, posata su un tappeto in pietra. Una balaustra in laterizio e travertino sottolinea l'area dell'altare e, piegandosi sul lato orientale, accoglie il tempietto del *Register Box* con i nomi dei soldati sepolti. Superata la balaustra, trasversalmente all'asse di ingresso di dispone l'area di sepoltura suddivisa in otto lotti, quattro da un lato e quattro dall'altro. Una piccola casa, ricovero per gli attrezzi dei giardinieri, si attesta sull'asse trasversale.



5: Gradara War Cemetery (foto dell'autore).

#### 4. Combattimenti e aree di sepoltura lungo la Linea Gotica

I tedeschi riorganizzano la difesa e costruiscono una seconda linea di sbarramento che avrebbe dovuto bloccare l'avanzata verso la Pianura Padana. Tra l'Adriatico e il Tirreno, tra Pesaro e Massa, per una estensione di 320 Km, la Linea Gotica segue la catena delle Alpi Apuane e dell'appennino Tosco-Emiliano. Ancora una linea difensiva indirizzata dalla geomorfologia: il corso del fiume Foglia a est e quello del fiume Magra a ovest definiscono la soglia da valicare, un sistema di punti di avvistamento dislocati sui rilievi collinari e montuosi mettono in atto il piano di difesa. I combattimenti si svolsero in luoghi diversi comportando notevoli perdite tra gli eserciti contrapposti, per cui lungo lo sviluppo della Linea Gotica si concentra il maggior numero di cimiteri della Seconda Guerra Mondiale.

Sul versante orientale, in prossimità di Pesaro, sul fianco di un piccolo colle è situato il cimitero di Gradara, testimonianza dei combattimenti di cui questa zona è stata teatro. Il parco cimiteriale prende il nome dal castello di Gradara che dalla sommità del colle antistante domina il paesaggio. La collina del cimitero e quella contrapposta su cui insiste il castello, sono oggi separate dall'autostrada che, insinuandosi nel fondovalle, consente al viaggiatore di osservare le due emergenze orografiche contrapposte. Al cimitero si accede dalla quota di fondovalle attraverso una strada alberata che conduce all'ingresso segnalato da una coppia di alti setti in mattoni che si innalzano su due muri orizzontali. Una scala interposta tra i due setti murari supera un leggero dislivello e introduce in un ampio spazio dominato dalla *Croce del Sacrificio*, punto di cerniera tra la direzione della strada di accesso e l'asse su cui si costruisce l'impianto cimiteriale. Questo spazio è disegnato da un percorso pavimentato di forma anulare che delimita l'area centrale sulla quale svetta la Croce; lateralmente è collocato un tempietto dorico *in-antis* che ricorda gli antichi tesori, ex voto eretti dai popoli greci lungo le vie sacre, che ospita il *Register Box* contenente l'elenco dei soldati sepolti. Una piccola casa in laterizio, utilizzata come deposito degli attrezzi da giardinaggio, occupa una posizione arretrata rispetto a questo luogo centrale.



6: Castiglione dei Pepoli War Cemetery (foto Commonwealth War Graves).

Iniziando la salita del colle si raggiunge una terrazza delimitata da muri in mattoni ancorati alle pendici che fungono da opera di sostruzione e appaiono come il frammento archeologico di una fortificazione, quasi a stabilire un rimando figurativo al castello di Gradara antistante. Questa opera di contenimento del terreno sottolinea il primo salto di quota del versante collinare modellato da una successione di gradoni, scanditi da filari di ulivi, su cui si allineano le lapidi. Strette scalinate che serpeggiano sui due margini laterali dell'area cimiteriale mettono in collegamento le diverse quote e definiscono un percorso di visita coincidente con una ascesa che progressivamente offre al visitatore punti da cui indirizzare lo sguardo per una percezione sempre più ampia del territorio.

Nell'area centrale dell'Appennino l'avanzata fu ostacolata dai massicci rilievi orografici e dal clima invernale. Le operazioni militari si arrestarono e ripresero a primavera con un importante successo degli Alleati nel settore montano della Linea Gotica, nonostante le ingenti perdite di vite umane. «Sulle montagne come nelle pianure, la natura ricoprì le ferite della guerra», scrive George L. Mosse descrivendo gli eventi bellici del Ventesimo secolo e dando risalto al culto dei caduti in guerra [Mosse 1990, 131].

Il cimitero di Castiglione dei Pepoli sorge a nord del paese su un terreno in declivio, già luogo di sepoltura temporanea dei militari deceduti. Il cimitero accoglie il maggior numero di caduti sudafricani sul suolo italiano ed è segnalato da un muro basso e ricurvo che si dispone lungo una strada di montagna. Se a Gradara il percorso di visita è ascendente, qui il percorso è discendente: dalla strada, superando un cancello ancorato a due basse colonne, comincia la lenta discesa verso l'area di sepoltura. Il percorso intercetta due luoghi singolari. Il primo è quello della terrazza circolare contrassegnata dalla *Croce del Sacrificio* eretta al centro; in questo punto si può sostare e affacciandosi alla balaustra che la delimita, lo sguardo si protende sulla vallata del torrente Brasimone, inscritta nel suggestivo paesaggio montano.

Continuando a scendere seguendo una cordonata, si raggiunge il secondo luogo singolare: una piattaforma segnata dalla presenza di un piccolo edificio porticato aperto su tre lati che



LUIGI COCCIA

accoglie il *Register Box* con i nomi dei soldati ivi sepolti. Anche qui si sosta e si osserva dall'alto l'area di sepoltura antistante organizzata in tre lotti distinti che si collocano su un suolo in pendenza seguendo un diverso orientamento. La singolare articolazione dell'impianto planimetrico e la forma degli elementi che concorrono a tracciarne il disegno, sono valorizzati dai materiali utilizzati nella costruzione: prevalentemente la pietra arenaria grigia cavata in questo luogo, con inserti in travertino.

Mentre i combattimenti lungo la Linea gotica si spostavano sul versante occidentale fino a raggiungere Massa, contemporaneamente le truppe alleate, valicando l'alta montagna avanzavano nella bassa pianura solcata dal fiume Po. Le battaglie proseguirono fino al 25 aprile del 1945, data che segna la liberazione dell'Italia dal nazifascismo.

### Conclusioni

Nell'intento di tramandare la memoria storica degli eventi, i parchi cimiteriali anglosassoni realizzati in Italia dopo la Seconda Guerra Mondiale si configurano come tasselli di un mosaico complesso, coincidente con l'assetto del territorio contemporaneo. Sono isole figurativamente compiute in un territorio dalla forma mutevole, sottratte alla incessante trasformazione dei luoghi antropici. Sono forme stabili chiaramente riconoscibili anche per le evidenti e inequivocabili distanze culturali impresse nell'immagine architettonica che contraddistingue questi campi di sepoltura nella trama urbana o rurale del territorio italiano. Sono microcosmi ordinati, 'silent cities' così Rudyard Kipling amava chiamare questi cimiteri, opportunamente preservati dal frastuono della contemporaneità.

### Bibliografia

- COCCIA, L. (2005). *L'architettura del suolo*, Firenze, Alinea.
- COCCIA, L. (2000). *I parchi cimiteriali anglosassoni nel paesaggio agrario italiano. Le città del silenzio*, Milano, in «Area», n. 53, pp. 30-45.
- DE SOISSONS, M. (1988). *Welwyn Garden City: A Town Designed for Healthy Living*, Cambridge, Publications for Companies.
- FORD, K. (2009). *Le quattro battaglie di Cassino. Lo sfondamento della Linea Gustav*, Milano, Osprey.
- LONGWORTH, P. (1967). *The Unending Vigil*, London, The Camelot Press.
- MACKENZIE, C. (1961). *Their Nome Liveth*, vol. V, part. I, St.Albans, The Campfield Press.
- MALATESTA, S. (2020). *La Tigre sulla Linea Gustav*, Ortona, Edizioni Menabò.
- MOSSE, G.L. (1990). *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari, Laterza.
- ROCCHETTI, G., FERRARA, M.A. (2015). *La campagna d'Italia. I luoghi della guerra e della memoria 1943-1945*, Fidenza, Mattioli.
- SANTANGELO, A. (2021). *Andare per Linea Gotica*, Milano, il Mulino.

### Sitografia

<https://www.cwgc.org/> (gennaio 2023)



## *Distruzione, vandalismo e rifiuto del patrimonio costruito: la difficile tutela e conservazione del Partisan Cemetery di Mostar di Bogdan Bogdanović*

*Destruction, vandalism and rejection of built heritage: the difficult protection and preservation of the Partisan Cemetery in Mostar by Bogdan Bogdanović*

**EMANUELE MOREZZI**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Il saggio propone una riflessione sulla tutela e la conservazione del patrimonio architettonico nella città di Mostar in Bosnia Erzegovina e, nello specifico sul Partisan Memorial Cemetery di Bogdan Bogdanović negli ultimi anni teatro di un importante riconoscimento da parte degli enti di tutela nazionali e, al contempo, di conflitti identitari, vandalismi nei confronti del patrimonio e distruzioni di edifici simbolo del passato della città.*

*The essay offers a reflection on the architectural heritage protection and preservation in the city of Mostar in Bosnia and Herzegovina, specifically on Bogdan Bogdanović's Partisan Memorial Cemetery. This monument has been in recent years the scene of significant recognition by national preservation Agencies and, at the same time, of identity conflicts, vandalism towards heritage and destruction of buildings symbolic of the city's past.*

### **Keywords**

Conservazione, memoriale, vandalismo, Bogdanovic, Mostar

Conservation, memorial, vandalism, Bogdanovic, Mostar

### **Introduzione**

A partire dagli anni Cinquanta, la ex Jugoslavia ha avviato un piano per la creazione di una rete di monumenti (*spomenik*) [Niebyl, 2018] diffusi su tutto il territorio nazionale. Il presidente della nazione Josip Tito fu il promotore di questa iniziativa che aveva il chiaro scopo di creare una solida unità nazionale dopo il conflitto bellico [Mazzucchelli 2010; Bevan 2006; Kempanaers, Neutelings 2015; Burghardt, Kim 2012]. Il tentativo fu quello di istituire un "vocabolario della rivoluzione" che potesse restituire un sentimento di unità forte attraverso differenti regioni ed etnie e fosse, al contempo, in grado di ricordare i momenti eroici di un passato collettivo legato alla Seconda Guerra Mondiale. Nel tempo, i memoriali presenti in Croazia, Slovenia, Montenegro, Serbia, Macedonia e Bosnia ed Erzegovina assunsero un ruolo forte in grado di caratterizzare storicamente il paesaggio balcanico e utile alla possibilità espressiva di uno stile unico. Attraverso queste opere, molti architetti, scultori e artisti svilupparono il proprio stile espressivo, contribuendo alla formazione di un gusto tendente al modernismo e al brutalismo che hanno caratterizzato la regione per i decenni successivi alla Seconda guerra mondiale.

All'interno di questo piano nazionale, l'architetto che forse si distinse di più per le proprie idee innovative e per la profondità di pensiero rispetto al tema della memoria e del legame con il passato fu, senza dubbio, Bogdan Bogdanović, nato a Belgrado nel 1922 [Duric 2015].

EMANUELE MOREZZI



1: Scatto del Monumento nel giorno dell'inaugurazione il 25 settembre 1965. Fotografia appartenuta a Bogdan Bogdanović (Vienna, Architekturzentrum, Fondo Bogdanović, N05\_031\_002\_F\_39).

Il presente saggio intende analizzare le vicende costruttive e successive del memoriale più esteso dimensionalmente e forse anche il più noto tra quelli realizzati dall'architetto: il Partisan Memorial Cemetery di Mostar o *Partiza (Partizansko Groblje u Mustaru)*.

Questo monumento appare infatti interessante non solo per le vicende relative alla sua costruzione, ma anche per la complessa esistenza che ha vissuto all'indomani della costruzione, intervallando momenti di conservazione, abbandono, vandalismo e oblio. Indagare le vicende che caratterizzano questa struttura significa tentare di comprendere la complessità del patrimonio nella regione Balcanica e le difficili strategie di attuazione di politiche di conservazione e restauro.

### **1. Il *Partiza*: eccezionalità e contraddizioni**

Considerato come uno dei più grandi architetti serbi del XX secolo, Bogdan Bogdanović è senza ombra di dubbio una delle menti più innovative del panorama della ex Jugoslavia. Durante la sua vita, Bogdanović [Kulic 2016] ha servito il proprio paese sia in qualità di architetto, progettando numerosi *spomenik*, sia come sindaco di Belgrado, a riprova del suo grande coinvolgimento nella vita politica e sociale della nazione.

Oltre al serio impiego come professore universitario e come leader politico della sinistra comunista di Belgrado, l'architetto fu interprete, prima di altri, di un vero spirito 'modernista' in grado di caratterizzare fortemente non solo la sua opera architettonica, ma anche l'intera nazione.

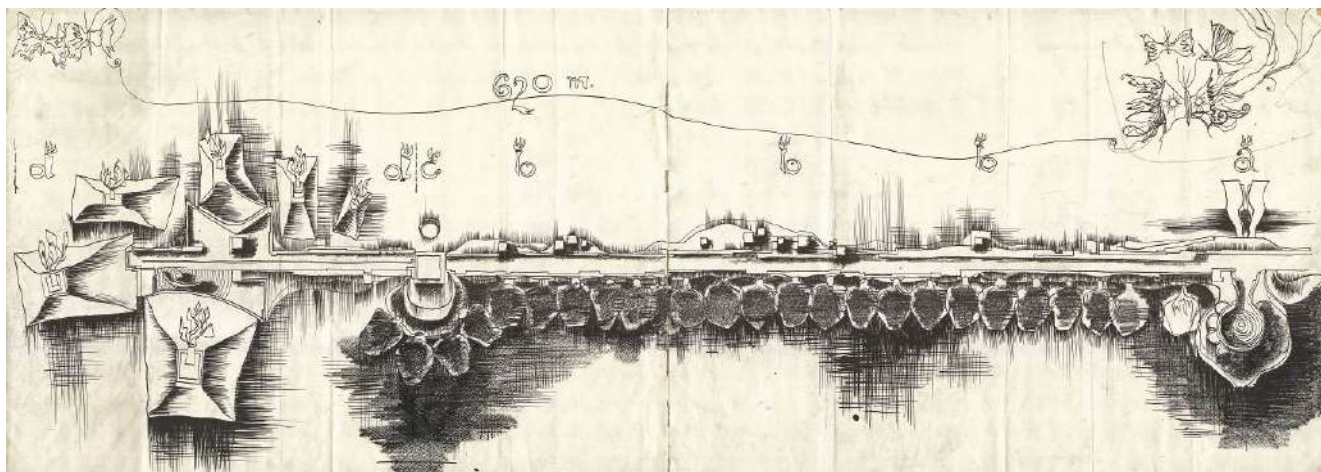


2: Bogdan Bogdanović, *Impianto progettuale del Partiza di Mostar, anni Cinquanta* (Vienna, Architekturzentrum, Fondo Bogdanović, N05\_031\_003\_P\_03).

In particolare, come detto, l'attività legata alla progettazione e alla realizzazione di monumenti fu per Bogdanović l'opportunità di estendere le sue idee teoriche legate all'architettura e al ruolo sociale della stessa, ai memoriali pensati per città diverse, ma tutti caratterizzati dalla volontà di ricordare le lotte antifasciste [Worsnick 2022]. Attraverso queste opere, a metà tra scultura e architettura, Bogdanović cercò di individuare una strategia comunicativa che potesse legare la storia della nazione, la consistenza contemporanea delle città jugoslave, l'educazione civica ed etica dei cittadini e la possibilità di ispirare i giovani per un futuro di coesistenza e di pace. Infatti, l'opera architettonica e filosofica di Bogdanović è caratterizzata da una grande varietà di decorazioni che si caratterizzano come opposte alle teorie architettoniche di Adolf Loos, e che sono state utili a sostenere la «dignità semantica del segno ornamentale» [Achleitner 2013]. La prima commessa risale al 1951 quando Bogdanović vince un concorso per la progettazione di un monumento dedicato alle vittime ebrae del fascismo, da costruirsi sul cimitero sefardita di Belgrado: da quel momento fino al 1981 gli verranno commissionati più di dieci monumenti da Josip Broz Tito contro il fascismo e il militarismo, che sono stati eretti in tutte le repubbliche della Jugoslavia [Duric 2015]. Tutte queste strutture, sebbene siano state progettate con un forte legame con il paesaggio e il contesto cittadino locale e quindi con attenzione per il *genius loci*, presentano dei tratti distintivi e delle caratteristiche comuni che hanno favorito il radicarsi di uno 'stile' Bogdanović.



EMANUELE MOREZZI



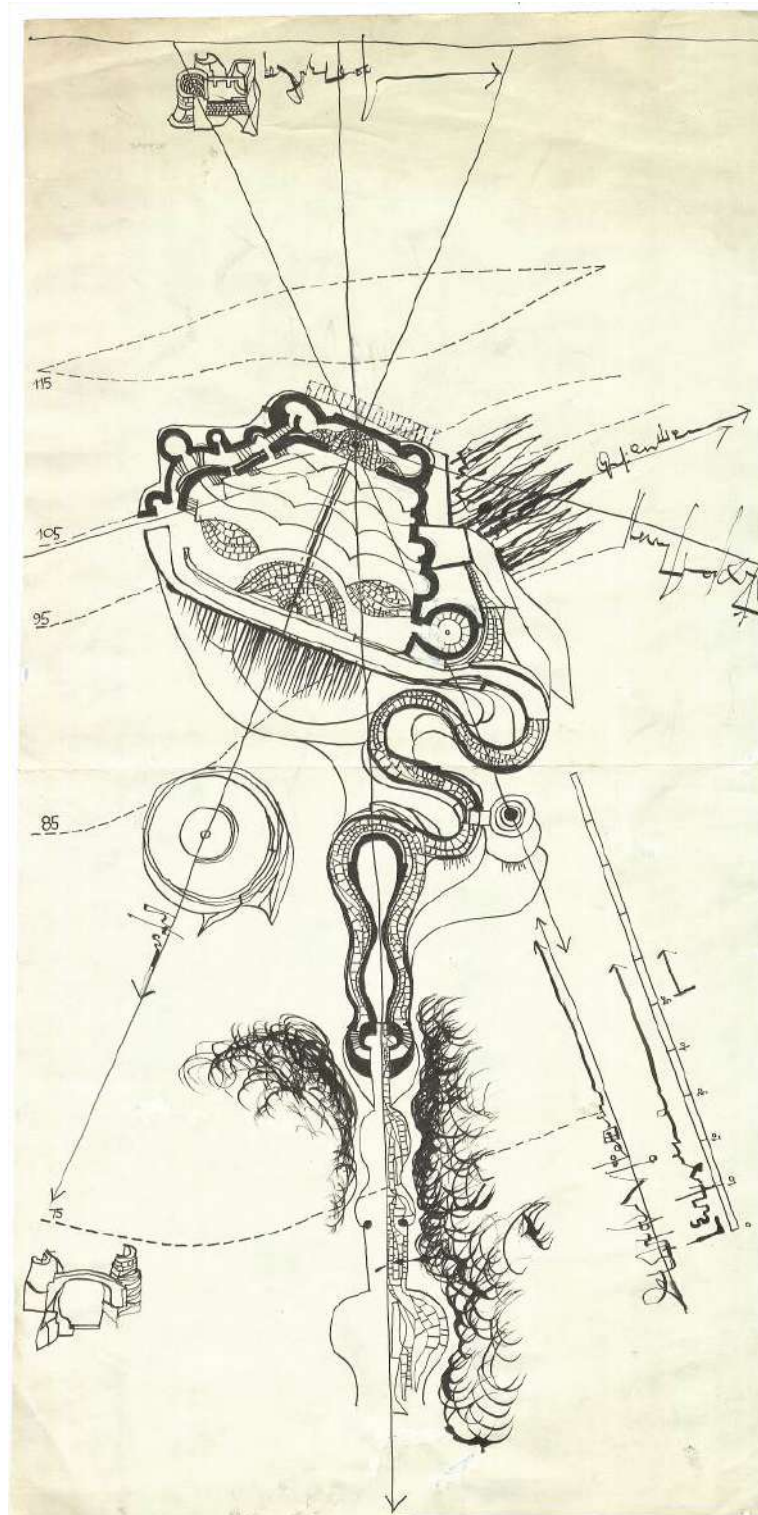
3: Bogdan Bogdanović, Schizzo progettuale per monumento/memoriale. Si noti l'attenzione per il percorso di visita come itinerario di comprensione e immersione nell'architettura e nella memoria (Vienna, Architekturzentrum, Fondo Bogdanović, N05\_031\_003\_P\_01).

Allo scopo di unificare la popolazione e fungere da cenotafi per tutte le vittime del fascismo, senza distinzione di nazionalità e di religione, essi mancano di qualsiasi simbolo legato al comunismo o ad altre ideologie, invece, fondano il proprio apparato decorativo su arcaiche forme mitologiche, nettamente contrastanti con i principi del realismo socialista. L'idea dello stesso Bogdanović fu quella di ispirarsi a quello che è forse l'elemento che maggiormente caratterizza il patrimonio balcanico e il bene culturale che solo recentemente ha trovato un riconoscimento da parte di UNESCO, ovvero le necropoli medievali. I monumenti del XX secolo e i memoriali pensati per essere il vocabolario di idee della nazione traggono in effetti il proprio bagaglio decorativo dagli *stećci* ovvero dalle pietre tombali che sono state incise [Lovrenovic 2010], decorate e poi collocate nel paesaggio tra il XII e il XV secolo [ICOMOS 2016]. Queste opere, spesso utilizzate come oggetti di riuso e *spolia* per le costruzioni di edifici nella campagna bosniaca e non solo, popolano il paesaggio balcanico e costituiscono uno dei segni distintivi che legano questo territorio al suo passato e alla sua storia.

Oggi i memoriali costruiti durante il XX secolo risultano di grande importanza storica per il paese e non solo, ma vivono un momento di grande abbandono e trascuratezza: la posizione spesso defilata rispetto ai centri di maggiore interesse, i temi che riportano alla memoria, il complesso presente storico di tutti i paesi un tempo appartenenti alla Jugoslavia sono fattori che condannano queste strutture all'abbandono e a una mancata conservazione. Tra tutte, l'opera che sembra rivestire il paradigma dei paradossi e della complessità della situazione è senza dubbio il Partisan Memorial Cemetery di Mostar che, suo malgrado, riesce a essere non solo simbolo della propaganda di costruzione degli *spomenik* degli anni Sessanta, ma anche dell'abbandono e del rifiuto che queste strutture vivono nella contemporaneità.

## 2. Il percorso di visita come strategia di conoscenza del monumento

Il progetto del monumento del Cimitero Partigiano di Mostar, in Bosnia-Erzegovina, è stato pensato per onorare i partigiani jugoslavi uccisi durante la Seconda guerra mondiale nella città e per ricordare lo sforzo eroico compiuto durante il conflitto bellico. Il monumento occupa Bijeli Brijeg, una zona che si contrappone naturalmente al nucleo antico della città, ed è stato pensato come intervento non solo architettonico, ma anche urbano e paesaggistico.



4: Bogdan Bogdanović, *Allineamenti, punti di osservazione e percorsi di visita e conoscenza*. Nel disegno si noti come l'intero progetto sia studiato in base agli allineamenti e alle prospettive visive dal punto di vista del visitatore: dimensione simbolica e fruizione si fondono in un'unica esperienza (Vienna, Architekturzentrum, Fondo Bogdanović, N05\_031\_008\_P\_12).



EMANUELE MOREZZI

Il memoriale è progettato infatti a scala urbana e si pone non solo come segno unico nel panorama cittadino, ma come intervento urbano di contrapposizione di significati legati al passato e alle tradizioni della città, rispetto alle zone di più recente edificazione. Il monumento è stato affidato a Bogdan Bogdanović su iniziativa di Džemal Bijedić, tramite l'amministrazione municipale nel 1960 e il progetto fu realizzato dalla Società per i parchi e le piantagioni di Mostar [Gačanica 2022].

Il primo dicembre 1960 fu dato l'avvio dei lavori per la costruzione del cimitero. Ahmet Ribica, ingegnere civile, si occupò dell'intervento di perforazione e dinamite sulla collina e della costruzione del monumento. Il 25 settembre 1965, nel ventesimo Anniversario della Liberazione di Mostar e della formazione del Battaglione Mostar, fu inaugurato da Josip Broz Tito. Il grande complesso funerario fu costruito sul fianco del ripido Bijeli Brijeg, collina che fu pesantemente modellata e adattata per ospitare il cimitero che appariva come un memoriale terrazzato di 5000 metri quadrati che avrebbe modificato radicalmente il paesaggio urbano circostante la città di Mostar scrivendo una nuova pagina della storia del nucleo urbano. Il progetto di Bogdanović presenta infatti un cimitero progettato a terrazze scavate nel pendio della collina caratterizzate da massicci muri di sostegno rivestiti in pietra e incisi con simboli ornamentali e i nomi di circa 800 partigiani caduti in azione. La tecnica costruttiva scelta dall'architetto è analoga a quella di molte altre strutture da lui progettate così come la scelta del repertorio decorativo di ispirazione medievale, legato, come detto in precedenza, alle tombe incise dei secoli passati. La scelta, nel caso di Mostar, fu anzitutto quella di progettare un vero e proprio cimitero che, ancora oggi, ospita le salme dei caduti durante le rivolte antifasciste e di caratterizzare queste sepolture realizzando delle lapidi apposite che ricordassero i nomi dei caduti. Furono realizzate complessivamente 800 pietre tombali di cui più della metà sono associate a effettive sepolture nell'area mentre le restanti recano i nomi dei dispersi. Il memoriale è pensato quindi come una vera città dei morti che si pone come duplicato della città dei vivi [Kulic 2016]. L'intero monumento richiama strade, ponti, piazze, torri, fontane e altri elementi che sono stati pensati per popolare e arredare questa vasta area della città. Il percorso rituale di visita, partendo dalla quota inferiore del parco, sale attraverso ripidi percorsi asimmetrici attraversando quattro ampie terrazze, fino ad arrivare a quella superiore, caratterizzata da una parete posteriore recante un pozzo simbolico e un disegno cosmologico scolpito. Da lì l'acqua doveva sgorgare verso il fondo del monumento in una serie di canalizzazioni progettate a richiamare il ruolo simbolico e salvifico dell'acqua.

L'opera di Bogdanović andrebbe letta secondo il percorso di visita del visitatore perché così è stata pensata dall'architetto. L'esperienza progettata da Bogdanović per il cimitero, nascendo da una zona adibita a parco cittadino, prevede di porre il visitatore davanti a una soglia, da cui il passaggio è quasi obbligato per una sola persona, che conduce a una serie di sentieri che si snodano nel verde. Questo accesso al *Partiza* non permette al visitatore di comprendere l'estensione e la monumentalità dell'intervento complessivo che sarà possibile solo una volta aver compiuto l'intero percorso e aver raggiunto la terrazza superiore. La salita inizia con due percorsi speculari, che sia nella materialità che nella forma ricordano i camminamenti organici tipici della Mostar ottomana, rinforzando nuovamente il legame con il passato e con il patrimonio del luogo. L'idea di una specularità simmetrica viene presto abbandonata, poiché i sentieri convergono in uno solo e risalgono la collina in una serpentina che offre diversi punti di vista sulla fitta vegetazione, sull'ambiente urbano e sui muri di pietra fortemente strutturati, altro segno distintivo dell'opera di Bogdanović che ha spesso privilegiato questo sistema costruttivo per i propri monumenti. In particolare, le pareti presentano due differenti superfici che costituiscono la cornice comunicativa del memoriale:

due sono realizzate con blocchi di roccia dalle forme naturali e fughe più o meno pronunciate mentre una ulteriore è costituita da una serie di scanalature verticali che ricoprono soprattutto la parte superiore del complesso e risultano visibili già in alcuni schizzi iniziali che l'architetto realizzò per il memoriale. Questi rivestimenti superficiali, così come l'alto muro che impedisce la visione complessiva del monumento e l'ampio spazio che divide i due sentieri di accesso alla struttura, hanno un chiaro riferimento simbolico che legano l'esperienza di visita ai significati profondi del monumento e alla volontà di rimandare un messaggio di riflessione al visitatore che lo inviti a pensare all'idea di sacrificio e di memoria. In questi dettagli, infatti, risiede una delle particolarità del talento compositivo di Bogdanović che è riuscito a pensare a un monumento che sapesse coniugare la dimensione urbana e paesaggistica a una esperienza personale e individuale di riflessione intima.

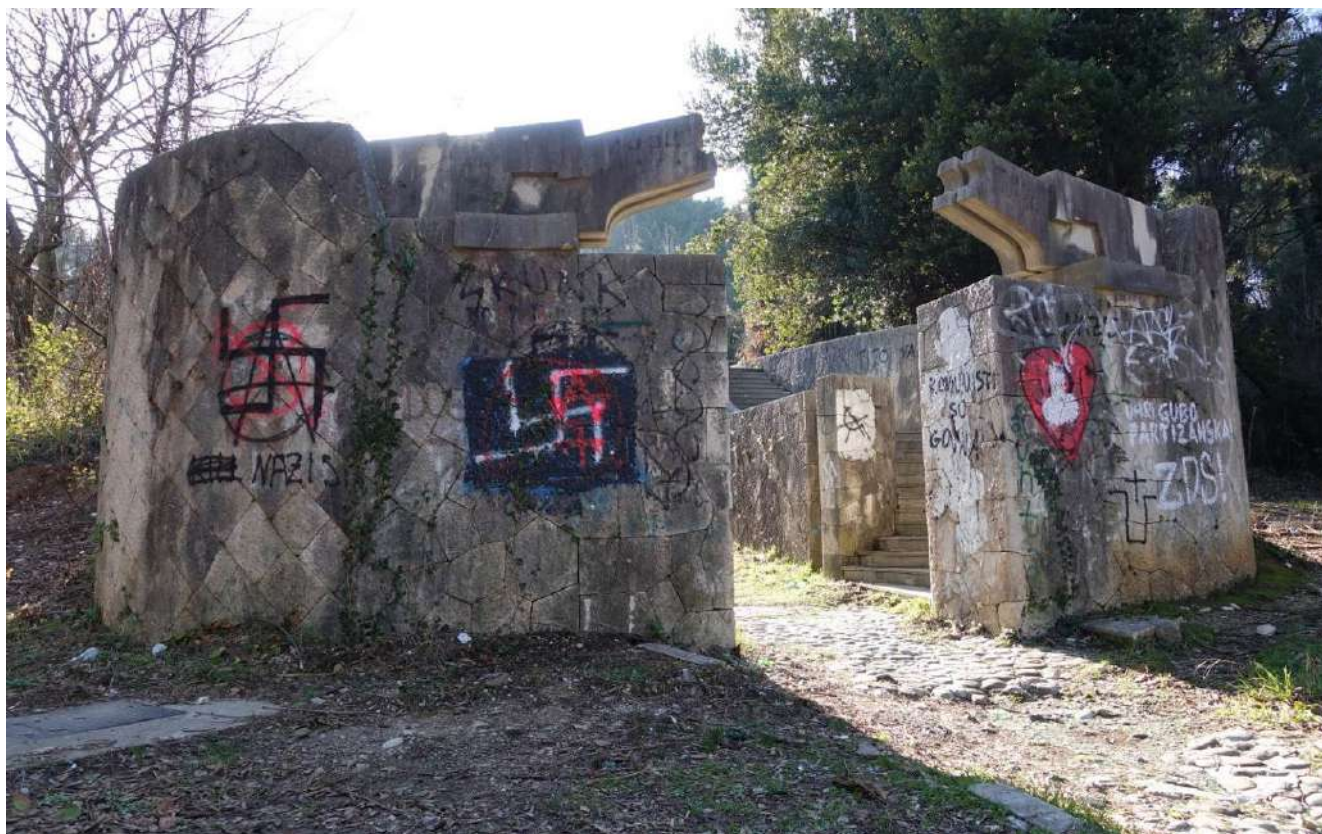
Come avremo modo di dire in seguito, Mostar presenta una chiara divisione interna, e una dualità che ha impedito la creazione di una reale unità (sociale, politica, etnica) tra le popolazioni che abitano la città: anche il Memoriale si basa da queste premesse, indicando due sentieri contrapposti alla base della collina che, però, conducono a una unica meta legata alla memoria e alla morte. Il dualismo di questo complesso non è legato solo al suo significato, ma anche alla sua forma. Non essendoci simmetrie nette nella parte superiore, ciascuno dei bordi delle terrazze ha una propria configurazione spaziale.

Questa simbologia universale conduce alla terrazza superiore, dove è presente un "portale cosmico" situato in posizione centrale. Questo elemento circolare sembra fungere da porta tra i due mondi e, forse, cerca di conciliare le diverse visioni sull'aldilà. Davanti al portale si trova una fontana situata in posizione a-centrica (anche questo posizionamento è un elemento caratteristico di Bogdanović) che sviluppava un flusso d'acqua che scendeva lungo le terrazze e riemergeva nello spazio morto in fondo al complesso; il flusso sotterraneo è rievocato in superficie dal motivo delle scanalature verticali sulla parete tra la parte superiore e quella inferiore. In quest'ultima, il motivo dell'acqua crea un collegamento con il cimitero, un collegamento che è allo stesso tempo tagliato dalla brutalità del muro alto e senza uscita. La nostra dimensione e quella ultraterrena sono separate, ma il sacrificio dei morti permette alla vita di fluire ed emergere come parte della nostra esistenza intrinseca. Lo stretto specchio d'acqua artificiale ricorda chiaramente il fiume Narenta che, non solo morfologicamente, divide la città. Il memoriale di Mostar, quindi, rappresenta un universo semiotico che sa raccogliere il *genius loci* dello spazio ed esaltarne i valori e le caratteristiche. Il monumento però, intercettando le motivazioni che hanno portato alla sua progettazione e alla sua costruzione, non si limita a cantare le bellezze del luogo o a divenirne uno specchio simbolico, ma punta a un ruolo pedagogico ed etico: ricucire le distanze tra le popolazioni attraverso la creazione di un passato comune e educare alla pace e alla fratellanza attraverso gli esempi del passato. In questo, ancora più che nei meriti progettuali, risiede la grandezza di Bogdanović e la sua capacità di trovare una via possibile per comunicare direttamente alla popolazione.

### **3. Divisione, rifiuto e vandalismo: la difficile condizione del *Partiza* oggi**

Il *Partiza*, come viene chiamato il monumento dalla popolazione locale, non ha mai avuto una ampia accettazione. Sebbene il memoriale sia uno dei progetti più importanti di Bogdanović e sicuramente uno degli edifici che maggiormente hanno segnato lo sviluppo della città di Mostar nel Dopoguerra, la struttura non riuscì mai completamente a intercettare la benevolenza delle popolazioni locali. È opportuno ricordare però che sono riscontrabili due distinte fasi nella storia del monumento divise dallo scoppio della guerra nei Balcani nel 1992.

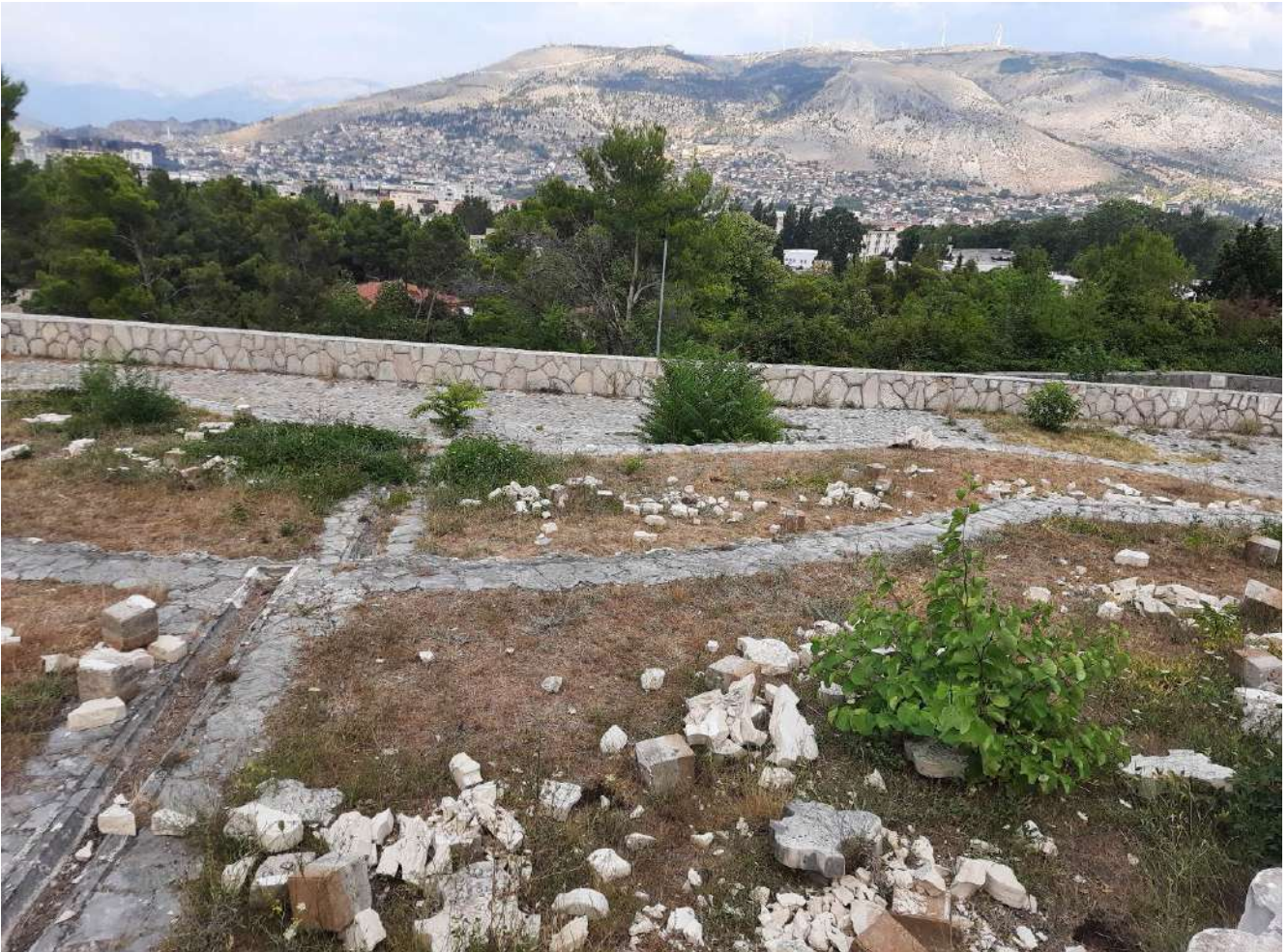
EMANUELE MOREZZI



5: Evidenti segni di vandalismo all'ingresso del memoriale (fondo documentale della Commissione per la protezione dei Monumenti Nazionali della Bosnia ed Erzegovina, primi anni Duemila).

Lo stesso architetto ricorda in alcune interviste, come il proprio monumento abbia vissuto una fase di relativa accettazione da parte della popolazione dopo l'inaugurazione e di come, la sua posizione collinare immersa nel parco cittadino, conducesse alcuni cittadini a vivere il monumento più come un parco urbano per gite domenicali che come cimitero dei martiri caduti durante la Seconda guerra mondiale. Benché siano riscontrabili rari fenomeni di rifiuto anche prima dello scoppio della guerra degli anni Novanta, è proprio la caduta della Jugoslavia che ha portato al peggioramento dello stato di conservazione del monumento e la sua elevazione a simbolo di una unione che non si voleva perseguire. Il *Partiza* è infatti stato danneggiato dai bombardamenti negli anni Novanta e, così come lo *Stari Most* fu identificato come simbolo, il monumento di Bogdanović fu distrutto proprio perché simbolo di una campagna di unificazione che non si voleva perseguire. Dopo la guerra, il cimitero si è deteriorato a causa di grave incuria, vandalismo e devastazione: dopo le distruzioni intenzionali è arrivato un lungo momento di abbandono e oblio, utile a sommergere la struttura da nuovi strati di vegetazione e macerie, sperando in una definitiva *damnatio memoriae* da ottenersi attraverso l'oblio e la dimenticanza [Badescu, 2021]. A interrompere l'oblio, si registravano spesso molti atti di vandalismo che ripetutamente hanno preso di mira la struttura allo scopo di distruggere le lapidi dei martiri o realizzare scritte con vernice spray inneggianti al suprematismo o all'identità etnica. Dalla fine del conflitto quindi si è assistito a un lento decadimento del memoriale che l'ha portato a essere quasi completamente dimenticato sia dalla popolazione sia dai (pochi) turisti di Mostar. Unica eccezione in questo senso è stata rappresentata dai restauri che nel tempo hanno tentato di rimediare ai vandalismi [Corovic 2019].





6: Il Partiza oggi: sono evidenti le recenti devastazioni che hanno distrutto completamente le lapidi del monumento (foto dell'autore, giugno 2022).

Il 31 gennaio 2003 è stato costituito un Comitato di esperti a sostegno del restauro del cimitero che ha portato alla redazione nel 2004 di un programma operativo di interventi, con avvio dei lavori nel 2005. Nel 2006 il Cimitero è stato proclamato monumento nazionale della Bosnia-Erzegovina dalla Commissione per la tutela dei monumenti nazionali allo scopo di proteggere il bene e di tutelarlo, manifestando con questo atto l'intenzione di eleggere la struttura di Bogdanović ad esempio del passato architettonico del territorio.

### Conclusioni

Con gli ultimi restauri condotti a metà del primo decennio del Duemila, la situazione del memoriale non è migliorata. Purtroppo, la struttura continua a essere al centro di un processo di negazione e non sembra trovare il giusto riconoscimento nella popolazione locale e in quella che visita Mostar. Paradossalmente, la dualità che coinvolge tutta la città e i suoi abitanti sembra riguardare anche il *Partiza* che, oggi, vive un momento di totale abbandono e oblio in un centro urbano che è forse la principale meta turistica del Paese. Appare infatti impossibile compiere un parallelismo tra la turisticizzazione che ha subito la città vecchia di Mostar e l'area del Ponte Vecchio e la collina in cui sorge il Memoriale.

EMANUELE MOREZZI

A oggi, per esempio, non esiste alcun cartello o segnale stradale che conduca al Monumento o che possa in qualche modo indicare l'esistenza di questo capolavoro ai turisti potenzialmente interessati. Questo oblio sembra essere parte di una strategia condivisa dall'Amministrazione Comunale che scoraggia tutti a recarsi presso la struttura sia per alcuni fenomeni di violenza e aggressione di turisti avvenuti negli anni, sia per non alimentare strategie di rifiuto e di vandalismo esistenti in città. Questo fenomeno appare ancora più curioso se, considerando l'importanza dell'architettura di Bogdanović, si sottolinea la netta contrapposizione tra le due polarità architettoniche della città costituite dallo *Stari Most*, oggi senza alcun dubbio il monumento più visitato del centro urbano, e il Memoriale, abbandonato e allo stato di rudere. Nel 2022, anche a causa di questa strategia di abbandono e rifiuto, il bene ha subito una grande devastazione da parte di sconosciuti che hanno distrutto completamente le 800 lapidi che testimoniavano i nomi dei martiri della Seconda guerra mondiale. Per la prima volta, a trenta anni dallo scoppio della guerra, i fenomeni di *damnatio memoriae* e di distruzione hanno raggiunto il loro scopo massimo, non solo cancellando alcuni brani della struttura, ma una vera cancellazione delle entità, non solo di quelle musulmane, degli eroi intorno alla cui sepoltura il monumento trovava la propria ragione d'essere [Fiorani 2017; Fiorani 2019]. Questo fenomeno ha creato un grande allarme nazionale e internazionale e ha, anche se per pochi giorni, riportato l'attenzione su di un bene che è in attesa di un destino e di un futuro che possa esaltare e conservare il pensiero e l'opera di Bogdanović. Le recenti distruzioni hanno aiutato la comunità internazionale a prendere coscienza del grave problema che il monumento di Mostar sta affrontando e di mobilitarsi per arrivare a una strategia che possa dirsi condivisa e definitiva per il Monumento. Anche l'Ordine degli architetti Bosniaci ha espresso il proprio allarme con un appello accorato che però, a oggi, è rimasto sostanzialmente inascoltato. Si auspica che nel futuro, forse con l'ausilio dell'Alto Rappresentante, sia possibile pervenire a una strategia di tutela e di protezione per questa struttura che è parte integrante non solo del patrimonio architettonico di Mostar, ma dell'intera Bosnia Erzegovina [Pereiro Roders, Bandarin 2019]. Forse sarebbe opportuno proporre il riconoscimento dell'importanza del monumento non solo a livello nazionale, ma, come avvenuto per lo *Stari Most*, anche da parte degli Enti internazionali di tutela come UNESCO. Pensare all'iscrizione del Monumento nella lista del Patrimonio dell'umanità potrebbe essere forse una strategia utile a comprendere l'importanza internazionale del luogo e del monumento, agevolando il riconoscimento da parte della popolazione locale e favorendo una piena accettazione del Passato e del ruolo sociale di unificazione che il memoriale possiede. Si auspica che, dopo decenni di distruzioni e negazione del passato, l'arte e l'architettura di Bogdanović possano essere ancora un valido strumento per avvicinare i popoli e per sviluppare la coscienza di un doloroso passato comune per la costruzione di un futuro collettivo.

### Bibliografia

- ACHLEITNER, F. (2013). *A flower for the dead. The memorials of Bogdan Bogdanović*, Zurich, Park Books.
- BEVAN, R. (2006). *The destruction of memory. Architecture at war*, Chicago, Reaktion Books.
- CAPDEPÒN, U., DORNHOF, S. (2022). *Contested Urban Spaces: Monuments, Traces, and Decentered Memories*, London, Palgrave Macmillan.
- BURGHARDT, R., KIM, G. (2012). *Yugoslavian Partisan Memorials: between memorials genre, revolutionary aesthetics and ideological recuperation*, in «Manifesta Journal», n. 16.
- COROVIC, A. (2019) *Restauri a Sarajevo. La Commissione per la tutela dei monumenti nazionali*, in *Il restauro nei territori in conflitto*, «Confronti. Quaderni di restauro Architettonico», nn. 8-10, pp. 108-118.
- DETRY, N. (2020). *Le patrimoine martyr, Destruction, protection, conservation et restauration dans l'Europe post-bellica*, Paris, Hermann.



- DURIC, I. (2015). *Memorials without memory: Bogdan Bogdanović and Yugoslav memorial architecture in the changed social and political context*, PhD Thesis, Sapienza Università di Roma, tutor R. Cherubini.
- FIORANI, D. (2017). *Patrimonio storico-architettonico e conflitti. Riflessioni per il restauro*, in *Il restauro nei territori in conflitto*, «Confronti Quaderni di restauro architettonico». nn. 8-10, pp. 29-42.
- FIORANI, D., FRANCO, G., KEALY, L., MUSSO, S. F., CALVO-SALVE, M.A. (2019). *Conservation-Consumption. Preserving the tangible and intangible values*, in «EAAE Transaction on Architectural Education», n. 66.
- GAČANICA, L. (2020). *The Partisan Necropolis: Mostar's symbol of broken memories* in L. Odobašić Novo, C. Zini, *Unfolding Sarajevo*, Sarajevo, Buybook, pp. 62-72.
- KULIĆ, V. (2016). *Bogdan Bogdanović and the Search for a Meaningful City*, in *East West Central Re-building Europe, 1950-1990*, edited by A. Moravánszky, T. Lange, J. Hopfengärtner, K.R. Kegler, Birkhäuser, Re-Humanizing Architecture, Vol. 1, pp. 77-88.
- KEMPANAERS, J., NEUTELINGS, W. (2015). *Spomenik*, Amsterdam, Rome publications.
- KULIĆ, V. (2016). *Bogdanović by Bogdanović. Yugoslav Memorials through the eyes of their architect*, New York, MOMA, pp. 28-35.
- ICOMOS (2016). *Nomination file for Stećci – Medieval Tombstones (Bosnia and Herzegovina, Croatia, Montenegro, Serbia)*, n. 150.
- LOVRENOVIC, D. (2010). *Medieval Tombstones and Graveyards of Bosnia and Hum*, Sarajevo, Rabic.
- MAZZUCHELLI, F. (2010). *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni in ex Jugoslavia*, Bologna, Bononia University Press.
- NIEBYL, D. (2018). *Spomenik monumental database*, London, Fuel.
- PEREIRO RODERS, A., BANDARIN, F. (2019). *Reshaping Urban Conservation. The historic urban landscape approach in Action*, Singapore, Springer.
- STIERLI, M., KULIĆ, V. (2022). *Toward a concrete utopia: architecture in Yugoslavia, 1948-1980*, New York, MOMA.
- WORSNICK, M. (2022). *Partisan Memorial Cemetery Mostar*, in M. Stierli, V. Kulić, *Toward a concrete utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948-1980*, New York, MOMA, pp. 140-143.

#### Fonti archivistiche

Vienna, Architekturzentrum, Fondo Bogdanovic, N05\_031\_002\_F.79; N05\_031\_003\_P\_01; N05\_031\_003\_P\_03; N05\_031\_008\_P\_12



*Nei villaggi, nelle radure, nei boschi. Spazi per la memoria nel paesaggio sloveno  
In the villages, in the clearings, in the woods. Spaces for memory in the Slovenian  
landscape*

**SUSANNA CAMPEOTTO**

Università Iuav di Venezia

**Abstract**

*Il cimitero dei combattenti di Vransko e il cimitero di Gornji Ig, realizzati da Edvard Ravnikar con i suoi collaboratori tra il 1950 e il 1960, sono due opere selezionate per raccontare il tema della memoria nel contesto sloveno e le peculiari relazionali che questi luoghi intessono con il paesaggio e con il visitatore, in termini morfologico-spaziali e nell'uso di figure dense di significato evocativo.*

*The cemetery of the fighters in Vransko and the cemetery in Gornji Ig, designed by Edvard Ravnikar and his collaborators between 1950 and 1960, are two works selected to tell the theme of memory in the Slovenian context, and the peculiar relationships that these places weave with the landscape and with the visitor, in morphological-spatial terms and in the use of figures full of evocative meaning.*

**Keywords**

Memoria, paesaggio, spazio.

Memory, landscape, space.

**Introduzione**

«Perciò io separerei questo problema e ne farei oggetto di una discussione più ampia. Come trovare soluzioni semplici, ma forti, soluzioni plastiche elementari per un monumento in un contesto paesaggistico – soluzioni che potranno sopravvivere alle confusioni e al gusto effimero del nostro tempo» [Bogdanović 1953].

All'indomani della Seconda guerra mondiale, la Jugoslavia aveva avuto un tasso di vittime tra i più alti in Europa [Horvatinčić 2018] e in questo contesto la resistenza era la base, umana e ideologica, della ricostruzione avviata sotto la guida del partito comunista. La prima legge sull'autogestione nell'ambito della Federazione Jugoslava del 1950 diventa un'importante occasione di sperimentazione e un momento di rottura [Krin 2019] rispetto alla tradizione precedente, ove l'arte, che pure aveva adottato il linguaggio del realismo socialista per aderire durante la guerra a un blocco compatto antifascista, era comunque confinata in un ambiente urbano borghese. Ecco allora che l'arte esce dalle città e dai muri dei palazzi istituzionali e con la medesima capillarità territoriale con cui i partigiani avevano combattuto, si iniziarono a commemorare i caduti nei villaggi, nelle radure, nei boschi. Sempre di più l'arte e l'architettura assumono un carattere pubblico e didattico, e per le opere c'è «bisogno di nuovi formati, nuove tecniche e nuovi legami con lo spazio» [Ravnikar 1951, 44]. Per queste ragioni, i memoriali commissionati dalle singole comunità locali furono un importante terreno di sperimentazione nella ricerca di una dimensione spaziale capace di entrare in relazione con l'uomo e con il paesaggio [Skansi 2021]: architetti e artisti ebbero l'occasione unica di mettere in pratica le riflessioni teoriche attraverso un nuovo linguaggio rivolto principalmente alle persone che,

attraverso l'esperienza della memoria avrebbero potuto ricordare intimamente e comprendere universalmente gli eventi passati [Semerani 2007]. Un così peculiare contesto storico e politico ha posto le basi per la costruzione diffusa di un paesaggio della memoria e Edvard Ravnikar ha saputo magistralmente cogliere questa occasione, trascendendo le ideologie e restituendo la complessità culturale e territoriale della Slovenia attraverso le sue opere, nelle quali l'architettura era principalmente un'arte di integrazione, e il progetto rivelava le sue possibilità metaforiche a partire da un'idea semplice [Curtis 2010]. Il presente contributo mira a raccontare, attraverso due memoriali realizzati da Edvard Ravnikar con i suoi collaboratori, la relazionalità spaziale delle opere e le strategie compositive che concorrono alla costruzione di un linguaggio evocativo, capace di rivolgersi, secondo un duplice registro, sia alla ristretta comunità locale, sia ai visitatori che non necessariamente conoscono l'evento tragico commemorato. Il cimitero dei combattenti di Zgornji Ig (1957) è firmato da Janja Lap (1929-2004). Allieva di Edvard Ravnikar, si laurea nel 1956 e continuerà a lavorare nello studio di Ravnikar, collaborando con lui nei disegni e nella realizzazione delle seguenti opere: Parco memoriale di Radovljica (1956), Cimitero NOB di Pivka (1956-57), Memoriale NOB di Šmarje (1957), Memoriale NOB di Ig (1957), Cimitero dei combattenti di Zgornji Ig (1957). Tutte queste opere, così come quelle firmate da altri allievi, possono essere attribuite con certezza a una scuola Ravnikar, in quanto gli originali si trovavano nell'archivio di facoltà di Ravnikar oggi proprietà del MAO di Ljubljana.

## 1. Rilettura della tradizione arcaica

Coerentemente con il programma politico di ricostruzione di una memoria comune teso a rafforzare i sentimenti di fratellanza e unità, si valorizza anche per quanto riguarda l'architettura il concetto di patrimonio dei popoli della federazione della repubblica popolare jugoslava [Grabrijan 1951]. Gli *stećci* bogomili, le pietre tombali tardo medievali sparse tra Bosnia, Montenegro, Croazia e Serbia, sono riscoperti proprio in quegli anni come simbolo di una cultura comune, caratterizzata da un forte senso di fratellanza (le sepolture sono collettive) e integrazione con il paesaggio naturale. Più in generale l'arte primitiva viene riscoperta in Jugoslavia all'indomani della Seconda guerra mondiale, perché capace di «universalizzare il messaggio della memoria attraverso puri e condivisibili valori etici ed estetici» [Skansi 2022, 144] e proprio Edvard Ravnikar, nel suo celebre saggio *Architettura, Scultura e Pittura* del 1964 sostiene che l'arte, così come l'architettura, doveva essere vicina alle persone, sincera nei materiali e nelle lavorazioni e caratterizzata da un «potente ritmo interiore» [Ravnikar 1964]: queste caratteristiche erano proprie dell'arte arcaica, ma si erano perse in tempi recenti ed era necessario trovare un nuovo modo di veicolare tale sintesi. Guardando nello specifico alle antiche tradizioni funerarie, il mondo slavo è intimamente legato con la foresta e gli alberi sacri venivano recintati. Qui si svolgeva la *trizna*, il rito funebre: questa funzione prevedeva che il defunto venisse bruciato su un ceppo posto sopra un tumulo e successivamente che le sue ossa, collocate in un vaso, venissero issate su una colonna posta lungo la strada [Garzaniti 2013, 55]. Il tumulo, la conca, l'urna, il recinto, la colonna, sono figure archetipiche della tradizione funeraria arcaica che si ritrovano, interpretate secondo il linguaggio dell'architetto, nelle due opere di seguito presentate.

## 2. Tomba dei combattenti caduti a Vransko, 1955

Proseguendo la strada trasformata in sentiero che conclude a sud il piccolo centro abitato di Vransko, ci si addentra nel faggeto percorrendo una traccia poco visibile, quasi nascosta dalle foglie. Si apre dopo poco una salita erbosa, stretta tra le due macchie boschive, e un gruppo di abeti si staglia sulla sommità del declivio, in mezzo al prato.



1: Il cimitero dei combattenti di Vransko, Edvard Ravnikar, 1955 (© Autore, 2021).

Solo salendo verso la sommità di questa collina ci si accorge che, nascosto da questi alberi così stranamente isolati, c'è un podio circolare in massi sbozzati sul quale poggia, a sbalzo, un grande prisma triangolare in pietra grigia. È il monumento eretto a memoria dei 174 partigiani arresi nei pressi di Vransko e fucilati a Žegnani Studenec il 23 dicembre 1944. Nel 1955, i corpi dei combattenti, che erano stati distribuiti in cinque luoghi differenti, vennero sepolti nel cimitero sulla collina che sovrasta il piccolo paese.

Se si analizza la disposizione spaziale di quest'opera, si legge subito una composizione chiara di due geometrie elementari: il cerchio perfetto del muro a secco perimetrale e il triangolo del prisma che lo interseca. Il cerchio – e di conseguenza il cilindro – è una figura che non crea tensioni, presenta un'ombreggiatura morbida e diffusa, abbraccia e accompagna lo spazio interno. Il triangolo, al contrario, è sempre fortemente direzionato – convergente o divergente – e il volume ha ombre nette: i passaggi di tono sono decisi e se una faccia è illuminata, l'altra sarà inevitabilmente in ombra. Al prisma triangolare spetta dunque il compito di ponderare l'intera composizione, interrompendo la sua circolarità continua.

La giustapposizione di forme geometriche elementari, che pure presentano caratteristiche intrinseche tali da conferire un accento specifico all'intera composizione, è un'operazione fin qui prettamente astratta e concettuale, estranea al luogo. È la dimensione materiale dell'architettura costruita che rende l'opera contestuale: il muro a secco che costituisce il perimetro del cilindro è realizzato in pietra locale appena sbozzata, mentre il prisma triangolare è composto da tre blocchi sovrapposti di altezza variabile, in marmo di Pohorje levigato.





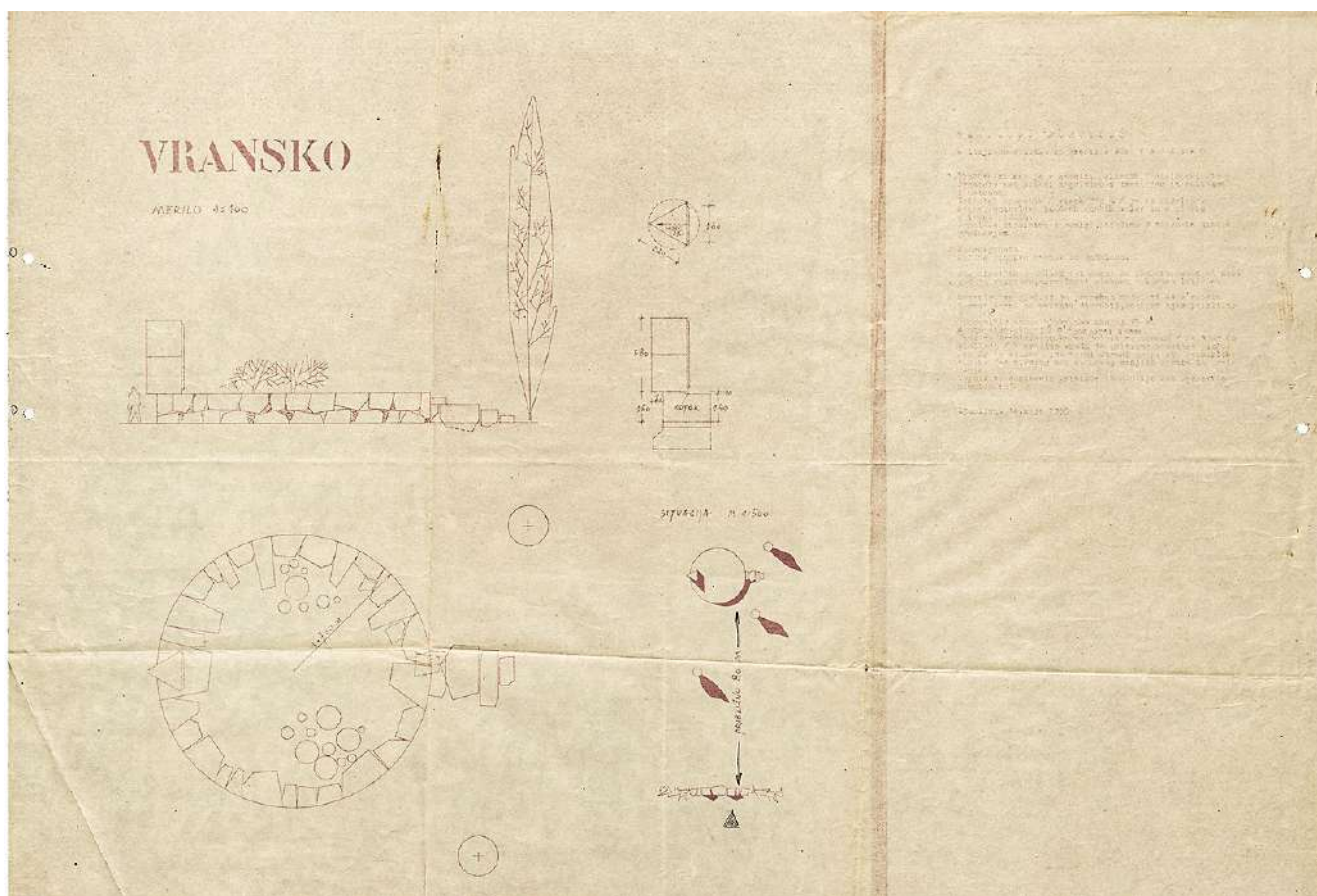
2: Il cimitero dei combattenti di Vransko, vista dalla sommità della collina. Edvard Ravnikar, 1955 (© Autore, 2021).

La stessa collina su cui si trova il cimitero, nella sua dimensione contenuta, allude alla forma morbida e convessa del tumulo e il basso tamburo sopra di essa ne regolarizza per un breve segmento il profilo, evocando un ceppo tagliato. Non a caso questa figura simbolica si riferisce alla vita spezzata dei partigiani uccisi; allo stesso tempo, è origine di nuova vita perché tre alberi sorgono su di esso. Anche nella dimensione evocativa, l'opera rilegge gli elementi archetipici della tradizione funeraria e si lega profondamente con il contesto, in una relazionalità dialettica tra le forme del luogo e le figure costruite.

Il cilindro, nella sua realizzazione costruttiva, è un muro a secco riempito di terreno; questo, tuttavia, nei piani dell'architetto doveva essere molto più alto, un «muro ciclopico»<sup>1</sup> di pietre spaccate irregolari. Gli spazi vuoti tra le pietre dovevano essere riempiti di calcinacci legati con il cemento. L'altezza inizialmente così accentuata del muro enfatizzava la sua funzione di protezione nei confronti dei defunti, mentre il suo ridimensionamento avvicina l'opera alla scala umana: il visitatore è invitato a salire e il tamburo, da bastione difensivo utile per avvistare il nemico in guerra, diventa un podio per la contemplazione del paesaggio.

La colonna triangolare in pietra è concepita come una figura stereotomica, realizzata sovrapponendo tre blocchi in marmo di altezza variabile. La sua superficie è levigata; dunque, in lontananza il volume appare monolitico mentre solo a uno sguardo più ravvicinato è possibile percepirne i giunti sottili e le discontinuità date dalle venature tipiche del materiale.

<sup>1</sup> SI AS 1238\_šk.493\_Vransko G\_004.



3: Il cimitero dei combattenti di Vransko. Disegni di archivio. Edvard Ravnikar, 1955 (© Arhiv Republike Slovenije: AS1238 (Glavni odbor Zveze borcev NOV), šk. 493).

Il posizionamento di questa figura, collocata con un vertice a sbalzo, sottende un equilibrio dinamico e una forte relazionalità tettonica con il suo basamento; invita il visitatore a muoversi intorno al prisma, fino a scoprire, in un secondo momento, la faccia con l'iscrizione: «V spomin na 174 padlih borcev iz enot / IV operative cone nov in poj / Uru smo. Ki v grobu tu lezimo / A nad svobodo vašo še bedimo / Ker hočemo. Da raste in zivi / Za kar smo dali svojo srčno kri / 1941-1945». In memoria dei 174 combattenti caduti delle unità della IV zona operativa dell'Esercito di liberazione Nazionale e distaccamenti partigiani della Jugoslavia [abbr. NOV in POJ: NOV è acronimo di Narodnoosobodilačka vojska, ossia guerra di liberazione nazionale, mentre POJ è acronimo di Partizanski odredi Jugoslavije, i distaccamenti partigiani della Jugoslavia n.d.a.] stiamo morendo / giaciamo qui nella tomba / ma continuiamo a vegliare sulla tua libertà / perché lo vogliamo / per crescere e vivere / per questo abbiamo dato il sangue del nostro cuore. 1941-1945 (t.d.a.).

La scelta – frequente nei memoriali di Ravnikar – di rivolgersi direttamente al visitatore dandogli del 'tu' con dei versi poetici, concorre a coinvolgere intimamente l'individuo nell'interazione con l'opera. Proprio quando si leggono queste parole, si scorge la scala che invita a salire sopra il podio: dalla posizione sopraelevata si apre la vista su Vransko, il paese ai piedi della collina sulla cui libertà vegliano partigiani uccisi. La scala è realizzata con pietre squadrate; il primo gradino è più profondo di tutti gli altri, ed è evidente che questo elemento svolge la funzione simbolica di ingresso nel luogo sacro. Anche i due alberi esterni al podio, a ben vedere indicano

una soglia, perché dietro di essi si disvela il luogo della memoria, in accordo con il principio, insegnato da Plečnik, secondo il quale un piano visivo è animato da un continuo nascondersi dietro figure evidenti di figure seconde, vero oggetto della scoperta. Una volta sul podio, si percepisce solo la faccia piana del prisma triangolare, che diventa a tutti gli effetti una stele funeraria; inoltre, da questa posizione sopraelevata, si comprende come il paesaggio sia parte integrante dell'opera. I quattro abeti piantumati sopra il tamburo e ora cresciuti, incorniciano le viste e il manto erboso che riveste il podio appare in continuità con il prato: si scorge appena l'arco di circonferenza disegnato dalle pietre del muro, a ricordare la costante tensione dialettica tra la geometria del luogo sacro e la natura.

### 3. Cimitero dei combattenti a Gornji Ig, 1957

La seconda opera è il cimitero dei combattenti di Gornji Ig, realizzato nel 1957 e dedicato a 130 caduti ignoti delle XIV e XVIII divisioni d'assalto della guerra di liberazione nazionale. Si trova ai piedi del piccolo borgo, al lato della strada che da Ig conduce a Ratkina attraverso il complesso montuoso del monte Krim. In questi luoghi l'offensiva italo tedesca fu tra le peggiori dell'intera regione di Lubiana, e l'intero paese fu bombardato e dato alle fiamme.

Il cimitero si presenta mostrando il profilo allungato di un muro di altezza variabile, in massi grezzi, dal quale emergono due colonne bianche. Dalla parte opposta della strada, in posizione sopraelevata, si scorge la chiesa di San Leonardo. L'edificio religioso, risalente in origine alla fine del XV secolo, fu parzialmente abbattuto da granate incendiarie italiane nel 1942 e, dopo quasi un decennio di abbandono, negli anni '50 le pietre dei muri in rovina vennero riutilizzate nel perimetro del cimitero dei combattenti. Non si impiegò tutto il materiale e venne mantenuta intatta una porzione del vecchio muro: con questa operazione, simbolica e – ancora una volta – contestuale, la stessa materia consente la creazione di due monumenti, uno di fronte all'altro. Da un lato della strada, sopra il declivio, il muro antico viene trattato come una rovina archeologica e non a caso la nuova chiesa, ricostruita identica alla precedente solo nel 1998, si discosta dalla preesistenza per evidenziarne il valore; dall'altro lato invece le macerie lasciate dalla guerra trovano vita in una nuova architettura. Solamente avvicinandosi lungo la strada si può vedere l'ingresso del cimitero, segnato da un innalzamento sinuoso del muro che evoca la linea delle pendici del monte Krim, visibile sullo sfondo.

Qui è incastonato il vecchio portale della chiesa distrutta, come un antico reperto. L'apertura è alta solo 175 cm, anticipata da un'ampia pietra di soglia e due gradini che riducono ulteriormente lo spazio verticale, alzando l'ingresso dal livello della strada: questa dimensione evoca la ritualità giapponese<sup>2</sup> e conduce inconsciamente il visitatore, indipendentemente dalla condizione sociale, a entrare nel luogo sacro con un inchino, «inteso a inculcare l'umiltà» [Okakura 1906, 43].

Varcata la soglia, si entra nello spazio di forma allungata e irregolare, ove sono collocate due colonne e un'urna. Gli elementi sono gli stessi che si possono incontrare nel vestibolo del memoriale di Kampor a Rab [Bricolo 2006], così come è analoga la loro relazionalità spaziale capace di «inventare una monumentalità moderna, senza eccesso di retorica» [Curtis 2010, 35].

---

<sup>2</sup> Vedi: Aljoša Kotnjek, Sledi kultur kamna in rože v Ravnikarjevem oblikovanju: študija pietetnega prostora arhitekta Edvarda Ravnikarja skozi primerjalno dialektiko prostorskih konceptov tradicij Zahoda in Daljnega vzhoda na primerih NOB obeležij. Università di Ljubljana, facoltà di architettura. Tesi di Laurea magistrale, 2017, relatore prof. Rok Žnidaršič.





4: Il cimitero dei combattenti di Gornji Ig, vista dell'ingresso con il monte Krim sullo sfondo. Janja Lap e Edvard Ravnikar, 1957 (© Autore, 2021).

Il muro perimetrale, grezzo e materico, perde il suo carattere protettivo presentato all'ingresso e si abbassa progressivamente, fino a raggiungere sul fondo un'altezza di soli 50 cm: non separa il dentro dal fuori, ma integra l'esterno con lo spazio sacro, proiettando le figure costruite nella natura circostante. La riduzione dell'altezza crea un orizzonte variabile che accompagna il campo visivo, fino a raggiungere, proprio come avviene a Rab, uno sfondamento verso il paesaggio.

La disposizione delle figure è guidata da principi ottico-percettivi controllati matematicamente: le due colonne a base quadrata, che distano tra loro circa 8,7 m, appaiono identiche se viste prospetticamente dall'ingresso, ma, in realtà, la prima è più bassa ed esile. L'immagine piana che si presenta al visitatore entrando è quindi costituita da due elementi di uguale dimensione, che inquadrano un blocco di pietra più basso; dietro, sull'asse dell'orizzonte, compaiono il monte Krim e la vicina collina. La verticalità della composizione è equilibrata sul lato destro dalla presenza di un cipresso e dal muro perimetrale, alto circa un metro, che chiude l'immagine. Si comprende ora che la forma irregolare del perimetro del cimitero assume una geometria strobata appositamente per accompagnare lo spazio, accelerandolo prospetticamente ove necessario. Solamente avvicinandosi, lungo il percorso segnato da massi ormai perduti nel terreno, si percepisce la differenza tra le figure<sup>3</sup> e a ben vedere, anche l'urna, apparentemente quadrata, è invece leggermente allungata in ragione della correzione ottica definita dall'ingresso.

<sup>3</sup> La prima colonna, più vicina all'ingresso, misura di base 28x28 cm e d'altezza 285 cm; la seconda colonna invece 60x60 cm e ha un'altezza di 435 cm; l'urna misura 120x130 cm, con un'altezza di 50 cm.

SUSANNA CAMPEOTTO



5: Ingresso del cimitero dei combattenti di Gornji Ig. Janja Lap e Edvard Ravnikar, 1957 (© Autore, 2021).



6: Ingresso della chiesa di San Leonardo a Gornji Ig (© Autore, 2021).

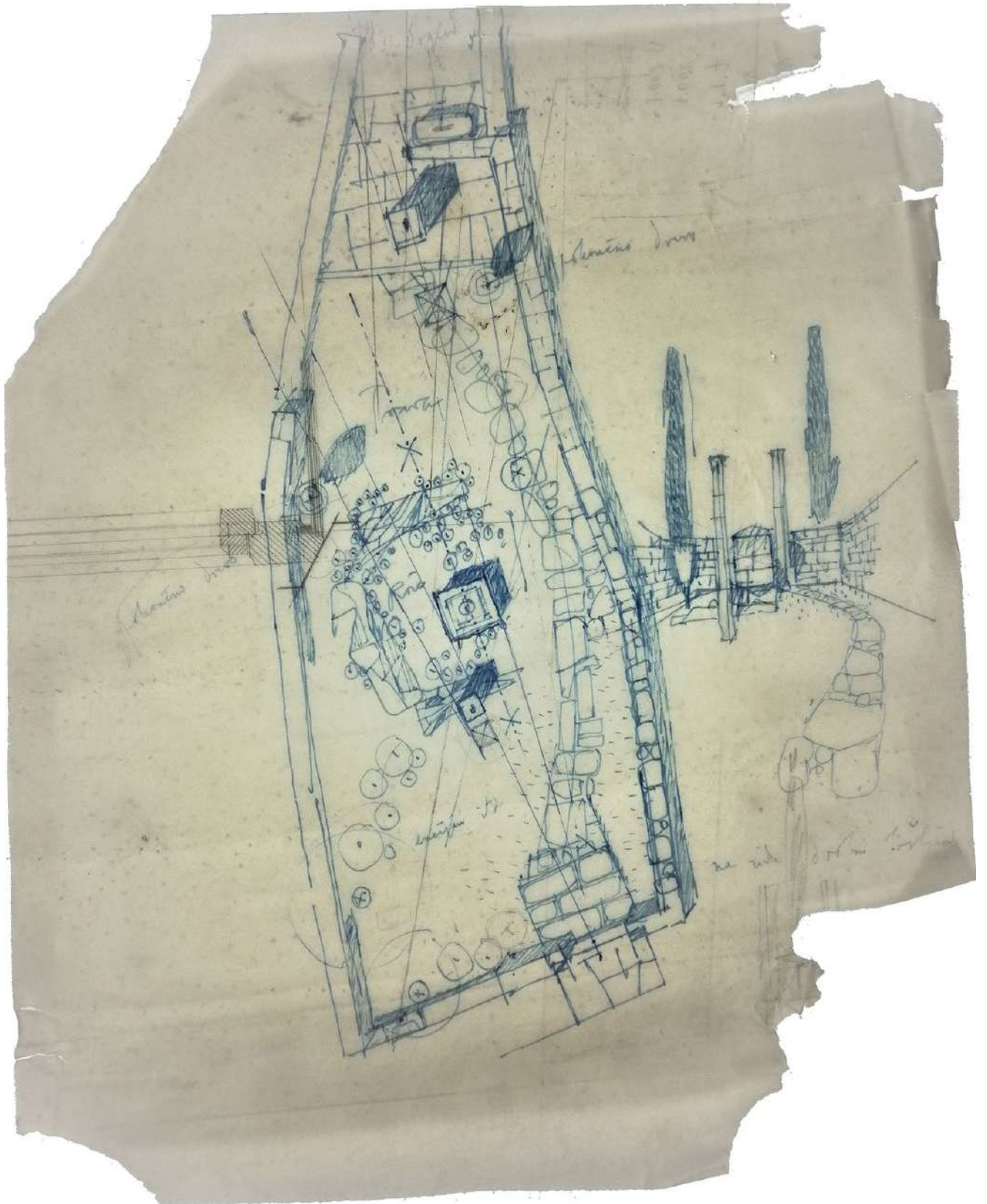
La colonna sullo sfondo è collocata a quasi 5 metri dalla conclusione del muro ed è composta da blocchi di diverse altezze, in pietra di Monrupino. I singoli blocchi hanno le superfici leggermente bocciardate, e i giunti sono evidenziati da una levigatura.

L'iscrizione occupa tutta la larghezza, quasi senza lasciare margini laterali e invitando il visitatore a muoversi intorno a essa, come se le parole dovessero proseguire anche sulle altre facce. Questo non accade, ma da questa ultima posizione, è chiaro il significato del testo inciso sulla pietra: «vam plameni / ta ogenj bo ostal / naš kažipot / in bo sijal / za vsak bodoči rod vse kar po naši / zemlji zdaj veselo / za srečo in prostost / ljudi gori / se je ob ognju vaših / src razvenelo / ki še iz groba dna tu je pokopanih 130 / neznanih borcev XIV / in XVIII udarne divizije / nov slovenije / padlih so v letih 1943 / do 1945 / slava junakom ki so / dali življenje za našo / svobodo»<sup>4</sup>.

Si apre, infatti, la vista in controcampo, e il retro della colonna, con i suoi giunti, è somigliante al campanile della chiesa di San Leonardo. Oggi l'edificio è ricostruito e l'analogia è evidente anche per un visitatore che non conosce il luogo e la sua storia; tuttavia, se si immagina il rudere, l'evocazione della memoria e la relazione tra questi due personaggi assume un significato più intimo e profondo per la comunità locale.

<sup>4</sup> Traduzione italiana dell'autore: sei in fiamme / questo fuoco rimarrà / il nostro segnale / e brillerà / per ogni futura generazione // ogni cosa a modo / suo gioisce sulla nostra terra / per la felicità e la libertà / delle persone sopravvissute / è dal tuo fuoco / che il cuore ha palpitato ancora / dal fondo della tomba // sono sepolti qui 130 / combattenti sconosciuti della XIV / e XVIII divisioni d'urto / del fronte di liberazione nazionale sloveno / caduti dal 1943 / al 1945 / gloria agli eroi / che hanno dato la loro vita per la nostra / libertà.





7: Schizzo del cimitero dei combattenti di Gornji Ig (autore Janja Lap). Janja Lap e Edvard Ravnikar, 1957 (© MAO, 534:LJU;0039515).

## Conclusioni

Le due opere descritte sono solo un frammento della più ampia produzione architettonica di Edvard Ravnikar realizzata insieme ai suoi stretti collaboratori, e un tassello specifico del vasto sistema memorialistico jugoslavo di quegli anni. Raccontano di un territorio martoriato dalla guerra transcendendo ogni rigida posizione ideologica, attraverso figure capaci di generare una costante tensione dialettica tra astrazione e contestualità. La posizione isolata delle opere comporta spesso che esse siano poco mantenute e parzialmente invase dalla vegetazione spontanea; nonostante ciò, non appaiono mai come elementi estranei. La natura topologica dell'architettura fa sì che appartengano al luogo, e la particolare attenzione rivolta alla composizione spaziale degli elementi, resi unici e irripetibili nella loro dimensione materica, crea una relazionalità misurata con il paesaggio.

Questi memoriali costituiscono una vera e propria costellazione di interventi *site specific*, nati con il preciso scopo di invitare alla commemorazione degli eventi tragici del passato, non solo con atteggiamento contemplativo, bensì grazie alla percezione dello spazio nel tempo, utilizzando la visione dinamica e il movimento del corpo. La specifica modalità di fruizione, unita a un linguaggio evocativo e simbolico, proiettano di fatto questi patrimoni in una dimensione universale e atemporale. Già nel 1964 Edvard Ravnikar riconosceva in queste caratteristiche la condizione necessaria per una «sintesi delle arti» [Ravnikar 1964], ma tali opere possono definirsi pionieristiche in relazione alle più recenti ricerche sulla fenomenologia dell'architettura e dello spazio progettato attraverso il concetto di esperienza, secondo cui «l'architettura è l'arte della riconciliazione tra noi stessi e il mondo, e questa mediazione avviene attraverso i sensi» [Pallasmaa 1996].

## Bibliografia

- BOGDANOVIĆ, B. (1953). "Arhitekt" -ova anketa o spomenikih NOB, in «Arhitekt», n. 9, pp. 29-31.
- BRICOLO, F. (2006). *Edvard Ravnikar, il memoriale di Kampor. La grammatica della memoria*, in *Memoria, Ascesi, Rivoluzione. Studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*, a cura di L. Semerani, Venezia, Marsilio, pp. 98-167.
- CURTIS, W.J.R. (2010). *Preface. Overlapping territories: on situating Edvard Ravnikar*, in *Edvard Ravnikar, Architect and Teacher*, edited by A. Vodopivec, R. Žnidaršič, Vienna, Springer, pp. 7-10.
- CURTIS, W.J.R. (2010). *Abstraction and representation. The memorial complex at Kampor, on the island of Rab (1952-1953) by Edvard Ravnikar*, in *Edvard Ravnikar, Architect and Teacher*, edited by A. Vodopivec, R. Žnidaršič, Vienna, Springer, pp. 33-51.
- GABRIJAN, D. (1951). *Dediščina narodov federative ljudske republike jugoslavije v arhitekturi*, in «Likovni Svet 1951», pp. 60-86.
- GARZANITI, M. (2013). *Gli Slavi*, Roma, Carrocci.
- HORVATINČIĆ, S. (2018). *The story of Yugoslavia is used as a lesson on the acceptable version of socialism without its 'negative sides'*, in *Memory landscapes in (post)Yugoslavia*, edited by M. Popović, Sciences Po CERI, University of Ljubljana, N. Majsova, University of Ljubljana and Catholic University of Louvain.
- KRIN, G. (2019). *Partisan Ruptures. Self-Management, Market Reform and the Spectre of Socialist Yugoslavia*, Londra, Pluto Press.
- OKAKURA, K. (1906). *The book of tea*, trad. it. Milano, Luni editrice, 2017.
- PALLASMAA, J. (1996). *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, London, Academy Editions, trad. it. *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Milano, Jaca Book, 2007.
- RAVNIKAR, E. (1951). *Arhitektura in zidno slikarstvo pri nas*, in «Likovni Svet 1951», pp. 42-47.
- RAVNIKAR, E. (1964). *Arhitektura, plastika in slikarstvo*, in «Sinteza», n. 01, pp. 2-15.
- SEMERANI, L. (2007). *L'esperienza del simbolo: lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica*, Napoli, CLEAN.
- SKANSI, L. (2021). *Monumento III*, in *Teorie dell'Architettura. Affresco italiano*, a cura di S. Marini, Macerata, Quodlibet, pp. 210-215.
- SKANSI, L. (2022). *Mythologems. Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un'iniziazione alla contemplazione*, in «Vesper», n. 6, pp. 144-157.

**Fonti archivistiche**

Lubiana. Archivio di Stato. Fondo ZZB NOV. SI AS 1238

Lubiana. Archivio MAO. Fondo Ravnikar

**Sitografia**

<http://zupnija-ig.rkc.si/cerkev-svetega-lenarta-na-gornjem>

[igu?fbclid=IwAR27Nx5pTmEGa8ppSKf5pdgyw8oAqEspO2V0ceAR\\_ra5d\\_jXiupo8yztlpo#Propadanje%20svetišča](http://zupnija-ig.rkc.si/cerkev-svetega-lenarta-na-gornjem/igu?fbclid=IwAR27Nx5pTmEGa8ppSKf5pdgyw8oAqEspO2V0ceAR_ra5d_jXiupo8yztlpo#Propadanje%20sveti%C5%A1a) (gennaio 2023)



## *An architectural understanding of The Memorial of Suffering* *Una comprensione architettonica del Memoriale della Sofferenza*

**OANA DIACONESCU**

Ion Mincu University of Architecture and Urban Planning, Bucharest, Romania

### **Abstract**

*The Second World War was over for the entire Europe, but not for the Romanian people. A mountain of painful moments would open the pages of The Memorial of Suffering. This Latin society became the target of the Security division and mass massacres, as a consequence of the Ribbentrop-Molotov Pact. The paper illustrates, starting from the example of Sighet penitentiary, the biunivocal and indissoluble relationship between architecture and politics and the course of the The Memorial of Suffering, one of the most important studies related to communist atrocities. The traumas of that place cannot be erased, but they can highlight testimonies with a deep meaning of sacrifice.*

*La Seconda guerra mondiale era finita per tutta l'Europa, ma non per il popolo rumeno. Una montagna di momenti dolorosi aprirà le pagine del Memoriale della sofferenza. Questa società latina divenne il bersaglio della divisione della sicurezza e dei massacri di massa, come conseguenza del Patto Ribbentrop-Molotov. Il saggio illustra, partendo dall'esempio del penitenziario di Sighet, il rapporto biunivoco e indissolubile tra architettura e politica e il percorso del Memoriale della sofferenza, uno dei più importanti studi sulle atrocità comuniste. I traumi di quel luogo non possono essere cancellati, ma possono evidenziare testimonianze con un profondo significato di sacrificio.*

### **Keywords**

Dictatorship, memory, oppression.

Dittatura, memoria, oppressione.

### **Introduction**

The two world wars were certainly a major turning point for all exponents of the political society of the time. During the same period, intellectuals and students waged a strong anti-communist campaign, which would lead to the transformation of the Romanian penitentiary between 1945 and 1962 through a fluctuation of oppression and ideological repression. Hundreds of students first, then politicians who dared to transform the destinies of the country fought in a silent war followed by the communist dictatorship established for 45 years. Today we find ourselves compelled to survey sites of physical destruction, mutilation, and horror not to highlight human suffering, nor to discover antagonistic political ideologies, but to understand our identity.

Like Foucault's criteria, prison becomes an instrument of 'domestication' or annihilation of one's convictions. The architectural space itself is subject to control through the organisation of common areas and cells. As Cicerone Ionițiu argued: «The communist government in Romania was a branch of Moscow» [Ionițiu 2004, 1]. The Soviet model was to be imposed by suppressing liberal ideology and all Western openness during the monarchy. The communist political manifestations aimed at sentences of treason towards all those who might have had contacts with Western Europe or the United States, such as ministers, Catholic priests, major



heads of state, foreign consuls [Ionitiu 2004, 5]. The less declarative continuation of the dictatorship of the last decades has not favoured the immediate publication of micro-histories of these spaces, through which all the ways of ideological manipulation could be known. The generic name of the condemnation was 'enemy of the people', in reality enemy of the regime.

### **1. Regime of terror**

The Sighetul Marmăției prison was considered the place of extermination of elderly people, former ministers or political dignitaries. Compared to other prisons of terror in Romania, it is located in the center of the town, following the Austrian model of this program for common law prisoners and considered one of the safest and most modern such facilities for the late 19th century. Architecturally, the three pavilions were of a 'T' typology, with a guardhouse in the middle. The orientation of the main volume was east-west. On the three levels there were over 100 cells, some shared, some individual, which housed the 200 inmates. Although it was not a very large prison, it remained in the collective memory for the atrocities committed and the personalities who crossed its threshold.

In the heart of the prison there was a cell called 'black', with no windows and an impressively small size, with an unbearable temperature regardless of the season, where there was a rapid deterioration of the health condition of the prisoner. The presence of the cursive denotes poverty, a sign of a later division of the buildings, caused by too many prisoners. Visual contact with the outside world was blocked. Prison architecture, cells, inscriptions on walls or floors remain living proof of the need for historical recognition, in a past that considered any form of expression to be silenced. Who broke the silence and brought to the surface the truth of the past, taking into account the fact that Sighet remains in a muteness characteristic of pain, but also of Soviet oppression: not the historians or researchers, but the torturers of the penitentiary, who could no longer bear to hide the reality. With them, the story of the penitentiary took shape, becoming an architecture of memory and remembrance.

The aim was not the instant death of the prisoner, but the slow degradation through starvation, physical aggression and permanent denigration/dehumanization of the individual. Political scientist Vladimir Tismăneanu describes in a 2006 report of the Presidential Commission for the Analysis of the Communist Dictatorship in Romania the situation of the prisoners and the methods of extermination at Sighet based on the testimonies of survivors and guards [Muraru 2008, 459-460]. Why hate? Why do these faceless shadows await their destiny with such carelessness, why do they hope for the day when Alyosha's words in *The Brothers Karamazov* become the form of total torture and harmony (about the moment of final reconciliation between executioner and victim, «when the heavens open»), and forgiveness dominates every conflicting human feeling? [Dostoevsky 1982].

A place shaped by its own rules, where silence contemplates space in an overflow of sadness that breaks the individual from his personality. The prison gates still remind us today of the corpses thrown out of the window at night, of the crowds lying hungry in the gangs, of the cars that regularly brought in the clothes of those already exterminated. The ghettos have always been crowded and poor neighborhoods. In *The Stereotypical Jew*, Viorica Constantinescu recalls the traumas suffered by Poles and Jews during the Holocaust, fearing the relativization of the human tragedy of the Second World War [Constantinescu 1996, 204]. Of the 200 inmates, more than 50 have died in the few years the prison has been in operation. They were moved by wagon during the night to the poor man's cemetery near the complex.

With the gradual disappearance of most of the representatives of the interwar political field, the prison became common law starting in 1977. It was later abandoned, and after the 1989

Revolution and the fall of the regime, it was transformed into the Memorial of the Victims of Communism.

History ends with decades of fear, poverty, political instability, which deeply mark contemporary Romania. Between the two diametrically opposed powers: the Monarchy and the Soviet Union, the opinion of some liberal or socialist parties was juxtaposed with Constantin Brătianu and Iuliu Maniu (through the National Peasant Party), as their representatives. We are witnessing the transformation of a people that has become devoid of ideals or values. From 1946, the falsification of history begins, through a laudatory form addressed to Russian propaganda and the extermination of all the partisans of the previous regimes, called 'fascists and reactionaries', 'traitors of the country' and 'agents of imperialism'. All these witnesses of terror are sentenced to life imprisonment. This is how Sighet was born, transformed from a penitentiary with strict rules of the Austro-Hungarian Empire, into one of genocide against the Romanian cultural and intellectual elite. After 1955, 200 ministers, governors of the National Bank, historians, Greek-Catholic bishops stamp the prison cells. The goal of the communist dictatorship becomes that of erasing the memory of some personalities and more to denigrate their image through physical mutilation. Although always a penitentiary, Sighet turned the whole city into a hallucinatory ending form, even outside its perimeter, the streets being marked by the traces of aggression. Atrocities, starvation, lack of medical care, psychological torture, but above all isolation, these were the ways in which the prisoners were induced that there was no escape.

All the corpses were thrown into a mass grave in the vicinity of the Sighet prison or the Cemetery of the Poor.

## **2. From the image of the scribbled cell walls to the semiotics of space**

The link between the image and the architecture of terror is a spiritual justification for the relativization of violence against the intellectuals in the post-war period. The historical image – the inscribed wall of the cell – refers to the past, to an event that took place long before it was observed and reproduced, like the notion of knowledge: *l'arché*. The work seeks a methodology for analyzing all the parameters that make up the framework and time of representation, through semiotic research based on the concept of archaeology, found in the theoretical works of Barthes, Foucault, Schaeffer and in the practice of Mortimer Wheeler. This science is one of the tools for decoding a real event, generated by the imprint of physical time and the modification of the present context. The theme is profiled on the fragmentary, decadent image of the psychological convulsions due to living in prison. Archaeology is a discipline based on the passage between the spatial and temporal dimensions, whose limit becomes its own knowledge. Sir Mortimer Wheeler is one of the archaeologists who revolutionized 20th century science, with a method still used throughout the world, which involves carrying out a core sample within which analysis is undertaken, revealing all the overlapping layers, with the final aim of bringing together the conclusions in documentary material. It considers stratigraphy as the main method of investigation through which the temporality of disparate fragments is rendered. Visual representations have always tried to evade these determinations through an articulated discourse, producing a series of diagrams that explain the past through their nature, area and chronology. Wheeler achieves through appropriation, using his stratigraphically based method, an empirical result that allows "excavated nature to speak for itself" [Daston, Gallison 1992, 81]. The system, which originated in the antiquarian period, soon after its development became one of the parameters of objective knowledge of the temporal dimension, applied to any decoding process, of the 20th century.

The distribution and taxonomy of spatial units, in a given past, such as: place, artifact, nature and historical matter construct the diagrammatic visual representation, in the form of a cartography [Chadha 1992, 1]. The reading of each subdivision reveals a series of characteristics, indexes, on the basis of which a temporal relationship is elaborated between elements of the system that have disappeared from the visual frame, but whose action classifies the representation. This technique can be associated with the historical document, because, like semiotic discourse, it is possible to obtain a real picture of the whole field of representation concerned.

By analogy with photography, the icon is described as «la rétention visuelle d'un instant spatio-temporel reel» (the visual retention of a real spatio-temporal sequence) [Schaeffer 1994, 65], along which the imprint of the image is produced, generating the trace. Like Roland Barthes [Barthes 1982, 96], who considers photography a representation of superimposed, layered planes, finding two types of messages, connotative and denotative, Wheeler proposes a methodology of study based on the decomposition of the analyzed area into fields. In the same sense, Schaeffer recognizes the semiotic structure of the image [Schaeffer 1994, 68], thanks to an articulation proper to the author and through a syncretic understanding of a context, by the receiver, to be identified and decoded, throughout the whole visual act. The moment in which the cell wall is imprinted constitutes the association of an index, an icon. It is possible in some cases for the icon to become itself an index [Foucault 1994, IV, 71-81]. The break that is created between the moment of the instant and that of its visualization is identified by the representation-interpretation-object relation.

Thus, the French writer identifies three levels of analysis of the image, having as narrative basis temporal-spaced identities and actions, reactions. Trace is a form of representation narratively supported by memory or testimony and opposed to demonstration. Michel Foucault notes the sequencing and layering of artistic representations, attempting to determine, through the use of text, the ways of isolating levels and the transition between them [Foucault 1994, 81].

Canguilhem analyzed mutations, displacements, transformations, traces, hatred of the community, poverty, torture, silence – the sign of controlled societies, the limit. The sign, in the case of architecture, refers to the evocation of the past, reconstructing events through narrative [Wahlberg 2008, 54]. Bazin describes how a lost or unencoded sign can be associated with Proustian and archival lived memory.

The image of the prison becomes an archive of memory. By deciphering the trace Schaeffer defines its relationship to interpretation. Plato opposes this comment to forgetting, which we can easily associate with the negation of historical space defined by trauma. As presented above, the extermination syndrome, the fear of the end, is a social and narrative experience, observable in the individual of the present moment. Ricoeur remarks the technique by which separates what has been erased from what is preserved in order to recreate the identity of that place. Such a representation is based on witnesses or the process of the passage of time. Places of memory, prisons draw attention to themselves as historical objects. One of the most discussed themes of documentary projects is the relationship between image and historical trauma. In 2001 a controversial exhibition in Paris on the Holocaust, *Mémoires des camps* by Georges Didi-Huberman, presents evidence of the unspeakable behavior of the *Sonderkommando*. It depicts a group of camp prisoners who took their fellow prisoners to the gas chambers and then cremated their corpses. A cycle was created in which each member of the group ended up as a victim [Lica-Masala 2002, 43].



1: The symbol of Romanian intellectuality. Walls with memories (Photo credit: Daniel Nicolae Armenciu).



2: Picture of a cell in Sighet penitentiary. Walls with memories (Photo credit: Oana Diaconescu).

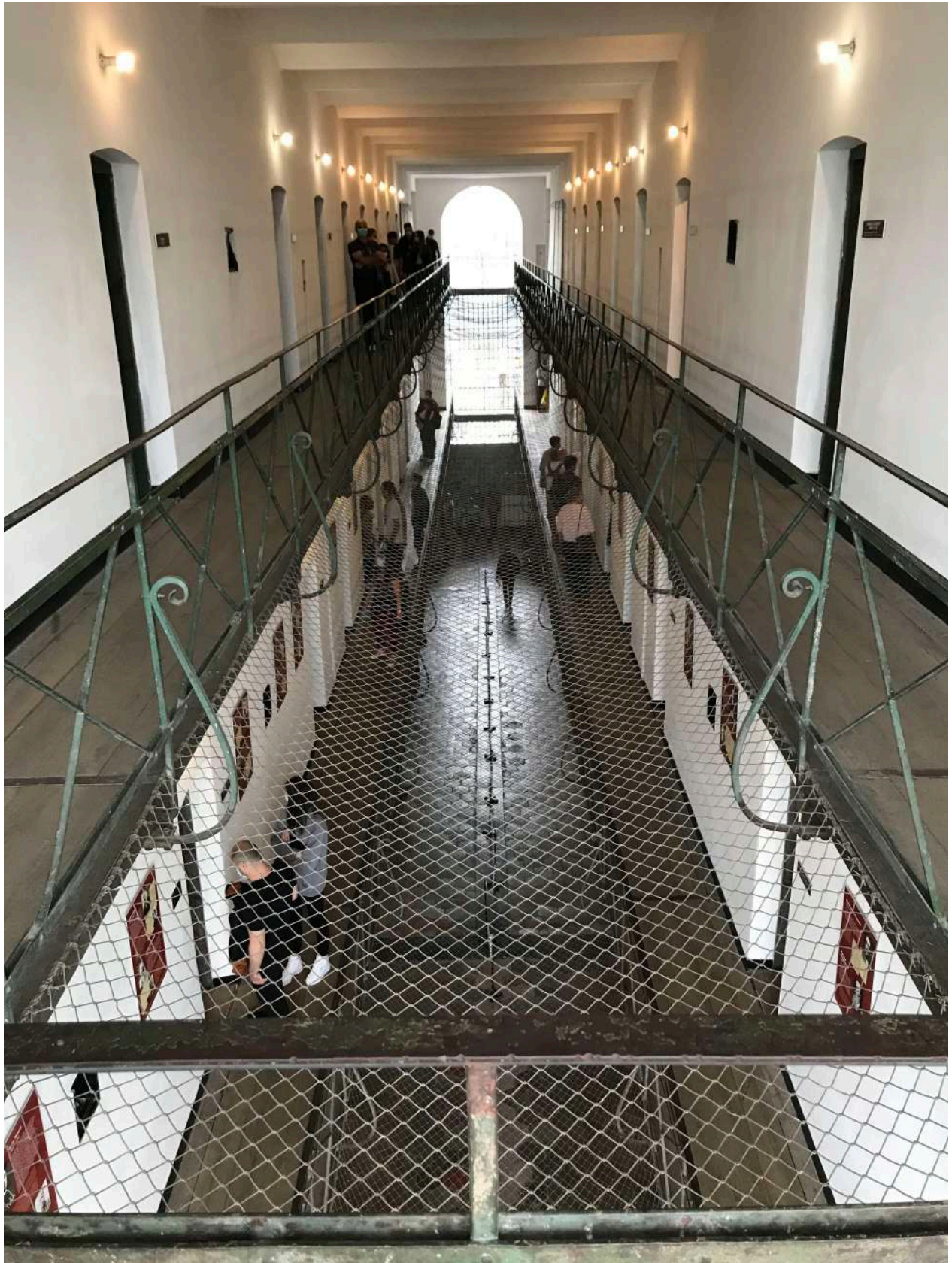
The author minimizes the role of 'archival' images in the concrete account of life in ghettos, prisons and concentration camps, because of the inability to link the event to the past, considering them only as having historical value, as a support of memory.

Although the architecture belies the drama of the place, the Auschwitz-Birkenau Museum houses a collection of just four images, taken by prisoners, with a hidden camera showing the bodies of women brought from the gas chamber and the cremation sites. Primo Levi is one of the prisoners who, rescued from the camp, decided to show the world the tragedy they suffered. Through four images they succeed in demonstrating the truth of the atrocities at Auschwitz-Birkenau. Georges Didi-Huberman analyses in his book *Images malgré tout* a series of information generated by the context of the making of the images and clues about the measures of the genocide. To offer a testimony at the risk of losing one's freedom is one of the factors that transforms the prison into a manifesto against all the conditions that obviously led to human degradation during the war. The traces become present, they cannot be read in relation to the past, but through a pre-knowledge of the message.

## 2. International Center for Studies into Communism

In 1997, through the care of men of letters, such as the poet Ana Blandiana, the first conversion project dedicated to the extermination of culture and intellectuals in Romania was carried out. This place is transformed into a space of knowledge, understanding and narration. Architecture is the only one that, until the first openings to Western Europe in 2007, yearns for the change of the Soviet paradigm. The 45 years have left deep scars on a morally deformed society.





3: The central space of Sighet penitentiary (Photo credit: Oana Diaconescu).



Living in blocks, hundreds of kilometers of reinforced concrete blocks, hunger circuses, where not the oppressed but all representatives of civil society received their weekly food ration, endless queues, where a family spent a minimum of 6 hours to purchase each product, but above all the fear of expressing oneself outside the confines of one's home, knowing that arrest was to follow, had eroded everything essential to the collective memory. The only form of critical discourse Romanians had access to was the independent radio station Free Europe [Ruşan 2002].

These realities are narrated in the Sighet Memorial, not only to bear witness to the oppression of the communist prison, but as an observer to a period of continuous propaganda. [Giurescu 1994, 29]. Each cell is highlighted not only through classical museographic procedures, but through the architecture. The scribbled walls, the finishes destroyed by the extreme weather conditions, the modest furniture, tell, without words, the effects of communist torture. For this reason, The Council of Europe opens in Sighet the first International Centre for the Study of Communism in Eastern Europe.

In contemporary culture, archival and media memory overlap, determined by today's surveillance systems, the Panopticon, revealed by Foucault in Jeremy Bentham's Prison. Thus, a new type of truth and objectivity is declared, with a structure identical to that of the ghettos. From 1905, when the Protocols came before Tsar Nicholas II, the 'international crusades' began against the backdrop of the revolution, in the form of pogroms, expulsions, the burning of cultural buildings and the banning of culture and the press. Hitler and the National Socialists use the text without examining its veracity. Newspapers such as *The Times*, *Auf Vorposten* and *The Deaborn Independent* publish more than 30 editions by 1933, preparing for the big blow against the Elders of Zion in the following years. Schobel, a Jewish survivor of Nazi imprisonment, describes the methods of police control applied to the community, in the manifestation of which the principles of the Panopticon are to be found. No one was allowed to listen to foreign radio stations (Radio Free Europe, in particular), or else the authorities would make house arrests or intern them, preceded by confiscation of their equipment. The civilian population watched them closely, denigrating their image and counting anti-Soviet laws and their exclusion from society as beneficial. Similar to the Sonderkommando, people in prison lived in the constant fear of surveillance, knowing that they could become victims of the regime at any moment.

One form of control was the nationalization of all property in less than a few months, along with a ban on political life, against a backdrop of a long series of arrests, deportations and liquidations. The writer Aleksander Watt recalls the joy of some of the Jews under the new communist force, finding in the Red troops an escape from death and liberation from social, professional and ethnic segregation. Unfortunately, this joy turned out to be an illusion for the Romanian intellectuals of the last century.

### **3. "Space of recollection and prayer"**

In the inner courtyard of the penitentiary there is a memorial to the victims of communism in Romania. The project was proposed by architect Radu Mihăilescu, based on the image of the Christian catacomb. The more than 8,000 names of the victims printed on the underground walls of the dark andesite tholos, imagined by the designer, were gathered in more than 10 years of research of all the documentary sources found in prisons and camps. The project treats the site in a contemporary manner, inserting a free-standing object that relates to the exterior of the courtyard rather than to the historic building. The new underground room, flanked by ramps, houses a series of period artefacts: photographs, objects and manuscripts.

Also in the inner courtyards, the narrative continues with the sculptural works of various plastic artists: the statue *Black Sea* by Ovidiu Maitec, the group *Homage to the political prisoner* belonging to Camilian Demetrescu, as well as the statuary group *The Sacrificial Cortegium*. The latter group was originally made of wood and later cast in bronze, becoming one of the images of the memorial-museum.

As part of the same project, the Cemetery of the Poor also underwent landscape transformations. Since the general shape of the mass grave was not known, a clearing was created over the existing graves in the town prior to 1945, in the shape of a tidal pool surrounded by tall trees. This demarcation only serves to highlight the importance of a historical belonging, of regaining an identity, despite all efforts to densify Soviet ideology.

### Conclusions

With the end of the 19th century, hatred is no longer personal, but collective, organised according to Marx's theories and conforming to aspects of the new society, built on class struggle. Julien Benda, in a 1928 speech, associates hatred with political craving, supported by "a network of doctrines" [Liiceanu 2007, 56]. Regardless of the personal impact, the man becomes hated by society after the 1900s because he is bourgeois, Jewish or intellectual. One of the principles of an ideology based on contempt for class or race is that truth is created by collective investigation or inquiry, not by the chronology of events, and that the people must confine themselves to knowing it, any attempt at liberation bringing with it the appellation of enemy of the regime. Falsehoods and lies brutally segregate society, leading to murder, ghettos and holocausts. Thus, in the 20th century appeared in Romania the world's first Memorial to the victims of communism.

It is the buildings that introduce a trace, through a temporal-space reading. The closed doors, the introversion towards an inner courtyard, bounded by buildings, all restrict the perspective to a vanishing point, towards the gate. This neuralgic place, which in just a few years will be the drama of more than 200 people, appears as the only relationship with the outside, the only opening to a calm existence. In *I was at Auschwitz prisoner number A13221*, Schobel, one of the survivors of the ghetto, gives a harrowing account of the places where he was held in the form of an interview: "People were dying at a terrifying rate. Bodies were laid on top of each other, leaning against the walls of the stables. When the stench became unbearable, huge pits were dug outside the hamlet. The corpses were thrown in heaps, sprinkled with lime and covered with earth" [Lica-Masala 2002, 45]. The locked doors seem to hide the deported people, in the courtyard fresh snow seeks to cover the mass graves, as in a cemetery, the gate, the only opening to the world, is prepared for isolation and permanent walling. The difference between the time of the image and the time of its understanding remains a conceptual exercise. The prisoner comes to hate the political environment, loses his identity in order to integrate into the new forms of coexistence and anarchically establishes the system based on liquidation. This contempt, institutionalized through history, transforms cities such as Warsaw, Krakow or Sighet from an intellectual paradise into one of the most dramatic places of human existence.

In this paradox of free life, where time marks the vague traces of the road to death, Vishniac's own drama continues to haunt the image today: "I was able to save my people, only their memory" [Vishniac 1997]. In the attempt to overcome history, the contractions and uncertainties of this world are felt.

**Bibliography**

- BARTHES, R. (1982). *The photographic message*, in *A Barthes Reader*, Jonathan Cape, London.
- CHADHA, A. (1992). *Asymmetrical Time: Stratigraphy in archaeological practice*, Stanford University.
- GIURESCU, C.C. (1994). *Cinci ani și două luni în penitenciarul de la Sighet*, Editura Fundației Culturale Române, București.
- CONSTANTINESCU, V. (1996). *Evreul stereotip*, Editura Eminescu, București.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2003). *Images malgré tout*, les Éditions de Minuit, Paris.
- DOSTOIEVSKI, F. (1982). *Frații Karamazov*, Cap. Răzvrătirea, Edit. Biblioteca pentru toți, București, 1982.
- FOUCAULT, M. (1994). *Dits et écrits*, Gallimard, Paris.
- IONIȚIU, C. (2004). *Morminte fără cruce*, Editura Eminescu, București.
- LICA-MASALA, M. (2004). *Am fost la Auschwitz prizonier cu numărul A13221*, Editura Lica.
- LIICEANU, G. (2007). *Despre ură*, Edit. Humanitas, București.
- MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, p. 306.
- MURARU, A. (2008). *Dicționarul penitenciarelor din România comunistă (1945-1967)*, ed. Polirom.
- RUȘAN, R. (2002). *Mircea Carp de la Școala de Vară de la Sighet* in *Școala Memoriei*, Fundația Academia Civică.
- SCHAEFFER, J.M. (1994). *L'Image Precaire*, «Espace et temps photographiques», Éditions du seuil, Paris.
- VISHNIAC, R. (1997). *A Vanished World*, Noonday Press, New York.
- WAHLBERG, M. (2008). *Documentary Time*, University of Minnesota Press, Minneapolis.



*Metabolizzare tracce e memorie. Reinterpretare il passato nella Leipzig che verrà: la post-perforated city\**

*The metabolization of traces and memories. New interpretations of the past towards the Leipzig that has to come: the post-perforated city*

**GIOVANGIUSEPPE VANNELLI, GIUSEPPE PALMIERI, GENNARO VITOLO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La metabolizzazione di tracce e memorie ereditate dalla guerra è indagata in riferimento a tre luoghi della città di Leipzig: il Völkerschlachtdenkmal, memoriale edificato in occasione del centenario della Battaglia delle Nazioni; il Friedenspark, parco pubblico sorto sui resti dello storico cimitero Neuer Johannisfriedhof; il Fockeberg, il rilievo artificiale più alto della città di Leipzig. Queste diverse forme di interpretazione del passato proiettano le memorie che rappresentano nella prefigurabile “post-perforated city”.*

*The metabolization of traces and memories inherited from the war is investigated by referring to three sites in Leipzig: the Völkerschlachtdenkmal, a memorial built on the occasion of the centenary of the Battle of the Nations; the Friedenspark, a public park established on the remains of the Neuer Johannisfriedhof cemetery; and the Fockeberg, the highest man-made relief in the city of Leipzig. These representations of the past project such memories into the foreseeable “post-perforated city”.*

### **Keywords**

Cimitero, monumento, spazio pubblico.

Cemetery, monument, public space.

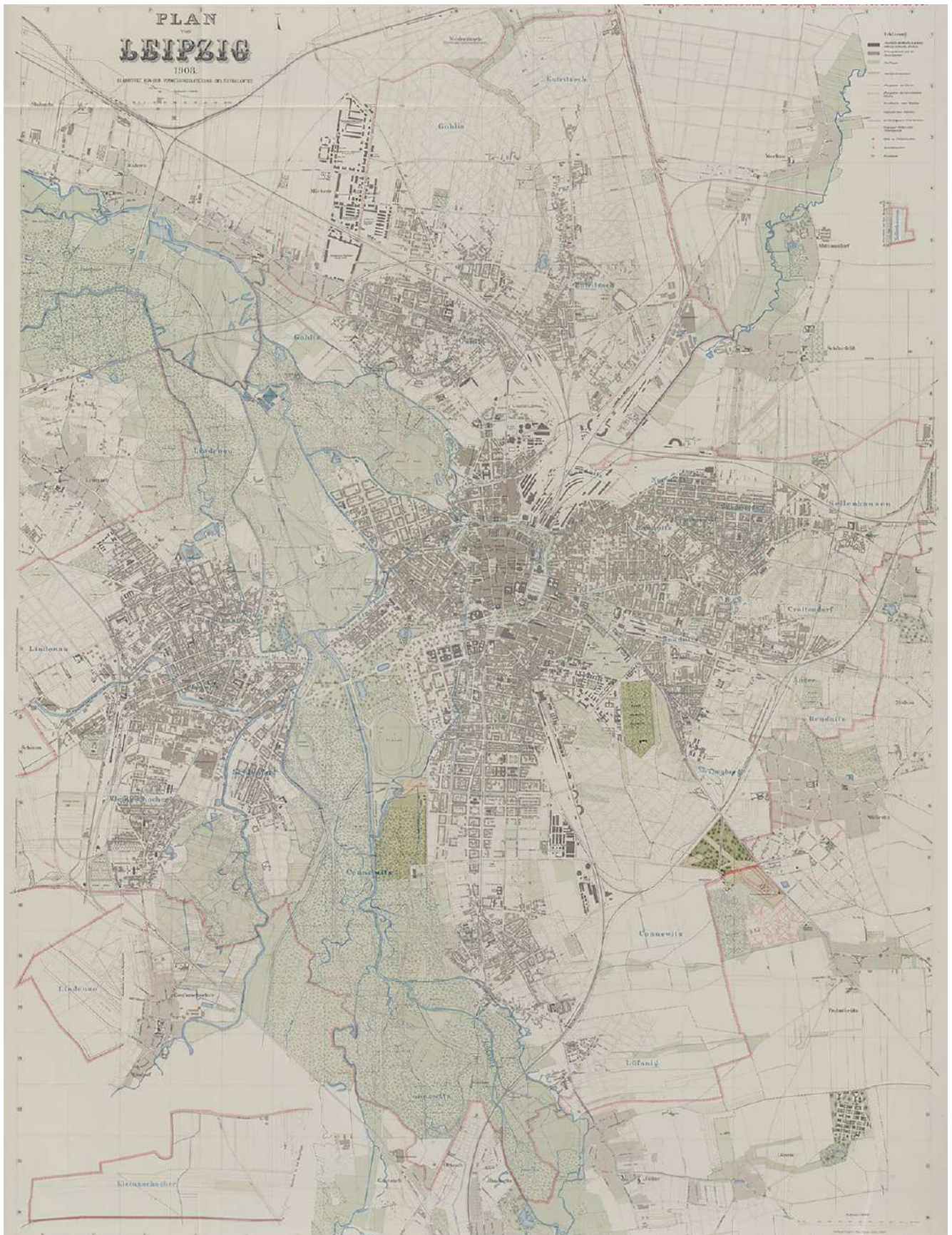
### **Introduzione**

Il contributo si iscrive nella ricerca interdisciplinare *Rethinking lastscapes Perspectives* – condotta presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II – che mira a individuare strategie progettuali, processuali e normative volte a ripensare il patrimonio cimiteriale alla luce delle dinamiche trasformative delle città e delle società contemporanee. Più specificamente, la metabolizzazione di tracce e memorie ereditate dalla guerra è indagata in riferimento al caso studio di Leipzig, in cui è possibile rilevare interconnessioni tra le storie politiche, socioeconomiche e urbane. L'evoluzione di Leipzig – crocevia importante e nodo strategico della Sassonia già nel XIX secolo – è stata a più riprese condizionata da eventi bellici. Tra i conflitti di cui è stata testimone, è nota la disfatta napoleonica nella Battaglia delle Nazioni (1813), svoltasi nei territori circostanti l'antica città. Durante la rivoluzione industriale, un periodo economicamente fiorente, Leipzig gioca il ruolo di capofila nel processo di sviluppo industriale, fieristico e ferroviario. La crescita che interessò la città durante il cosiddetto *Gründerzeit* ne modificò il tessuto urbano e il paesaggio: il nucleo urbano superò il limite delle mura difensive, trasformando il territorio limitrofo, segnato perlopiù da stabilimenti industriali e da miniere.

\* Pur essendo il frutto di riflessioni condivise, il contributo è direttamente riferibile a Giovangiuseppe Vannelli per l'*Introduzione* e le *Conclusioni*, a Vannelli e Giuseppe Palmieri per il cap. 1, a Vannelli e Gennaro Vitolo per il cap. 2.



GIOVANGIUSEPPE VANNELLI, GIUSEPPE PALMIERI, GENNARO VITOLO



1: Giesecke & Devrient, Stadtplan von Leipzig, 1:10000, 1908 (Dresda, Sächsische Landesbibliothek - Staats und Universitätsbibliothek Dresden - SLUB, Hist.Sax.H.375.f.).

Dopo la Prima guerra mondiale, l'incremento demografico portò Leipzig a essere una delle città più popolate della Germania unificata arrivando a contare 700.000 abitanti. A quel tempo, un sempre più diffuso ottimismo divenne premessa per continui e maggiori investimenti nel centro attrattivo della Sassonia. La realtà che si palesò con la Seconda Guerra Mondiale deluse però queste aspettative. Nonostante la distruzione del tessuto urbano determinata dalla guerra sia stata relativamente contenuta – circa il 25% del centro abitato – il reale motivo di interruzione dello sviluppo urbanistico fu l'annessione alla *Deutsche Demokratische Republik* (DDR).

La riorganizzazione dell'apparato statale dovuta alle prime schermaglie della Guerra Fredda portò a una minor rilevanza della città di Leipzig nell'ambito delle strategie economiche nazionali. Le grandi fiere, banche e industrie furono dislocate favorendo dapprima una crescita a Berlino Est – capitale socialista e rappresentativa delle politiche di regime – e poi nel nord della DDR. In questo contesto, considerevoli investimenti furono stanziati al fine di contrastare il progressivo decremento demografico dovuto a fenomeni di emigrazione verso la più libera *Bundesrepublik Deutschland* (BRD). Tali azioni economiche, invece di innescare un processo di riqualificazione del patrimonio esistente, determinarono strategie di rinnovamento urbano che coincisero con la costruzione di nuovi quartieri operai connotati da un'edilizia residenziale di bassa qualità. Più in generale, le scarse o inesistenti politiche di sviluppo portarono a un degrado diffuso e alla completa perdita dell'attrattiva di Leipzig, sia sul piano economico-produttivo sia su quello sociale.

Questa storia fatta di una graduale ascesa seguita da un repentino declino vide un'inversione di tendenza con l'avvicinarsi dell'autunno del 1989, tempo in cui iniziarono le prime pacifiche proteste di massa culminate nelle *Montagsdemonstrationen*. Con quest'evento Leipzig cominciò a riacquisire un ruolo significativo sul piano nazionale e internazionale in quanto fu una delle prime città a sfidare il regime democratico tedesco. Così, la fine del regime socialista e la riunificazione tedesca sembrarono determinare le premesse utili alla modernizzazione dell'industria della città, all'avvio di progetti di rigenerazione su larga scala del patrimonio edilizio degradato e, più in generale, al recupero della vecchia posizione di Leipzig nel contesto tedesco ed europeo.

### **1. Una perforated city: urban sprawl, urban shrinkage e gentrification**

Le ricadute sulle dinamiche di trasformazione della città di una così articolata storia di guerre e distruzioni sono di assoluto interesse. Sin dalla fine del XIX secolo, l'urban sprawl è il fenomeno connotante lo sviluppo urbano della città di Leipzig. Una prima fase di trasformazione, risalente al tempo dei *Kaiserreich*, seguì la rivoluzione industriale e fu connotata da un considerevole aumento demografico che comportò la realizzazione di quel cospicuo patrimonio residenziale che ancora informa la struttura urbana della città. Successivamente, un forte impulso demografico e la conseguente espansione urbana si sono verificati durante il periodo nazista laddove – nell'ambito di un accrescimento del fenomeno dell'urban sprawl – tra il 1915 e il 1945 si consolidò la struttura concentrica della città e furono realizzate quelle arterie infrastrutturali che tutt'oggi innervano il tessuto urbano. Ulteriori ingenti trasformazioni all'assetto di Leipzig si possono ricondurre alla progressiva affermazione delle industrie minerarie che consumarono suolo in maniera dilagante, talvolta addirittura non curanti di più piccoli sistemi urbani preesistenti. Di conseguenza, nel 1980, le miniere a cielo aperto lambivano sia a nord che a sud i confini amministrativi della città limitandone fortemente le possibilità di sviluppo urbano. Ciò, dunque, condizionò notevolmente le dinamiche dell'incontrollata espansione urbana e determinò che la città si





2: Bibliographisches Institut, Plan von Leipzig, 1:20000, 1948 (Dresda, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden - SLUB, Z. 4. 434-123).

estendesse prioritariamente lungo la direttrice est-ovest. Tuttavia, negli ultimi decenni del Novecento – tra il 1970 e il 1990 – le politiche di trasformazione del territorio di stampo socialista mirarono a un’espansione della città verso le periferie anche a sud e a nord. Infatti, nonostante il crollo del muro di Berlino, i sussidi federali per i processi di suburbanizzazione e l’incertezza della proprietà degli edifici del centro storico portarono a un’espansione della periferia. Mentre dal 1995 circa, con la contaminazione di politiche e culture – e dei relativi modelli urbani – dovuta alla riunificazione tedesca, si verificò

un'inversione di tendenza che condusse a una notevole diminuzione dei fenomeni di urban sprawl a vantaggio di un ritorno nei centri urbani in corso di riqualificazione. Il contraltare di tale fenomeno era quello profondo e drammatico dell'urban shrinkage.

La condizione critica in cui versava a fine secolo la città di Leipzig fu ben sintetizzata da Engelbert Lütke Daldrup nel 2003 con l'evocativa definizione di *perforated city*: espressione coniata al fine di identificare una città caratterizzata da un pattern del tessuto urbano 'perforato' da un cospicuo patrimonio immobiliare abbandonato e fatiscente e dalla ingente presenza di wastelands [Lütke Daldrup 2003]. Così, le ripercussioni delle guerre sull'urbano – e le loro conseguenze socio-economiche – hanno reso necessaria una risposta da parte dell'amministrazione che ha avanzato una nuova strategia di sviluppo urbanistico basata su tre capisaldi: riqualificazione del patrimonio del centro storico, miglioramento delle infrastrutture, incremento degli spazi vegetali e sviluppo delle aree lungo i canali. L'approccio perseguito – riassumibile con il motto *Mehr Grün, Weniger Dichte* (più spazi verdi, meno densità) – mirava ad agire sulle infrastrutture favorendo una migliore qualità di vita: in questo senso, di particolare interesse sono stati quegli spazi aperti e vegetali resi disponibili per progetti di riappropriazione temporanea. Tale strategia urbana ha comportato effetti molteplici: se da un lato Leipzig ha attirato nuovamente grandi investitori nei settori secondario e terziario determinando un ritorno della popolazione nei quartieri riqualificati, dall'altro l'aumento della qualità della vita e una conseguente maggiore valutazione del mercato immobiliare hanno innescato processi di gentrification non del tutto controllati di aree un tempo svalutate.

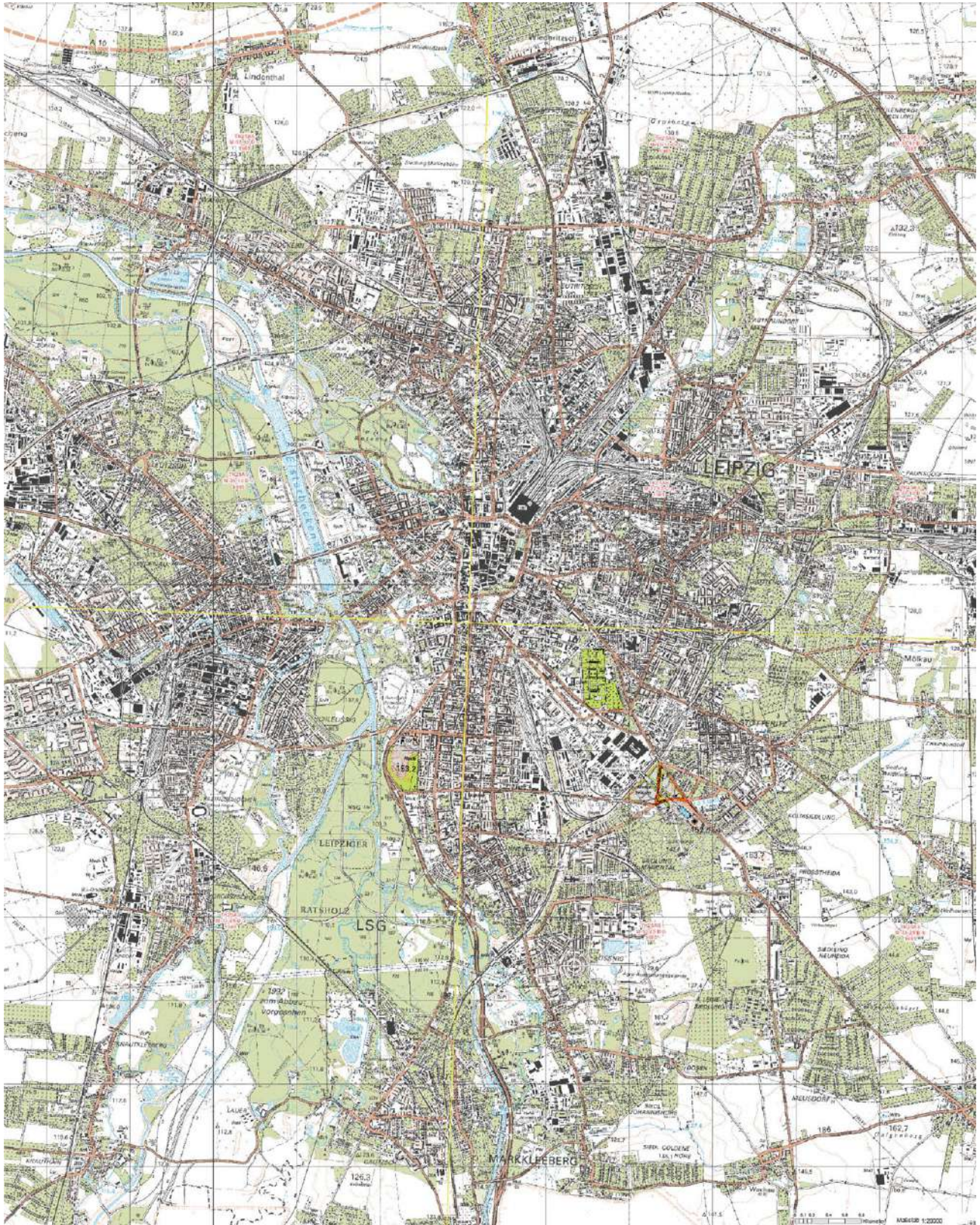
## 2. Tre siti: metabolizzare tracce e memorie

La perforata città di Leipzig rappresenta un complesso e stratificato palinsesto da interpretare: carica di un'eredità – non solo urbana – legata alle consistenti fasi di urban sprawl e urban shrinkage, è al contempo segnata da incrementali processi di gentrification. Vi sono frammenti di città che appaiono incoerenti se non osservati in relazione alle più ampie trame e alle tracce delle modificazioni morfologiche che raccontano di particolari rapporti tra guerra e città, tra memoria e futuro, tra permanenza e trasformazione. Si pone dunque l'attenzione su una particolare tipologia di 'perforazione' del tessuto urbano della città di Leipzig, si tratta di 'cicatrici' del tessuto urbano che divengono polarizzanti per il valore semantico e testimoniale che gli è proprio. Questi luoghi della memoria rappresentano due storie al contempo: quella che ne ha determinato le ragioni – le storie delle guerre – e quella che nel tempo ne ha alterato il rapporto con il contesto – le storie della città.

Oltre al significativo valore memoriale immateriale, i tre siti presi in considerazione sono situati lungo i principali assi d'espansione della città a divenire emergenze strutturanti e ordinatrici della forma delle parti di città che li lambiscono. Dei tre luoghi indagati (fig. 5), il primo in ordine cronologico è il *Völkerschlachtdenkmal* (Monumento delle Nazioni) eretto a sud-est della città secondo il progetto di Bruno Schmitz. Il monumento è composto di due parti principali: il sistema basamentale presenta un'articolata sequenza di scale che fa da mediazione con l'elemento turrato dalle sembianze d'un mausoleo alto circa 90 metri. Il sistema basamentale è costituito da una porzione di suolo manipolata a conformare una duna pressoché continua che in alcuni tratti raggiunge la quota della copertura dei piccoli edifici di servizio. Come mostrano le fonti cartografiche, il progetto per questa nuova parte di città – perlopiù destinata ad attività culturali – era strutturato con un asse centrale (fig. 1) lungo il quale erano disposti i nuovi edifici.



GIOVANGIUSEPPE VANNELLI, GIUSEPPE PALMIERI, GENNARO VITOLO



3: Deutschland (DDR) / Verwaltung Vermessungs - und Kartenwesen, Topographische Karte Deutsche Demokratische Republik 1:25 000, 1978 (Leipzig, Leibniz-Institut für Länderkunde, f. 1106-43, f. 1106-44, f. 1206-21, f. 1206-22).



Al termine di questo impianto urbano – sul limite settentrionale del vecchio cimitero *Sud Friedhof* – è stato realizzato il *Völkerschlachtdenkmal* (fig. 3): elemento di testata dell'asse che, come se vi entrasse, sembra determinare l'ampio scavo al centro di questa 'zolla'. A mettere in risalto l'operazione progettuale vi è una vasca d'acqua nella quale si riflette l'elemento turrito. L'articolazione del monumento favorisce accessibilità, fruibilità e percezione definendo una concatenazione di spazi pubblici posti a più quote e raggiungibili anche in bici grazie a un sistema di rampe. Quindi, invece di impiegare il recinto come dispositivo per "mettere a distanza", nel caso oggetto di studio si è interpretata l'azione del percorrere come prassi di sacralizzazione non museificante. In questo senso, l'area antistante ha subito nel tempo azioni progettuali legate alle diverse ideologie politiche che si sono succedute (fig. 2), con modifiche che ne hanno cambiato l'assetto e la destinazione funzionale. Più recentemente questo luogo, oltre a essere testimonianza di un tempo passato, si consolida come occasione per il presente. Il monumento rappresenta un'attrezzatura pubblica per lo sport e il tempo libero che assume ancor più valore se riletto in relazione ai quartieri di massive housing costruiti al suo intorno. Così, rispetto al contiguo *Sud Friedhof*, il *Völkerschlachtdenkmal* dimostra come uno spazio della memoria possa essere aperto e dialogante con la città.

Il secondo sito qui preso in considerazione è uno dei più significativi landmark della città: la montagna di detriti bellici – conosciuta in Germania come *Trümmerberg* – che nel caso di Leipzig assume il nome di *Fockeberg*.

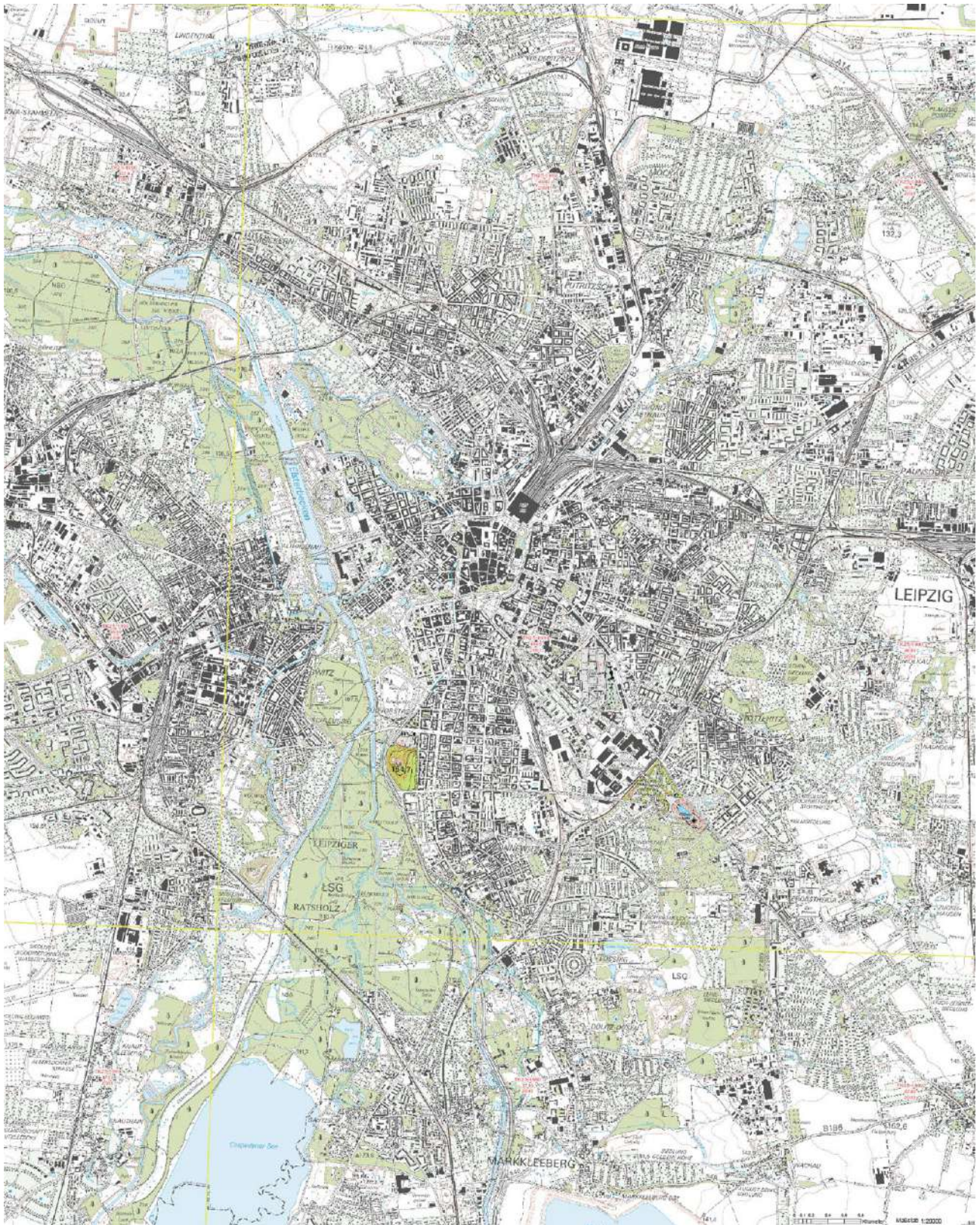
I *Trümmerberg* rappresentano una prassi consolidata in molteplici città tedesche a valle della Seconda Guerra Mondiale. Infatti, a seguito del conflitto, le rovine si sono fatte spazio nel suolo e di questo sono diventate parte integrante, costituendo una sorta di paesaggio mineralizzato che sorge dalla distruzione stessa [Dalzero 2015].

Raggiunta dall'espansione del tessuto abitativo di stampo sovietico, la montagna artificiale di Leipzig – con un'altezza di circa 50 metri – si trova a sud-ovest del centro urbano definendo il margine della *Fockestraße*. Il limite del sito è definito a ovest dalla *Wundtstraße* nel punto di maggior prossimità al fiume *Pleißer* che si dirige a sud verso la regione dei laghi (fig. 3). Tale nodo di compressione sia di infrastrutture naturali che antropiche rappresenta la parte più urbana della *green backbone* che a ovest delimita il centro della città di Leipzig. Progressivamente questo sito è diventato parte integrante della città non solo dal punto di vista paesaggistico, ma anche sociale: ospita infatti eventi sportivi e culturali. Oltre a rappresentare un'infrastruttura per la biodiversità a nord del quartiere di *Connewitz* – uno dei più soggetti ai processi di gentrification – il *Fockeberg* è un punto di vista privilegiato sulla pianeggiante Leipzig. Si tratta di un'entità urbana sospesa in un tempo passato, intrisa di memoria collettiva, che si offre a risemantizzazioni e interpretazioni nel tempo presente. Indagando a Leipzig la relazione tra eventi bellici e mutazioni urbane – riferite a processi di metabolizzazioni di tracce e memorie – è certamente significativo il caso del *Friedenspark*. Il parco è stato inaugurato durante il regime della Germania dell'Est sui resti del *Neuer Johannisfriedhof*, ovvero il secondo cimitero di Leipzig. Il sito, posto a sud-est appena al di fuori dal centro della città (fig. 1), fu gravemente danneggiato durante il secondo conflitto mondiale.

Alla luce della conseguente indisponibilità per ulteriori sepolture, il regime socialista, nel reinterpretare questo spazio, decise di cancellare le tracce della borghesia lì seppellita – perché intrisa di idee di stampo capitalista – e di ridisegnare il sito ripensando quei luoghi come un parco da donare alla città (fig. 4). Infatti, inizialmente parco universitario, dal 1983 a oggi il *Friedenspark* continua a essere rappresentativo di quell'idea socialista di spazio polifunzionale al servizio della popolazione.



GIOVANGIUSEPPE VANNELLI, GIUSEPPE PALMIERI, GENNARO VITOLO



4: Deutschland (DDR) / Ministerium für Nationale Verteidigung / Militärkartographischer Dienst, Topographische Karte Deutsche Demokratische Republik 1:25 000, 1987. (Leipzig, Leibniz-Institut für Länderkunde DE-599)BSZ110373634, DE-599)BSZ111085152, DE-599)BSZ111085195.).





5: Leipzig: il Völkerschlachtdenkmal, in alto; Leipzig vista dal Fockeberg, al centro; lo Schuttberg del Friedenspark, in basso (foto di Giovangiuseppe Vannelli, 2021).



GIOVANGIUSEPPE VANNELLI, GIUSEPPE PALMIERI, GENNARO VITOLO



*6: Leipzig: un gradiente di addomesticazione della natura: orti urbani nella periferia sud di Leipzig, in alto; il cimitero forestale Sud Friedhof, al centro; la green backbone, in basso (foto di Giovangiuseppe Vannelli, 2021).*



L'approccio adottato dal regime socialista per la trasformazione di questa parte di città è visibile anche nelle alterazioni del tessuto urbano: i nuovi edifici dedicati alle attività universitarie – posti in contiguità con il vecchio cimitero – sono la testimonianza del cambiamento funzionale dell'area. In questo senso, molte aree interne al parco sono allestite con scopi anche educativi, come i giardini tematici e memoriali. Tale trasformazione del *Neuer Johannisfriedhof* in *Friedenspark* ha condotto a una radicale obliterazione del passato di cui permangono sparse testimonianze nella trama di percorsi e nelle alberature. Di particolare interesse è però uno dei settori attigui al principale viale alberato con giacitura nord-sud: il suolo a est, rispetto a un andamento orografico perlopiù pianeggiante del sito, è caratterizzato da un improvviso movimento di terra che definisce il sedime del campo di atletica. La genesi di questa manipolazione si può rinvenire nell'ambito delle operazioni di rimozione delle strutture del cimitero: le lapidi furono accumulate a formare una collina di detriti ricoperta di terra predisposta alla rinaturalizzazione, secondo la tradizione tedesca degli *Schuttberg*. Questa geografia artificiale, con due inclinazioni differenti, definisce un pianoro: punto privilegiato di osservazione del parco, della città e – di notte – delle stelle. Questa forma di metabolizzazione delle tracce dimostra come mediante l'uso quotidiano degli spazi si possa onorare la memoria rendendola viva.

## Conclusioni

Questa *perforated city*, emblematica di una condizione che ha connotato la Germania tutta, è quindi definita da paesaggi in dismissione – principalmente produttivi – e rovine contemporanee che sono divenuti elementi e forme portanti per una nuova sintassi: «Germany is the region where the underlined idea of contemporary ruins, remains and waste as a processual condition – a dynamic platform of potential interaction with a more than human perspective – has been developed in its earliest and boldest ways» [Metta 2022, 4]. Dunque, la necessità di ridefinire assetti urbani e sociali a seguito delle profonde e repentine trasformazioni del secolo scorso è stata premessa per un rinnovato rapporto tra uomo e natura. In Germania queste categorie di luoghi da risemantizzare sono state oggetto di sperimentazioni innovative laddove si sono associati a essi nuovi valori riconducibili a una dimensione comunitaria. In questa direzione il progetto è sempre messo in tensione con la società che lo abita, soprattutto in relazione al parametro tempo, giungendo finanche ad assumere l'abbandono come scelta consapevole per lasciare deliberatamente forma e funzioni indefinite [Freytag 2021].

La città di Leipzig racconta di profonde trasformazioni e manipolazioni che si fanno esempi di forme di metabolizzazione: tanto le architetture industriali dismesse quanto i siti destinati all'estrazione mineraria, a sud, divenuti laghi artificiali (fig. 4). Interventi così vari trovano tutti un senso generale in un precipuo rapporto uomo-natura, laddove la città è considerata sempre in continuità con i cospicui sistemi vegetali che superano una dialettica dicotomica ormai ritenuta obsoleta dando forma concreta a quanto scrive Sara Marini: «mentre serpeggia il senso di colpa per aver occupato e consumato la natura, la selva ha guadagnato terreno, ha travalicato i suoi confini ed è entrata in città» [Marini 2020, 11]. Leipzig è dunque proposta come una città manifesto che sembra aver anticipato teorie sempre più radicate nella contemporaneità relative a un nuovo rapporto tra spazio urbano e spazio selvatico (fig. 6). Parchi e foreste sono per lo più privi di recinti definendo una sovversiva continuità degli spazi di vita, superando la più diffusa condizione per cui: «la 'natura' sembra essere una dimensione ontologicamente estranea all'ordinario. Il compito dell'ecologia futura non è



quella di allontanarsi dalla modernità, ma, al contrario, di includere la natura nella modernità» [Coccia 2020, 107].

Nell'ambito di questa nuova relazione, la memoria – e quindi i luoghi a essa dedicati – è assolutamente centrale allo scopo di evitare tanto il rischio rappresentato dalla genericità della città contemporanea sempre più soggetta a processi di gentrificazione quanto quello di un tecnicistico approccio al *green*, inteso meramente in termini prestazionali e di marketing. In questo senso, proprio Leipzig può essere ritenuta fautrice di un approccio consapevole al rapporto uomo-natura-memoria laddove il processo di metabolizzazione ha assunto contemporaneamente molteplici dimensioni: urbana, sociale, economica e culturale. Questi progetti e queste pratiche non devono correre il rischio di rappresentare processi di obliterazione, ma di reintroduzione e risignificazione delle memorie, divenendo centrali premesse e non elementi marginali per la *post-perforated city* prefigurabile nei dispositivi di pianificazione come l'*Integriertes Stadtentwicklungskonzept Leipzig 2030*.

### Bibliografia

- BIRKHÖLZER, J., OPHEYS, S., ROUVÉ, G. (1998). *A Conceptual Study on the Rehabilitation of the Lignite Mining Area South of Leipzig*, in *Restoration of Degraded Rivers: Challenges, Issues, and Experiences*, edited by D.P. Loucks, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, pp. 99-110.
- BONTJE, M. (2004). *Facing the challenge of shrinking cities in East Germany: The case of Leipzig*, in «GeoJournal», n. 61, pp. 13-21.
- ČAMPRAG, N. (2018). *The trap within anticipated regrowth: two sides of strategic response to urban decline in Leipzig*, in «Articolo».
- COCCIA, E. (2020). *La natura comune. Oltre la città e la foresta*, in «Vesper», n. 3, pp. 96-107.
- COUCH, C., KARECHA, J., NUISSL, H., RINK, D. (2007). *Decline and sprawl: an evolving type of urban development - observed in Liverpool and Leipzig*, in «European Planning Studies», vol. 13, n. 1, pp. 117-136.
- DALZERO, S. (2015). *Remains, Debris and Ruins of the War Setting from Decontamination Issues and Disposal to the Configuration of New Landscapes*, in «Journal of Engineering and Architecture», vol. 3, n. 1, pp. 128-138.
- DUBEAUX, S., CUNNIGHAM-SABOT, E. (2018). *Maximizing the potential of vacant spaces within shrinking cities, a German approach*, in «Cities», vol. 75, pp. 6-11.
- FLORENTIN, D. (2010). *The "Perforated City:" Leipzig's Model of Urban Shrinkage Management*, in «Berkeley Planning Journal», vol. 23, n. 1, pp. 83-101.
- FREYTAG, A. (2021). *The Landscape of Dieter Kienast, Zurigo, ETH Honggerberg Zurich*.
- GARCIA-ZAMOR, J.-C. (2013). *Strategies for Urban Development in Leipzig, Germany*, New York, Springer New York.
- HAASE, D., NUISSL, H. (2006). *Does urban sprawl drive changes in the water balance and policy? The case of Leipzig (Germany) 1870-2003*, in «Landscape and Urban Planning», vol. 80, n. 1-2, pp. 1-13.
- HAASE, A., RINK, D. (2015). *Inner-city transformation between reurbanization and gentrification: Leipzig, eastern Germany*, in «Geografie», vol. 120, n. 2, pp. 226-250.
- HAASE, A., RINK, D., GROSSMAN, K. (2016). *Shrinking cities in post-socialist Europe: what we can learn from their analysis for theory building today?*, in «Geografiska Annales. Series B, Human Geography», vol. 98, n. 4, pp. 305-319.
- HERFERT, G. (2002). *Disurbanisation and reurbanisation: Polarised spatial development in the 'shrinking' landscape of eastern Germany*, in «Raumforschung und Raumordnung», vol. 60, n. 5-6, pp. 334-344.
- KERÇUKU, A. (2021). *Shrinking Cities in Reunited East Germany*, London, Routledge.
- LÜTKE DALDRUP, E. (2003). *Die perforierte Stadt - neue Räume im Leipziger Osten*, in «Informationen zur Raumentwicklung», n. 1/2, pp. 55-67.
- MACE, A., GALLENT, N., HALL, P., PORSCH, L., BRAUN, R., PFEIFFER, U. (2004). *Shrinking to grow? The urban regeneration challenge in Leipzig and Manchester*, London, Anglo-German Foundation for the Study of Industrial Society.
- MARINI, S. (2020). *Nella selva*, in «Vesper», n. 3, pp. 10-17.
- METTA, A. (2022). *Adaptive reuse for leftover urban landscape: ruins, remains, waste and monsters for an approaching genealogy of future*, in «Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development», August 2022, DOI 10.1108/JCHMSD-07-2022-0118.

- NUISSEL, H., RINK, D. (2003). *Urban sprawl and post-socialist transformation. The case of Leipzig (Germany)*, Leipzig, UFZ Centre for Environmental Research.
- NUISSEL, H., RINK, D., STEUER, P. (2005). *The consequences of urban sprawl in a context of decline: the case of Leipzig*, in «UFZ Discussion Paper», n. 7, pp. 3-42.
- SOUSA, S., PINHO, P. (2013). *Planning for Shrinkage: Paradox or Paradigm*, in «European Planning Studies», vol. 23, n. 1, pp. 12-32.
- TORSTEN, W. (2022). *The Green Backbone of Leipzig, Germany*, in *Why Cities Need Large Parks. Large parks in large cities*, edited by R. Murray, New York, Routledge, pp. 343-351.

**Fonti archivistiche**

Dresda, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Hist.Sax.H.375.f-1908  
Leipzig, Leibniz-Institut für Länderkunde, f. 1106-43, f. 1106-44, f. 1206-21, f. 1206-22  
Dresda, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Z. 4. 434-123.1948  
Leipzig, Leibniz-Institut für Länderkunde, (DE-599)BSZ110373634, (DE-599)BSZ111085152, (DE-599)BSZ111085195

**Sitografia**

<https://english.leipzig.de/construction-and-residence/urban-development/insek-leipzig-2030-integrated-urban-development-concept> (gennaio 2023)









**Complessi scultorei medievali all'indomani della Seconda Guerra Mondiale tra distruzioni, dispersioni e restituzioni. L'impatto sulle metodologie e sugli strumenti di ricerca**  
*Medieval sculpture in the aftermath of the World War II: destruction, dispersion and restitution. The impact on research methodologies and tools*

**PAOLA VITOLO, ANTONELLA DENTAMARO**

*Le distruzioni della Seconda Guerra Mondiale hanno rappresentato, in tempi relativamente recenti rispetto allo sviluppo della moderna storiografia artistica, uno spartiacque nel processo di indagine dei complessi scultorei medievali. All'indomani della fine del conflitto, la perdita dei materiali per un verso, gli interventi di restauro e ricostruzione per un altro hanno modificato in maniera spesso profonda e irrimediabile opere e micro-contesti architettonici e decorativi (cappelle, altari...), con un impatto significativo sull'approccio critico alla materia e, prima ancora, sul senso di identità legato ai luoghi nonché sulle categorie di rappresentazione degli spazi. Al tempo stesso, questi interventi hanno rappresentato in alcuni casi l'occasione per importanti scoperte sulle condizioni materiali delle opere, rivelando ad esempio segni di integrazioni operati nel corso dei secoli ai contesti originari, casi di reimpieghi, opere rimaste celate etc.*

*Quanto è andato irrimediabilmente perduto nel corso della Seconda Guerra Mondiale? Qual è stato l'impatto delle ricostruzioni sull'iconografia dei luoghi? Quanto sopravvive ancora, in stato frammentario, in musei e collezioni private? Quali contesti potrebbero essere materialmente ricomposti o ricostruiti attraverso le immagini storiche e il supporto delle ricostruzioni virtuali? In che misura, per altro verso, gli interventi post-bellici hanno rappresentato un'opportunità di ricerca scientifica?*

*La sessione mira ad indagare, attraverso la discussione di casi di studio, in che modo e in che misura la Seconda Guerra Mondiale abbia condizionato e posto nuove questioni metodologiche nel settore degli studi sulla scultura medievale.*

*La sessione si inserisce nelle attività del progetto MemId (Memoria e Identità. Memoria e identità. Riuso, rilavorazione e riallestimento della scultura medievale in Età moderna, tra ricerca storica e nuove tecnologie, FISR 2019).*

*The destructions caused by of the World War II represented, relatively recently with respect to the development of modern artistic historiography, a watershed in the investigation of medieval sculptural complexes. In the aftermath of the end of the conflict, the loss of materials on the one hand, the restoration and reconstruction of works on the other, have often changed in a profound and irremediable way sculptural works and micro architectural contexts (chapels, altars ...), with a significant impact on the critical approach to this field of study and above all on the sense of identity linked to places, as well as on the categories of representation of spaces. At the same time, these interventions have in some cases represented the opportunity for important discoveries on the material conditions of the works, for example revealing signs of interventions made over the centuries to the original contexts, cases of reuse of materials/works, sculptures that have remained hidden after later interventions etc.*

*How much was irretrievably lost during the Second World War? What was the impact of the reconstructions on the iconography of the places? How many works still survives, although in a fragmented state, in museums and private collections? Which contexts could be materially*

*recomposed or reconstructed through historical images and the support of virtual reconstructions? To what extent, on the other hand, have post-war interventions represented an opportunity for scientific research?*

*The session aims to investigate, through the discussion of case studies, how and to what extent World War II conditioned and posed new methodological questions in the field of medieval sculpture studies.*

*The session is part of the activities of the MemId project (Memory and identity. Reuse, rework and repurposing of medieval sculpture in the Modern Age, between historical research and new technologies, FISIR 2019).*

## *The Recovery of Artistic Remains from the Ruins of War: Investigating the Medieval Portals of San Tommaso in Ortona and San Giovanni Evangelista in Ravenna*

**CATHLEEN HOENIGER**

Queen's University

### **Abstract**

*The medieval portals of two churches of early foundation on the Adriatic Coast of Italy are examined in relation to the destruction of World War Two, attempts to salvage the remains from the ruins, and post-war reconstruction. Focus is placed on the collection of artistic fragments from the wreckage to allow restoration to be later undertaken. Archival documents illuminate the obstacles faced by the Soprintendenze in managing the ruins and chart the assistance of the Allied MFAA officers.*

### **Keywords**

Medieval sculpture, war damage, wartime salvage.

### **Introduction**

Among the most calamitous events for societies and their cultural heritage in Europe, the two world wars of the twentieth century caused profound damage to artistic monuments and provoked decades of restoration. This essay examines the medieval carved portals of two Italian churches amidst the destruction of World War Two. Only very limited anti-aerial protection had been established for Italy's numerous ecclesiastic properties because few were registered as national monuments and came under the responsibility of the federal ministry and the regional Soprintendenze. For the vast majority, their preservation during the war fell to clerical custodians, who were ill equipped [Regio Decreto, 27 maggio 1929, n. 848]. The immovable or difficult to dislodge ornamentation of early churches, including sculpture, frescoes, and stained-glass, became vulnerable to damage from aerial bombardment and artillery fire. Among the stages of art preservation during WWII, emphasis will be placed on the emergency rescue after damage had occurred, and specifically the excavation of broken fragments from the wreckage. The examples under scrutiny are the two medieval doorframes of San Tommaso in Ortona and the gothic gateway of San Giovanni Evangelista in Ravenna. Unlike some early churches that experienced severe damage, for example, Santa Chiara in Naples and the Eremitani in Padua, the monuments to be considered have garnered less scholarly attention. Nevertheless, these churches were of very early foundation, and their portals were art-historically significant.

### **1. The Origins of the Church of San Giovanni Evangelista and the 14<sup>th</sup>-Century Gateway**

San Giovanni Evangelista had auspicious origins under the patronage of Galla Placidia, resident in Ravenna from 417 to 450, and the dedication of the church reflected her personal devotion to the apostle [Schoolman 2016, 105-107]. Planned as a basilica with a quadriporticus, and divided on the interior into three naves by double-storied arcades with early capitals, the church underwent changes after it was acquired by the Benedictines in the tenth century. The quadriporticus was torn down and replaced by a courtyard, and, in the first half of the fourteenth century, an architectural entrance into the precincts was fashioned from



a variety of marble stones, some reused from the early basilica. More than just an attractive gateway, two bas-reliefs illustrated events from the foundation of the basilica, signalling ties to the imperial family. The stories of the *Miracle of the Sandle* in the tympanum, and the *Dedication of the Church* in the gable, had been recorded in later medieval manuscripts, one commissioned for the monks at about the same time as the gateway [Novara 2012, 130-139]. In the miracle scene, the gift to Galla Placidia by St. John the Evangelist of a relic of his pontifical sandal for the basilica was conveyed. The gable relief depicted the subsequent dedication of the basilica to the Evangelist in the presence of Galla's son, Emperor Valentinian III (reigned 425-455).

## **2. Limited State Protection from War Damage for Ecclesiastical Properties**

Before WWII, neither San Giovanni Evangelista in Ravenna nor San Tommaso in Ortona were on the State inventory of national monuments. However, after Prime Minister Mussolini took Italy into war, joining forces with Chancellor Hitler and Germany in June 1940, the Ministero dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, worried that Italy's Catholic cathedrals would not be safeguarded, introduced legislation to elevate 225 cathedrals to the national list [Regio Decreto, 21 novembre 1940, n. 1746]. Therefore, the cathedral of San Tommaso came under the protection of the Soprintendenza in L'Aquila.

## **3. The Cathedral of San Tommaso and Its Medieval Portals**

Ortona's large cathedral, which dominated the northern section of the seaside town, had very early origins after Ortona became a diocesan seat in the fourth century, though much of the building reflected neo-classical renovations in the eighteenth century. Among the events that transformed the early church were: destruction by Norman invaders, collapse in the earthquake of 1125, expansion and rededication after the arrival of the sacred remains of St. Thomas in 1258, and severe damage in a fire set by Saracen invaders in 1566. From the fabric of the enlarged church, built in honour of St. Thomas after 1258, two portals survived. The portal in the west façade dated from the thirteenth century, and featured vegetal motifs on the pilasters and colonettes in the jambs, though the tympanum sculpture had long been missing. The slightly later, south portal, which was the public entrance to the church, was attributed in a lost inscription to Nicola Marcino di Ortona in 1311-1312 [Gavini 1927, 65-68]. In the manner typical of the Abruzzi, a rich variety of decorative motifs were employed, including geometric, vegetal, and floral forms on the colonettes in the jambs, and stacks of half-length figures in the vousoirs, some of rural laborers and others of angels holding candles. The tympanum held a sculpted group of the Madonna and Child with St. John the Baptist and another male saint, perhaps Thomas.

## **4. A Summary of the Events of WWII along the Adriatic Coast of Italy**

Sadly both churches and their doorways experienced heavy damage in the fierce fighting between the occupying Germans and the Allies. Italy had entered WWII alongside Germany, but after Mussolini was deposed in July 1943, Italy signed an armistice with the Allies in September, and, in reaction, a large German army took over the peninsula. Hence, when the Allies arrived on the southern mainland, they were fighting against the Germans. Divisions of the British Eighth Army battled German forces up the Adriatic Coast, through Apulia, the Abruzzi, the Marche, and into Emilia-Romagna [Gioannini and Massobrio 2007, 409-410].



1: Gateway of San Giovanni Evangelista, Ravenna, first half of 14<sup>th</sup> century; condition in Dec. 1944 after war damage [College Park, NARA, RG 239-PA, no copyright restrictions].

### 5. Partial Destruction of Ortona Cathedral in December 1943

In Ortona, German battalions engaged in intense conflict against Canadian divisions of the Eighth Army for weeks in December 1943 [Nicholson 1956, 304-339]. On 21 December, before they retreated, German army engineers detonated mines in the base of the Torre dell'Orologio, beside the west façade of the cathedral. Though the objective was to topple the tower into the piazza to the south so that piles of rubble would block the progress of the Allies, the tower fell northeast onto the body of the church, ruining the west end and causing one-third of the dome to collapse [Politi 1966, 149-150]. The medieval stone portals were broken into pieces and the west portal was buried under the rubble.

### 6. Heavy Damage to San Giovanni Evangelista in August and September 1944

Several months later, the German-occupied city of Ravenna, farther up the coast, came under attack from the Allies. Trainlines were targeted to disrupt the movement of the Germans, and San Giovanni Evangelista, located about 200 metres from the main trainline, was partly destroyed in the air-raids of late August and early September 1944. Accounts submitted by the Soprintendenza and ministry inspectors recorded the ruin of the front

half and part of the apse of the church, and that the top of the gateway had fallen and bomb splinters had damaged the lower arch<sup>1</sup>. When members of the Allied Monuments, Fine Arts and Archives Subcommittee (MFAA) visited Ravenna in December, Major Paul Gardner described how: «the fine Romanesque gate of the atrium had been hit and one of the superb lions from the top was standing on his head in a pile of rubbish»<sup>2</sup>.

### 7. The Salvage of Ruined Monuments under the Allied Military Government

In signing the armistice in September 1943, Italy had agreed to the establishment of an Allied Military Government (AMG) to temporarily administer each *provincia* that was freed from German occupation until stability was achieved and the Italian government reassumed control [Inglis 2014, 49-51]. The MFAA Subcommittee constituted one wing of the AMG, and was comprised of American and British classical archaeologists, art historians,

<sup>1</sup> Rome, ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, Div. II (1945-55), b. 16, Sopr. C. Capezzuoli, telegrams about air-raid damage, 21 and 25 agosto, 9 settembre 1944; Comm. L. Crema, *I Danni di Guerra ai monumenti del Comune di Ravenna*, 24 gennaio 1946. College Park, NARA, RG 331, 17th Monthly Report, AMG-134, 67-72, E. Lavagnino, G. De Angelis, and M. Cagiano De Azevedo, *Reports on a Visit of Inspection to Rimini and Ravenna, March 45*.

<sup>2</sup> Kansas City, MO. Nelson-Atkins Museum of Art. Paul Gardner Papers, Maj. P. Gardner, Letter, 12 December 1944.

CATHLEEN HOENIGER

architects, artists, and archivists. Beginning in October 1943, MFAA officers assisted the insolvent Soprintendenze by providing funding and supplies, and collaborated in the emergency rescue work [Hartt 1949, 3-8]<sup>3</sup>. Even though the salvage procedures were familiar to several Soprintendenti from World War One or other disasters, and instructions were circulated by the ministry, the toll taken by WWII was horrendous, and the already strained Soprintendenze were disabled by the collapse of the federal economy. Immediate responses to damage generally were only possible for registered monuments situated near by, since transportation was lacking [Lavagnino 1946, 85]. The protocol was that the Soprintendenza assessed the ruins, and then submitted a *preventivo di spese* or cost estimate for each stage of the work to the Ministero for approval and funding. However, under the AMG, the *preventivi* went to the MFAA Subcommittee, and emergency finances were released by the AMG to the Prefetti (premiers) and Sindaci (mayors) to be distributed to the Soprintendenze. If the Allies reached a war-torn area before the Soprintendente, the MFAA officers sometimes initiated the assessment and rescue. In the case of an early church, the process typically involved: securing the site to prevent additional damage and looting, removing artistic fragments from the ruins, and urgent repairs, such as patching a roof or stabilizing a wall [R. Soprintendenza L'Aquila 1945, 7]<sup>4</sup>. Among these, the collection of the fragments was critical because the original pieces were necessary for subsequent restoration work. At some sites, where the wreckage had not been disturbed, the application of systematic methods inspired by archaeology enabled good yields [Hoeniger 2020, 297-301; Hoeniger 2022, 198-199]. However, the responses to the ruins of the churches in Ortona and Ravenna were not timely.

## 8. Reasons for the Slow Rescue of Ortona Cathedral

Ortona Cathedral was half destroyed, but the location of the Soprintendenza at a distance in L'Aquila and the lack of vehicles hindered the arrival of Soprintendente Umberto Chierici [Coccoli 2017, 111-126].

A voluntary *ispettore onorario*, the lawyer Tommaso Grilli, had been appointed, but was absent when the Allies arrived [Grilli 1966, 27]<sup>5</sup>. The preliminary assessment and safeguarding fell to the MFAA officers, who reached Ortona six months before Chierici. In the earliest MFAA report on the cathedral of February 1944, Major J.B. Ward-Perkins alerted Headquarters and Soprintendente Chierici that municipal garbage crews had been removing stones from the ruins to clear the piazza. Ward-Perkins sought local help to preserve the artistic remains, but could only find the elderly Canone Penitensore Basti, who kept watch through April<sup>6</sup>. By May, the Soprintendenza had established a committee to protect Ortona's heritage, including the lawyer Grilli, and their duties encompassed the prevention of looting from the cathedral ruins [R. Soprintendenza L'Aquila 1945, 7]<sup>7</sup>. Major Norman Newton reported in early June that pieces retrieved from the south portal were being kept in the cathedral, and recommended a systematic clearance of the remains of the west portal, buried under the

---

<sup>3</sup> College Park, NARA, RG 331, Brig.-Gen. E. E. Hume, *Work of Allied Military Government of Rome: Report of the First Forty-Eight Hours*, 7 June 1944, 4-6.

<sup>4</sup> Rome, ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, Div. II (1945-55), b. 15, Ministro dei Lavori Pubblici, *Ricostruzioni degli Edifici e delle Zone Monumentali Distrutti o Danneggiati alla Guerra*, 4 ottobre 1944.

<sup>5</sup> Rome, ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, Div. II (1940-45), b. 101.

<sup>6</sup> College Park, NARA, RG 331, Fourth Monthly Report, J. B. Ward-Perkins, *Monuments and Fine Arts, Work in Forward Areas*, 17 February 1944, 1; Sixth and Seventh Monthly Reports, AMG-13, 76, N.T. Newton, *Inspection of Monuments, Ortona*, 23 April 1944.

<sup>7</sup> College Park, NARA, RG 331, Tenth Monthly Report, AMG- 35, 46, F. H. J. Maxse, *Monuments in the Province of Chieti*, 19 August 1944.



2: Detail of Dome of San Tommaso, Ortona, condition in spring 1944 after severe war damage [College Park, NARA, RG 239-PA, no copyright restrictions].

collapsed tower<sup>8</sup>. Chierici was finally able to assess the site on 8-9 August, in the company of the MFAA officer, Captain Fred Maxse. Taking charge, Chierici advised that a comprehensive procedure would be undertaken when specialists could be brought from L'Aquila<sup>9</sup>. In November, the Soprintendente submitted his first account of the clearance, in which he described a successful retrieval of fragments from the west portal, though the results proved less favourable for the south door<sup>10</sup>.

### 9. Partial Recovery and Restoration of the Medieval Portals of Ortona Cathedral

Because of the devastating condition of Ortona, and the long delay before a proper clearance was commenced, less than half of the original stones survived. Dagoberto Drisaldi completed the restoration of the south portal in 1947, as an inscription in the lintel attests, but no attempt was made to replace the lost sculpture. Instead the salvaged original pieces were set into an unornamented facsimile of the architectural framework.

<sup>8</sup> College Park, NARA, RG 331, Sixth and Seventh Monthly Reports, AMG-13, 77, N.T. Newton, *Inspection of Monuments, Ortona*, 2 June 1944.

<sup>9</sup> College Park, NARA, RG 331, Tenth Monthly Report, AMG- 35, 55, F. H. J. Maxse, *Report of August 1944*, 24 August 1944; Eleventh Monthly Report, AMG-56, 62, Idem, *Monuments in the Provinces of Chieti and Pescara*, 25 September 1944.

<sup>10</sup> College Park, NARA, RG 331, Twelfth Monthly Report, AMG-65, 64, Sopr. Chierici, L'Aquila, *Stato dei Lavori di Riparazione dei Monumenti Danneggiati della Guerra nel Giorno 10 Novembre 1944*.



CATHLEEN HOENIGER



3: Detail of South Portal of San Tommaso, Ortona, attrib. Nicola Marcino di Ortona, 1311-12, after war damage and restoration of 1947 [C. Hoeniger].

Some of the sculpture had been lost before 1940, but further pieces became casualties of the war. The question remains whether the slow response of the Soprintendenza to the ruin of Ortona Cathedral was partly due to the lower stature of the monument, despite its historical importance as a pilgrimage shrine. Evidently, the protection had been delegated to a volunteer, who was neither fully trained in heritage work, nor required by ministry protocol to remain on site throughout the conflict.

#### 10. The Low Priority of San Giovanni Evangelista in the Salvage of Ravenna's Monuments

Certainly in Ravenna, one reason why the gateway of San Giovanni Evangelista was only salvaged in part was that the Soprintendenza was focused on the rescue of more famous churches in the city, such as Sant'Apollinare Nuovo [Coccoli 2017, 262-270]. Overall, the impact of the war in the medium-sized city was less severe than in the devastated town of Ortona. Even though three night air-raids caused great damage, the municipal administration continued to function. However, the MFAA reports reveal that San Giovanni Evangelista was low on the list, and when attention was given, it was the late Trecento frescoes in a chapel that were of

primary concern, not the gateway<sup>11</sup>. In December 1944, Major Newton recorded that barbed wire had been erected for security until the Soprintendenza could manage the clearance, and emphasized the importance of saving the gateway<sup>12</sup>. One factor in the delay was the mysterious absence of Soprintendente Corrado Capezzuoli from December 1944 to April 1945, which would later be investigated<sup>13</sup>. In place of Capezzuoli, the Prefetto established a voluntary committee<sup>14</sup>. Amidst these fraught circumstances, in February 1945, «truckloads» of rubble were mistakenly removed from the church ruins by army vehicles<sup>15</sup>. Though the plan for trained workers to collect the fragments was announced in March 1945, only in November was there news from the city engineer that the lower portion of the archway had been

<sup>11</sup> College Park, NARA, RG 331, Fourteenth Monthly Report, AMG-90, E. DeWald, *Report on Tour of Inspection in the Provinces of Tuscany and Emilia, December 4-16, 1944*, 8 January 1945, 71-3; N.T. Newton, *Supplementary Report on Forlì and Ravenna*, 10 January 1945, 111.

<sup>12</sup> College Park, NARA, RG 331, Fourteenth Monthly Report, AMG-90, 102, N.T. Newton, *Report on Ravenna Churches*, 18 December 1944.

<sup>13</sup> College Park, NARA, RG 331, ACC 1000/145/470, C. R. Pinsent, *Sitrep*, 20 May, 2 June, and 28 June 1945.

<sup>14</sup> Cambridge, MA, Harvard University, Norman T. Newton Archives, *Subcommission for Monuments Fine Arts and Archives*, FLR2, N.T. Newton, to Prov. Commissioner, Ravenna Province, *First Aid to Monuments*, 13 December 1944.

<sup>15</sup> College Park, NARA, RG 331, Sixteenth Monthly Report, AMG-121, 77-78, N.T. Newton, *Supplementary Report, Monuments of Forlì, Ravenna, and Cocolia*, 3 March 1945.



retrieved and the pieces numbered [Zampini 2017, 245]. The stones then remained in storage and in the church cloister for over a decade.

### 11. The Post-War Reconstruction of the Gateway of San Giovanni Evangelista

In 1957, after the church was rebuilt, Soprintendente Arrigo Buonomo proposed the reconstruction of the gateway to the Ministero, and brought to the fore the loss of close to seventy percent of the stones, as it was necessary to consider how to replace the originals<sup>16</sup>. After researching the nature of the original marbles, conservation and reconstruction were performed by the Opificio delle Pietre Dure, Florence, and replicas for missing pieces were fashioned from similar stones. The gateway was rebuilt into the walled enclosure of San Giovanni Evangelista in 1958<sup>17</sup>.



4: Gateway of San Giovanni Evangelista, Ravenna, condition after war damage and reconstruction of 1958 [C. Hoeniger].

### Conclusion

These two examples highlight the critical importance of the careful clearance of the wreckage of heritage sites after disasters. Although the carved doorways were not in fine condition before WWII, the war damage, and the hiatus before heritage personnel gained control of the sites, resulted in the collection of only thirty to fifty percent of the stones. At both churches, extensive ruin rendered the salvage difficult, but several other circumstances, particularly the inability of the Soprintendenze to respond effectively, and the lower art-historical stature of the churches, led to only partial retrievals of the fragments. The repercussions of the tardy response were exposed during post-war restoration. Indeed, the resurrected gateways are hybrid, with decorative sculpture that is partly original and partly the result of compromises reached in the wake of the war. It is evidently important to understand the complete history of early monuments of this kind, which have endured profound transformations. The medieval portals of San Tommaso and San Giovanni Evangelista carry the evidence of calamitous damage and extensive restoration, but may also be decoded to expose the struggles of

<sup>16</sup> Rome, ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, Ufficio Conservazione Monumenti (1952-59), b. 249, Portale Gotico, Chiesa di S. Giovanni Evangelista, Ravenna, Sopr. A. Buonomo, *Perizia di spesa, sistemazione e restauro portale gotico, S. Giovanni Evangelista, Ravenna*, 28 aprile 1958.

<sup>17</sup> Rome, ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, Ufficio Conservazione Monumenti (1952-59), b. 249, A. Di Ceglie, *Perizia di Spesa, Portale, Ravenna*, 23 aprile 1958; Opificio delle Pietre Dure, Firenze, *Preventivo di massima per il restauro di un portale monumentale per la chiesa di S. Giovanni Evangelista*, n.d.; Sopr. A. Buonomo, *Perizia di spesa per i lavori di sistemazione e restauro del portale gotico, S. Giovanni Evangelista, Ravenna*, 14 luglio 1958.

heritage professionals in the midst of the chaos of war.

### Bibliography

- COCCOLI, C. (2017). *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli alleati*, Florence, Nardini Editore.
- GAVINI, I.C. (1927). *Storia dell'architettura in Abruzzo*, 2 vols., Milan, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli.
- GIOANNINI, M., MASSOBRIO, G. (2007). *Bombardate l'Italia*, Milan, Rizzoli.
- GRILLI, T.R. (1966). *Relazione del Comune di Ortona (marzo, 1948)*, in *Ortona: Medaglia d'oro al valor civile, settembre 1943 - giugno 1944*, Rome, Tip. Editrice Romana, pp. 17-45.
- HARTT, F. (1949). *Florentine Art Under Fire*, Princeton, Princeton University Press.
- HOENIGER, C. (2020). *Rising from the Rubble of World War Two: The High Altarpiece of Impruneta*, in *New Horizons in Trecento Italian Art*, edited by B. Keene and K. Whittington, Turnhout, Brepols, pp. 293-305.
- HOENIGER, C. (2022). *Invention as a Necessity: The Salvage of Italian Frescoes during World War II*, in *Histories of Conservation and Art History in Modern Europe*, edited by S. Dupré, J. Boulboulé, Oxford, Routledge, pp. 195-210.
- INGLIS, M.J. (2014). *Civil Affairs and Military Government Operations in Post-Fascist Italy*, Ft. Leavenworth, Kansas, School of Advanced Military Studies.
- LAVAGNINO, E. (1946). *Migliaia d'opere d'arte rifugiate in Vaticano*, in «Strenna dei Romanisti», n. 7, pp. 82-88.
- NICHOLSON, Lt.-Col. G.W.L. (1956). *The Canadians in Italy 1943-1945*, vol. II, in *The Official History of the Canadian Army in the Second World War*, Ottawa, Edmond Cloutier.
- NOVARA, P. (2012). *Ravenna. La facies basso medievale della chiesa di San Giovanni Evangelista*, in «Medioevo Adriatico», n. 4, pp. 113-154.
- POLITI, A. (1966). *I giorni del martirio*, in *Ortona: Medaglia d'oro al valor civile, settembre 1943 - giugno 1944*, Rome, Tip. Editrice Romana, pp. 121-163.
- REGIA SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI E ALLE GALLERIE, L'AQUILA. (1945). *I danni della Guerra al patrimonio artistico degli Abruzzi e del Molise*, intro. F.H. Maxse, U. Chierici, L'Aquila.
- Regio Decreto, 27 maggio 1929, n. 848. *Disposizioni sugli enti ecclesiastici e sulle amministrazioni civili dei patrimoni destinati a fini di culto*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 8 giugno 1929. (<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/>).
- Regio Decreto, 21 novembre 1940, n. 1746. *Dichiarazione di Monumento Nazionale di Chiese Cattedrali*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 3 gennaio 1941 (<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/>).
- SCHOOLMAN, E.M. (2016). *Rediscovering Sainthood in Italy: Hagiography and the Late Antique Past in Medieval Ravenna*, New York, Palgrave Macmillan.
- ZAMPINI, A. (2017). *Monumenti in guerra. Tutela, restauro e ricostruzione in Romagna negli anni del Secondo Conflitto Mondiale*, Ph.D thesis, University of Bologna.

### Archival sources

- Cambridge, MA. Harvard University. Frances Loeb Library Special Collections. The Norman T. Newton Collection.
- College Park, MD. National Archives and Records Administration (NARA). Record Group (RG) 239-PA. Roberts Commission. Still Photo Collection.
- College Park, MD. National Archives and Records Administration (NARA). Record Group (RG) 331. Allied Control Commission (ACC).
- Kansas City, MO. Nelson-Atkins Museum of Art. Paul Gardner Papers.
- Rome. Archivio Centrale dello Stato (ACS). Ministero della Pubblica Istruzione (MPI).

## *Documentation and Discovery: Locating the Cappella della Pace Madonna and Child in a postwar exhibition in Naples*

**CLAIRE JENSEN**

University of Toronto

### **Abstract**

*Above the door of an abandoned chapel in a hospital parking lot in Naples is a headless sculpture. Indiscernible now, the work's subject was documented as a Madonna and Child for a museum exhibition held after World War II. Combining in situ analysis with original archival research, this paper probes the generative potential of postwar exhibitions and catalogs in facilitating new interpretations of since neglected medieval art and architecture.*

### **Keywords**

Medieval sculpture, postwar exhibition, Naples.

### **Introduction**

During World War II, hundreds of bombs were released in air-raids over Naples, devastating the city, its people, and severely damaging many buildings and artifacts [Gargiulo 2018]. Restoration efforts ever since have led to groundbreaking discoveries of medieval materials; the fourteenth-century structure of Santa Chiara, which was unearthed from under the rubble of its Baroque cladding postwar, is a notable example [Bruzelius 1995, 70-71]. Destruction and recovery is not the only dialectic we can use to study the effects of war on cultural heritage, however. Despite its location adjacent to a bombardment, this paper's case study was remarkably resilient and survived the war intact. Fragmented afterwards, the sculpture's identity as a Madonna and Child is paradoxically only preserved because of its proximity to war damage. Interrogating the relationship between postwar documentation and contemporary discovery, the paper first locates the work in museum exhibitions and then proposes a new interpretation of the Madonna and Child as a whole aimed at clarifying the convoluted history of its original context.

### **1. Documentation and Display**

When accessing the current public Ospedale dell'Annunziata from the via Egiziaca a Forcella in Naples, one is immediately faced with a strikingly monumental grey stone portal (fig. 1). Centered on a façade of white plaster, this doorway has on its left the red exterior wall of the nave of the Annunziata basilica and directly in front, parking spaces. Boldly classicizing in its design, the portal's frame is Doric and decorated with three bands of high-relief moldings that outline a tall, multi-part carved wooden door. In keeping with the rules of the classical order, the portal's upper portion consists of an architrave, frieze punctuated by faintly articulated triglyphs, and a cornice formed of two rows of dentils. At the very top of this ensemble is a semicircular tympanum that contains a small, broken sculpture. Visibly crumbling and partially concealed behind bursts of vegetation, the subject of this work is all but impossible to read *in situ*. In order to confirm its identity as a Madonna and Child, one must turn to the archives.

The most complete record of the sculpture exists thanks to a national exhibition of art from the Annunziata church and hospital organized by the Soprintendenza alle Gallerie della Campania in the early 1970s. Even though it occurred nearly three decades after Allied

CLAIRE JENSEN

troops left Naples, the project was very much informed by the events of the second world war. Discussions for the show began in 1967 when Raffaello Causa, Superintendent from 1965 to 1984, met with the Giuseppe Mauri Mori, the Annunziata institutional archivist<sup>1</sup>. From the outset, the Soprintendenza agreed to collaborate on three objectives: first, they would help stage the exhibition in a public venue; second, they would arrange the restoration of any Annunziata artworks damaged in the bombardment; and finally, Causa himself agreed to edit a scientific catalog that would provide the first critical assessment of institution's collection. The first of these promises was fulfilled when an exhibition opened at the Palazzo Reale in Naples on December 12, 1971. Titled *Opere d'arte della Real Casa Santa dell'Annunziata*, the show was on view until March 31, 1972 and presented a selection of paintings, sculpture, liturgical furnishings, and parchment documents from approximately six centuries of the institution's history<sup>2</sup>. As per the second of Causa's agreements, one of the focal points of the display was an eighteenth-century oil painting by Francesco De Mura, which had been severely burned by a bomb strike to the Annunziata cupola on August 4, 1943. This painting was restored to a remarkable seventy percent by the Soprintendenza and displayed with infographics detailing the conservation work for the duration of the show<sup>3</sup>.



1: The Cappella della Pace in the parking lot of the Ospedale dell'Annunziata [C. Jensen].

<sup>1</sup> Naples, Archivio Storico Municipale (ASMuN), RCSA, *Opere d'Arte*, G. Mauri Mori al Soprintendente Generale della Real Casa Santa dell'Annunziata, 5 dicembre 1967.

<sup>2</sup> ASMuN, RCSA, *Opere d'Arte*, Cronaca di Napoli, anno LXXXI, n. 10. 10 febbraio 1972, p. 7.

<sup>3</sup> ASMUN, RCSA, *Opere d'Arte*, Protocollo n. 2551, G. Mauri Mori al Governo del Pio Luogo della Real Casa Santa dell'Annunziata, 18 febbraio 1970.



Although the Madonna and Child sculpture was not transported to the Palazzo Reale for the exhibition, it was fully documented for the catalog. Attributed to an «ignoto scultore del XV secolo», the work was listed in a subsection of sculpture as a «Madonna col Bambino, marmo e tufo (sull'arco del portale di accesso alla sala mortuaria già Cappella della Pace)»<sup>4</sup>. This typological categorization with details regarding the author, material, and location meets the standards of museum documentation established by Bruno Molajoli, Causa's predecessor and supervisor at the Soprintendenza during and in the immediate aftermath of the war. Molajoli's heroic preservation actions in this period were extraordinary and historically renowned. In the one hundred and five bombings that occurred in Naples from 1940 to 1943, he arranged the transport of nearly 60,000 artworks out and then back into the city, protecting them from unthinkable damage [Pampalone 2007, 400]. After the war, Molajoli reorganized the collections of many museums in Naples and published widely about the cultural value of exhibitions in preserving and promoting local memory [Barrella 2017, 378-382]. Despite leaving his post in Naples in 1960, the esteemed ex-Superintendent was present for the inauguration of the Annunziata exhibition. A clear indication of his previous supervisor's influence on the show, Causa recognized Molajoli in the event's opening speech and recounted their first visit to the Annunziata church while conducting research for a seminal display of the region's wooden sculpture [*Sculture lignee nella Campania* 1950]. Unprepared for what they would find at the Annunziata in the late 1940s, the Soprintendenza curatorial team of Causa, Molajoli, and Ferdinando Bologna were impressed by the range and quality of artworks at the institution. In fact, Causa reflected that the Annunziata heritage was «tutto nuovo, tutto da attribuire, tutto da rendere noto al mondo della cultura» [Giliberti 1971, 13-14]. The obvious next steps in preserving the art of the Annunziata was to hold a formal exhibition and produce a rigorously researched critical catalog. It may have taken a few decades to execute, but the early 1970s Annunziata exhibition project was certainly indebted to Molajoli's legacy of postwar museum work.

Unfortunately, the Annunziata exhibition catalog was never published. Extant archival sources and photos verify, however, that research was well-underway during the final stages of the show's preparation. For instance, a record from a meeting with Mauri Mori at the Annunziata in 1970 details that the catalog would include critical essays not only by Causa but also his Soprintendenza inspectors Nicola Spinosa and Francesco Abbate<sup>5</sup>. Later in 1970, Causa brought on another researcher, Anna Barricelli, tasked with compiling the official "schedatura" in preparation for meetings with three different publishers to select a final press for the volume in mid-January 1971<sup>6</sup>. It seems that the work was still on track in 1972, when some Annunziata artworks, including the Madonna and Child from the Cappella della Pace, were professionally photographed *in situ*. Although the ultimate cause for the abandonment of the project is as of now unclear, two articles by Barricelli survive as the only published evidence of the Soprintendenza's research on the Annunziata collection [Barricelli 1972; Barricelli 1973].

<sup>4</sup> ASMUN, RCSA, *Opere d'Arte*, scheda con le sculture, dipinti, disegni, mobili e documenti per il catalogo scientifico a cura di R. Causa, G. Mauri Mori, A. Barricelli, F. Abbate e N. Spinosa, 3ff.

<sup>5</sup> ASMUN, RCSA, *Opere d'Arte*, G. Mauri Mori al Governo del Pio Luogo della Real Casa Santa dell'Annunziata, 14 ottobre 1970.

<sup>6</sup> ASMUN, RCSA, *Opere d'Arte*, G. Mauri Mori al Governo del Pio Luogo della Real Casa Santa dell'Annunziata, 10 dicembre 1970.



CLAIRE JENSEN

Considering the current state of conservation, the 1972 image is an invaluable resource for understanding the Madonna and Child sculpture as a whole (fig. 2). The photo clearly shows the figural group centered in a shallow cavity in the semicircle of the tympanum. Despite damage to Jesus' arms and nose, both figures are highly legible. It is obvious, even in black and white, that the child's head stands out. While to scale with the other components of the group, this head appears smoother in texture, an indication that it is marble noted in the Soprintendenza catalog description. The Madonna's face, meanwhile, is more worn and clearly made of tuff, a soft volcanic sandstone prevalent in Campania. Tuff also seems to be the material used for the bodies of both figures, which are formally cohesive and wear long, draped robes belted at the waist with knotted cords. As Barricelli proposed in her 1973 article, this garb might have served as a subtle nod to their historical context above the door to a confraternity chapel [Barricelli 1973, 59].

Damaged in the Irpinia earthquake in 1980, the sculpture's heads have since been removed from the Cappella della Pace tympanum and are now on display at the Museo Diocesano in the Complesso Monumentale Donnaregina in Naples (figs. 3 and 4). The current museum signage continues to rely on the postwar cataloging efforts and repeats its formalistic description and broad fifteenth century date. The textural contrast in material is even more striking at close view, but the divergent styles in the Madonna and Child heads merit



2: *The Madonna and Child in the tympanum of the Cappella della Pace. Photo from 4 February 1972 [Courtesy of the Fototeca del Polo Museale della Campania].*

additional comment. Although the marble head of Jesus is refined and stoic with blank, heavy lidded eyes set deep in the face, rounded cheeks, and full lips (fig. 3), the tuff face of Mary is much more lively. Her wide-set eyes are open to two distinct apertures and her small, slightly parted lips curve into a subtle smile (fig. 4). The detail in her long straight nose, thinly arched eyebrows, and strands of hair peeking out from her mantle are also surprisingly fine in their rendering. While the fifteenth-century date in the Soprintendenza description and Museo Diocesano labels attempts to reconcile the obvious material and stylistic differences in the two heads, the intricacy of the details provides rich ground for further study.

In the most recent critical interpretation of the two heads, Ida Maietta attributed the work to a Neapolitan sculptor of modest skill working in the middle of the fifteenth century [Leone de Castris 2008, 190] While her hypothesis that the tuff components of the Madonna and Child were carved by this unknown local master is convincing, her suggestion that the head of Jesus might have been recovered from the workshop of Pietro di Martino da Milano seems less plausible. Repeating a theory about the Aragonese patronage of the Cappella della Pace that will be negated in the second half of the paper, Maietta justified the inclusion of this marble fragment by citing its similarity to works by the Lombard sculptor on the grand entrance arch of Castel Nuovo also commissioned by Alfonso I. Aside from the unlikelihood of this authorship given the dubious nature of Alfonso's involvement, an earlier dating for Jesus' head may also prove compelling. In fact, the fragment's size and style closely resemble the features of caryatid figures carved for Neapolitan tombs in the later fourteenth century. With a vertical circumference of only twenty-eight centimeters, the marble head's



3, 4: *The fragmented heads of the Madonna (4, right) and Child (3, left) on view at Il Complesso Monumentale Donnaregina - Museo Diocesano in Naples [photos by Nora Lambert].*

CLAIRE JENSEN

round cheeks, heavy-lidded eyes, and full lips make it very similar to the reused sculptural figures that form marble base of the Del Balzo candelabra in San Domenico Maggiore (fig. 5). Fragmented from its original setting, this late medieval marble head assumed a sacred male identity for its integration in stone Madonna and Child tympanum sculpture and has gone unrecognized ever since.

## 2. Historical Context and Interpretation

Before exploring a potential meaning for the Madonna and Child sculpture *in situ*, it is helpful to outline the history of its larger context. As is indicated in its various catalog entries, the work's original setting was over the entrance to a building known as the Cappella della Pace, which is part of the present-day public Annunziata hospital. Converted into an operating room in 1872, the chapel was most recently used as a mortuary cell until the 1980 Irpinia earthquake rendered it largely inaccessible [Ferraro 2003, 231]<sup>7</sup>. While this modern chronology is relatively straightforward, the history of the building before it was a medical facility is convoluted and closely entangled with that of church and hospital of the Real Casa Santa dell'Annunziata [Maietta, Vanacore 1997, 82]. As the unfortunate victim of a pervasive tradition of misidentification compounded by substantial archival losses, the chapel's foundation date and original patronage are difficult to ascertain.

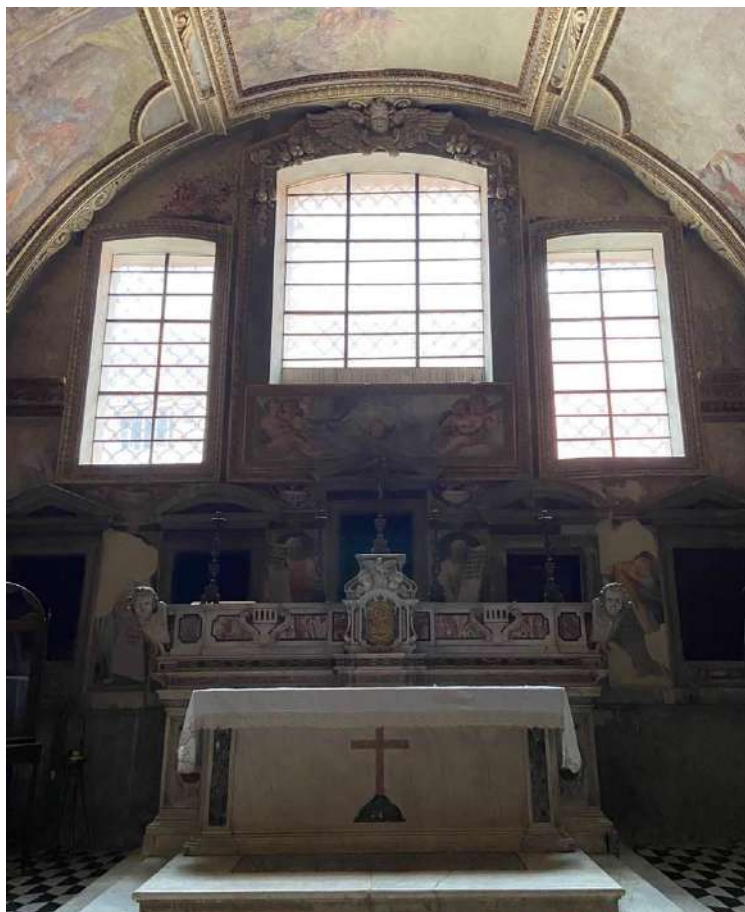


5: The fourteenth-century base of the Del Balzo Candelabra at San Domenico Maggiore in Naples [C. Jensen].

<sup>7</sup> ASMUN, RCSA, *Opere d'Arte*, Protocollo n. 6862, 16 dicembre 1980.



Since the early seventeenth century, the Cappella della Pace has been conflated with another chapel by the same name founded in 1442 by Alfonso I of Aragon. Noted in documents for its location in the “Campovecchio”, this Santa Maria della Pace was established by the first Aragonese king as a votive offering of peace to his newly conquered kingdom. Although Francesco Senatore convincingly argued that Alfonso’s Campovecchio chapel was a discrete entity quite far from what is now the hospital parking lot, the Aragonese identification of the Annunziata structure persists [Senatore 2010, 350-356]. Indeed, the fiction of its royal patronage was promoted on-site by three shields that used to be displayed above the windows on the façade [Bernich 1906, 8]. The sculptural reliefs, which were also photographed by the Soprintendenza in 1972 and are currently in storage at the Museo Civico in Castel Nuovo, display the coat of arms of the Neapolitan House of Aragon, the “AGP” motto of the Annunziata, and a suggestive motif of two soldiers embracing over the letter “P” respectively [Leone de Castris 1990, 106]. While the presence of the shields has been used to corroborate Alfonso’s involvement, architectural analysis confirms that the construction of the upper level of the Cappella della Pace façade was a later intervention. The three windows surrounding the portal are those seen behind the altar in the current



6: The altar of the Cappella del Tesoro inside the basilica of the Real Casa Santa dell’Annunziata [C. Jensen].

Annunziata treasury (fig. 6), which was built directly on top of the chapel starting in 1598 [Ferraro 2003, 229]. It is unclear when the shield decorations were added, but their placement must have occurred more than a century after control of the Aragonese Santa Maria della Pace passed to the Annunziata governors in 1469<sup>8</sup>.

Despite the historiographical conflation of the two chapels, the Madonna and Child portal may help clarify the Annunziata-adjacent structure’s elusive origins. A notarial record in the Annunziata archive states that a local confraternity called the Disciplina di Santa Maria della Pace commissioned a new doorway to their chapel in 1502<sup>9</sup>. This portal is almost certainly that which is visible today in the Annunziata hospital parking lot. Specifically constructed to accommodate future building projects at the neighboring holy hospital institution, the door moved the confraternal chapel exit to an empty lot contiguous with both the existing structure and the external wall of the

<sup>8</sup> ASMuN, RCSA, *Pergamene*, n. 106. Napoli Ferdinandi I regis litterae patentes, 18 agosto 1469.

<sup>9</sup> ASMuN, RCSA, Notamenti A (1500-1556), ff. 6v-7r.

CLAIRE JENSEN

Annunziata basilica. Also matching the appearance of the current portal, the text records the project's building materials, stipulating that a total of twenty-two *palmi* – approximately five and three quarter meters – of grey *piperno* stone would be used to form the new doorway. Although the 1502 source does not provide any other details regarding its appearance, the use of a classically-influenced Doric style for the portal would align with the architectural preferences of elite Neapolitan patrons at the end of the fifteenth century [De Divitiis 2008, 506-507]. The notarial text similarly makes no mention of a Madonna and Child sculpture, but the inclusion of this sacred theme in the tympanum would make sense given the door's patronage. Not only does the Madonna and Child's overall style fit the 1502 date, the subject also evokes the local Disciplina's dedication to the Virgin Mary of peace. As the Neapolitan confraternity officially conceded control of their meeting place to their neighbors in 1546, the sculpture – if it was indeed commissioned in 1502 – might have been one of their final expressions of identity before their chapel was subsumed by Annunziata construction [D'Addosio 1883, 192].

## Conclusions

While it is certainly feasible that any or all components of the Madonna and Child were later additions to the façade like the Aragonese shields, I will conclude by offering a tentative reading of the sculpture's composite nature as intentional on the part of the local confraternity. Paola Vitolo recently explored the reuse and restoration of fourteenth-century tomb sculpture in the early modern Naples and argued that fragments were re-employed to promote local genealogy and continuity with a prodigious past [Vitolo 2021, 9-10]. A similar interpretation may also apply to the Cappella della Pace Madonna and Child. In the 1972 Soprintendenza image, all elements of the sculpture are cohesive in scale making it appear as though it was created in a single commission. However, the contrast in materials, which is still notable in the Museo Diocesano display, indicates that the child's head was meant to stand out. Carefully outfitted with a late fourteenth-century marble fragment, the stone Madonna and Child was perhaps commissioned as a composite in order to evoke the legacy of the confraternity when their meeting place was under pressure in the early sixteenth century. Although any ideological theory about such a heavily renovated site must stay firmly in the realm of conjecture, the Madonna and Child might thus be read as a directed statement by the Disciplina regarding their long history of devotion at the chapel. As per the current condition of the work and scope of this paper, such a message – creatively constructed with a late medieval sculptural fragment – is now only legible thanks to postwar documentation and museum displays.

## Bibliography

- BARRELLA, N. (2017). *Museografia postbellica nei musei d'ambientazione napoletani: alcune riflessioni a partire dai Saggi di Bruno Molajoli*, in «Annali di critica d'arte», n.s., n.1, pp. 373-387.
- BARRICELLI, A. (1972). *Il tesoro della Real Santa Casa dell'Annunziata in Napoli*, in «Kalós», n. 18, pp. 13-18.
- BARRICELLI, A. (1973). *Strada de' marmorari. L'Annunziata angioina e aragonese*, in «Critica d'arte», XX, pp. 13-28 e 57-76.
- BERNICH, E. (1906). *Statue e Frammenti Architettonici della Prima Epoca Aragonese*, in «Napoli Nobilissima», vol. XV, p. 8.
- BRUZELIUS, C. (1995). *Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», vol. XL, pp. 69-100.
- D'ADDOSIO, G. B. (1883). *Origine, vicende storiche e progressi della R.S. Casa dell'Annunziata di Napoli (Ospizio dei trovatelli)*, Naples, Antonio Cons.



- DE DIVITIIS, B. (2008). *Building in the Local All'Antica Style: The Palace of Diomedede Carafa in Naples*, in «Art History», vol. XXXI, n. 4, pp. 505-522.
- FERRARO, I. (2003). *Napoli Atlante della Città Storica. Quartieri Bassi e il "Risanamento"*, vol. II, Naples, Clean.
- GALANTE, G.A. (1985). *Guida sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Naples, Società editrice napoletana.
- GARGIULO, M. (2018). *Uscire dalla catastrofe. La città di Napoli fra guerra aerea e occupazione alleata*, in «Diacronie. Studi di Storie Contemporanea», n. 33 ([http://www.studistorici.com/2018/03/29/gargiulo\\_numero\\_33/](http://www.studistorici.com/2018/03/29/gargiulo_numero_33/)).
- GILIBERTI, G. (1971). *Inaugurata a Napoli la Mostra delle Opere d'Arte della Real Casa Santa dell'Annunziata*, in «La Rota», anno IV, n. 6, pp. 3-17.
- LEONE DE CASTRIS, P. (1990). *Castel Nuovo Il Museo Civico*, Naples, Elio de Rosa editore.
- LEONE DE CASTRIS, P. (2008). *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di Fede e Arte*, Naples, Elio de Rosa editore.
- MAIETTA, I., VANACORE, A. (1997). *L'Annunziata. La Chiesa e la Santa Casa*, Naples, Edizioni Eidos.
- PAMPLONE, A. (2007). *Bruno Molajoli*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte, 1904-1974*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per il patrimonio storico artistico e etnoantropologico; Centro studi per la storia del lavoro e delle comunità territoriali, Bologna, Bononia University Press, pp. 398-409.
- Sculture lignee nella Campania* (1950), catalogo della mostra a cura di F. Bologna, R. Causa, Napoli, Palazzo Reale.
- SENATORE, F. (2010). *La processione del 2 giugno nella Napoli aragonese e la cappella di S. Maria della Pace in Campovecchio*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», vol. XVI, pp. 343-361.
- VITOLO, P. (2021). *Reimpiego e rilavorazione di due sculture del Medioevo napoletano tra Tino di Camaino e i fratelli Pacio e Giovanni Bertini*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», vol. CXXXIII, n. 1, pp. 105-120 (<http://journals.openedition.org/mefrm/8730>; <https://doi.org/10.4000/mefrm.8730>).

### Archival sources

\*All sources used are in Naples at the Archivio Storico Municipale, Section: Real Casa Santa dell'Annunziata. For clarity, I've listed all of them in chronological order. Those under the collation "Opere d'Arte" are unedited and, as of May 2022, un-catalogued.

ASMuN, RCSA, *Pergamene*, n. 106, Napoli Ferdinandi I regis litterae patentis, 18 agosto 1469.

ASMuN, RCSA, *Notamenti A* (1500-1556), ff. 6v-7r.

ASMuN, RCSA, *Opere d'Arte*, G. Mauri Mori al Soprintendente Generale della Real Casa Santa dell'Annunziata, 5 dicembre 1967.

ASMuN, RCSA, *Opere d'Arte*, Protocollo n. 2551, G. Mauri Mori al Governo del Pio Luogo della Real Casa Santa dell'Annunziata, 18 febbraio 1970.

ASMuN, RCSA, *Opere d'Arte*, G. Mauri Mori al Governo del Pio Luogo della Real Casa Santa dell'Annunziata, 14 ottobre 1970.

ASMuN, RCSA, *Opere d'Arte*, G. Mauri Mori al Governo del Pio Luogo della Real Casa Santa dell'Annunziata, 10 dicembre 1970.

ASMuN, RCSA, *Opere d'Arte*, Cronaca di Napoli, anno LXXXI, n. 10. 10 febbraio 1972.

ASMuN, RCSA, *Opere d'Arte*, Protocollo n. 6862, 16 dicembre 1980.

ASMuN, RCSA, *Opere d'Arte*, scheda di scultura, dipinti, disegni, mobili e documenti per il catalogo scientifico a cura di R. Causa, G. Mauri Mori, A. Barricelli, F. Abbate e N. Spinosa, 3ff.

### Sitography

<https://www.aslnapoli1centro.it/ospedale-annunziata> (December 2023)



## *Medieval Sculpture from the Recovered Territories and the New Canon of Polish Medieval art after 1945*

**AGNIESZKA PATAŁA**

University of Wrocław

### **Abstract**

*The text aims to outline the circumstances as well as the most important actors, strategies and methods used in constructing a new tailor-made history of medieval art within Poland's new borders, in which medieval sculpture from the so-called Recovered Territories played an important role. Particular importance will be given to the National Museum in Warsaw's three areas of activity in this regard, as a central institution that cooperated with the new Polish communist authorities.*

### **Keywords**

National Museum in Warsaw, Recovered Territories, Gothic sculpture.

### **Introduction**

«art history is not an innocent study of beauty, as it is sometimes perceived. It has been political from the very beginning, serving ideological manipulations. As an autonomous academic discipline, it emerged from the 19<sup>th</sup> c. nationalisms. And it supported them, creating, for example, the concept of “national heritage”, as much a source of identity as of a conflict [...]. Are we ready to answer the question of what we understand by “Polish art”?»  
Maria Poprzęcka [Plinta 2022].

Imposed in May 1945, the shift in national borders demarcating the area of present-day Poland has had several consequences, including the migration of people and things, the loss or permanent damage to many artworks, and the urgent need to reformulate the hitherto accepted narratives about Polish history and its cultural heritage. Among lands incorporated into Poland, called Recovered Territories, were Pomerania and Silesia, whose pre-war churches and museum collections abounded with medieval art objects, including outstanding high-class works of woodcarving and stone sculpture. As a result of the severe war damages in these areas, and in the face of the post-war chaos and other factors elucidated further in this text, many valuable artworks, including medieval sculpture, were transported upcountry to Warsaw and stored in the premises of the National Museum. Their further fate, sometimes very complicated, was determined, in many cases, by the representatives of Polish central authorities, including the very distinguished long-time (1935-1982) director of the National Museum in Warsaw, Stanislaw Lorentz. His decisions and actions, supported mainly by other Polish art historians, conservators and architects, greatly impacted the shape of the post-war history of Polish medieval art, including medieval sculpture.

The text aims to outline the circumstances and the most important actors and methods employed in 1945-1950 to construct a new tailor-made history of Polish medieval art, which reflected the new post-war outline of the Polish borders. What is more, due to its high artistic value and a large number of preserved objects, medieval sculpture from Recovered Territories turned out to play an essential role in this new narrative. Particular attention will be given to

Gothic sculpture from Silesia – their legal status, relocations, presence in the museums' first post-war permanent exhibitions, and their "national" status in the syntheses of Polish art history created in the new post-1945 geopolitical realities. Therefore, it will be presented how medieval sculpture was injected into new (geographical, artistic, ideological and national) contexts, promoting a new vision of Polish history. Such actions were also fostered by Polish legislation nationalizing the so-called "post-German" property, not only leaving the "post-German" artworks' pre-war biography unsaid but also facilitating the coming to prominence of their "availability to be claimed". [Zborowska 2021, 2] Moreover, the several roles played in the processes in question by the National Museum in Warsaw merit consideration. The museum was the primary place for the storing, evaluating, presenting and redistributing of evacuated and restituted "post-German" artworks, which quickly complemented the new canon of Polish medieval art. Sculpture from the Recovered Territories played a vital role in this new narrative.

### **1. "Substitutive" restitution and the status of the post-German medieval sculpture in post-war Poland**

As early as the second half of 1944, Polish art historians had realized that the most valuable Polish art collections from Cracow, Warsaw and Lviv, among others, were transported by the Nazis not only deep into Germany and Austria but also closer to Lower Silesia and Pomerania, i.e., the area of the future Recovered Territories [Kudelski 2016, 74]. In early February 1945, in the shadow of the Yalta Conference, the Polish Supreme Directorate of Museums and Monuments Protection, led by Stanisław Lorentz, was established [Lorentz 1956, 52-57]. Among the many aims of this institution was the restitution of cultural property looted from occupied Poland. Silesia was selected as the first area for the recovery campaign, engaging museum professionals (including Lorentz), archivists, librarians and historians [Karecka 2002]. For their purposes, a manual was formulated that also included supplemental objectives for the expedition, such as: retrieving objects originating from other countries and nations, as well as from local Silesian museums and churches, and transporting them to the central repositories, especially the National Museum in Warsaw [Kudelski 2016, 78]. It was clear from the outset that the cultural property of German origin would be treated as a component of a "substitute" restitution for the lost Polish goods [Jarocki 1981, 335]. The second territory of the recovery campaign, led by Michał Walicki, a distinguished art historian and medievalist, was Pomerania [Jarocki 1981, 327]. On 9 April 1945, a separate list of objects to be secured in Gdańsk was created, including "Polish memorabilia" from Danzig churches and libraries, as well as furnishings from the Town Hall, Artus Court, Uphagen House, St. Mary's Church, especially pre-Reformation art [Rutowska 2000, 180]. It was, therefore, evident that Pomeranian medieval art was of particular interest to the Polish authorities.

Soviet troops and their Trophy Brigades heavily hampered the first operations of the recovery expeditions to Silesia and Pomerania. For this reason, the first transports of objects from Gdańsk and Silesia did not arrive in the National Museum in Warsaw and the Wawel Castle in Cracow (by lorries and wagons) until June of 1945 [Kudelski 2016, 81]. The preserved photographic (fig. 1) and text documentation demonstrates that medieval Silesian sculpture was considered valuable and included in transports from the beginning. Moreover, it soon emerged that, particularly in Silesia, the actions would take much longer than anticipated. In the ruins of the Breslau (since 1945 Wrocław) Museum of Fine Arts, Józef Gębczak found documentation to identify more than 100 consecutive locations where not only Polish but mainly German collections had been deposited [Gębczak 2000]. To meet the needs of the restitution operation, held until ca 1950, and to offload central repositories in Warsaw, Cracow and

Kozłówka, several local repositories were established in Silesia, as well as in Szczecin and Gdańsk [Rutowska 2000, 181]. Unfortunately, despite the efforts of many people, chaos, robbery, dispersal and destruction of the works could not be avoided, so the consequences of the war turmoil can still be observed today.

The restitution actions mentioned above took place in parallel with legislative activities undertaken in 1945 and 1946, sanctioning the seizure by the Polish State of the property previously owned by the Reich or the Free City of Danzig, German or Danzig legal persons and citizens [Sierzputowski 2020]. According to the two decrees, this particular type of property from the Recovered Territories, including objects classified until May 1945 as components of German heritage, was referred to as “abandoned” (in 1945) and “post-German” (in 1946)<sup>1</sup>. Both terms played an important role in redefining material objects located or found by the Polish newcomers at the Recovered Territories, as they symbolically denuded the things of their previous owners and effaced their previous historical, spatial and social context [Zborowska 2019, 25; Zborowska 2021, 7-9]. Nevertheless, despite the clear legal distinction, the terms “abandoned” and “post-German” were used interchangeably concerning the artworks from the Recovered Territories, notably avoiding the last. This inconsistency made it possible to conceal the troublesome “German” past of objects, such as a medieval sculpture from Silesia, integrated into the national museum collection and historic church interiors in the reality of post-war Poland [Patała 2021]. Such nobody’s neutral artworks, of reasonably good artistic quality, seem perfect material for constructing a new history of Polish medieval art.

## 2. First exhibitions of medieval art in the National Museum in Warsaw

In June 1945, when the first crates arrived in the National Museum in Warsaw, the first post-war exhibition, “Warsaw Accuses”, documenting «crimes committed against Polish culture», was already underway in some renovated rooms [Przeździecka-Kujałowicz 2018]. Besides, on 7 May 1945, the museum was transformed into a central Polish museum institution, aiming to «research, exhibit and promote Polish and foreign artistic culture», whose collection was to be enlarged with post-German objects [Karecka 2002, 408]. This gave Stanisław Lorentz the legal justification to direct the best works from the Recovered Territories here. Further arguments were added soon,



1: Gothic Silesian sculptures found in Prudnik, spring 1945 [Lorentz 1957, 23].

<sup>1</sup> Decree of 2 March 1945 on left and abandoned property, cfr.: *Dziennik Ustaw*, 9 poz. 45. March 2/1945; Decree of 8 March 1946 on left and post-German property, cfr.: *Dziennik Ustaw*, 13 poz. 87. March 8/1946.



such as the availability of a professional conservation workshop (lacking in the Recovered Territories) and the need for access to all available objects enabling a rational distribution of the works to other institutions in Poland [Rutowska 2000, 183].

On 18 April 1946, a temporary "Exhibition of Gothic Art", presenting newly acquired artworks from the Recovered Territories, was inaugurated within the museum walls [Lorentz 1957, 72].

An excellent source of information on the selection of works is the photographs taken on the occasion of the Museum's hosting of Czech writers and members of the American Revindication Mission in May 1947<sup>2</sup>. The pictures (fig. 2) feature a meal organized in the current Gallery of Medieval Art room. Sunlight streaming through large windows illuminates a large hall, filled with artworks and dozens of people sitting at the tables. The guests seem deep in conversations and oblivious to the artworks displayed against the walls, which are among the most important objects of gothic sculpture from Silesia and Pomerania. The statue of the Beautiful Madonna of Wrocław (before 1945 Breslau), one of the most essential works of Central European art, all the more valuable after the wartime loss of the Beautiful Madonna of Toruń (before 1945 Thorn), was placed under the window. The Crucifixion triptych from the BVM Church in Gdansk (1500), the magnificent Polyptych of the Annunciation with the Unicorn from St. Elisabeth's Church in Wrocław (1480s.), whose crowning did not fit into the hall, and the tabernacle altar from BVM Church in Gdańsk with a Marian statue (1430), are placed next to the white wall. Of all the objects displayed here, only the monumental sculpture of the Apostle Andrew, belonging to a group of apostles figures from the Church of St. Mary Magdalene in Wrocław, was soon returned to the city of its origin. The photograph from the visit of the Italian professors features another statue from this series – St. Paul's, sideways to the paintings from Gdańsk and Wrocław (fig. 3). The lukewarm reaction of all guests, including the members of the American delegation (fig. 4) rather defeats the organizers' intentions.

On 8 December 1947, the National Museum in Warsaw opened the permanent exhibition of the Department of Medieval Art, still running within these premises today [Lorentz 1957, 72]. Its curator, the aforesaid Michał Walicki, showed visitors around with a "black coffee" served on the verso. A brochure with a woodcut image of the statue of the Beautiful Madonna of Wrocław on the cover accompanied the inauguration<sup>3</sup>. As its authors stated, «the exhibition provides an overview of Gothic art in Poland within the present-day borders and includes the most vibrant centres of art production» (14<sup>th</sup> - early 16<sup>th</sup> c.) These centres, inferred from the works presented, were primarily Pomerania and Silesia and to a certain extent Lesser Poland. In the already familiar four-column hall, mainly sculptures, altarpieces and panel paintings from Pomerania were displayed. In the next rooms, Silesian art was represented by numerous late Gothic retables, monumental figures of the Apostles, the Beautiful Madonna and works from the circle of so-called Madonnas on lions. The brochure's anonymous authors knew that medieval art was incomprehensible to modern people. Still it could also serve as an inspiration for contemporary artists, whereas its meditation was necessary to «develop a picture of Polish and European history». One can only guess what Stanisław Lorentz was trying to tell in his conversation with Pablo Picasso in front of the Wrocław statue of St Barbara (1<sup>st</sup> quarter of the 15<sup>th</sup> c.) in 1948 (fig. 5). Picasso's focused expression indicates that the work probably prompted deeper reflection.

---

<sup>2</sup> Warsaw, Archive of the National Museum, Kat. A [Galeria Sztuki średniowiecznej. Uroczystość otwarcia Działu Sztuki Średniowiecznej 1947], sygn. 847b.

<sup>3</sup> Warsaw, Archive of the National Museum, Kat. A [Galeria Sztuki średniowiecznej. Uroczystość otwarcia Działu Sztuki Średniowiecznej 1947], sygn. 847b, Sztuka gotycka w Muzeum Narodowym w Warszawie.



2: Reception for Czech writers, 1947 [National Museum in Warsaw].

The Warsaw National Museum created a fine artistic representation of the newly annexed lands while providing a post-war vision of Polish medieval art – far more attractive than its pre-war form. From the early 20<sup>th</sup> c., when its collection of old art began to develop, few artworks from the former provinces of the Kingdom of Poland (initially excluding Pomerania and Silesia) were recognized as representative of medieval Polish art [Kochanowska 2017]. This same key, i.e., appealing to the former lands of the Kingdom of Poland, of which Silesia ceased to be a part in 1348, and the status of Gdańsk Pomerania remained changeable, was also adopted in the narrative after 1945. Thus, the Gallery of Medieval Art was intended to represent Polish medieval art from all ever belonging to his country lands [Dobrzeńiecki 1960, 6], and the works on display form a panorama of its development [Kochanowska 2017, 15]. Simultaneously, while introducing different temporalities, these works bore witness to times gone by and became carriers of many potential histories. It seems, however, that their insertion into the national discourse may have been dictated by a desire to find justification for the new shape of the country after 1945 rather than to distort an already convoluted history.

### 3. Redistribution of restituted medieval artworks

The director and curators of the National Museum in Warsaw were deeply involved in establishing new museum institutions in the Recovered Territories, including the appointment

AGNIESZKA PATAŁA



3: Reception for Italian professors, 1947 [National Museum in Warsaw].

of their directors [Jarocki 1981, 234] and the redistribution of works from revindication campaigns. For these measures, a framework was formulated in 1946 with the involvement of Stanisław Lorentz. It assumed a complete reorganization of the post-German museum network corresponding to “Polish cultural and museum concepts”, whose aim was the repolonisation of the Recovered Territories [Rutowska 2000, 193]. Moreover, in 1947 Lorentz reported that «not all historical objects of the Recovered Territories will be handed over to the newly established museums there». [Rutowska 2000, 194]. The idea was to block the transfer of works collected before 1939, which were supposed to demonstrate Germanic culture in Silesia or Pomerania. Such objects should have been transferred to central Poland, whereas the «important collections of Polish art» [Rutowska 2000, 195] were to be transferred to the Recovered Territories instead. Even though such ambitious plans could not be fulfilled, the undisputed symbols of Silesian Gothic art, such as the statue of the Beautiful Madonna from Wrocław, the sculptural works attributed to Jakob Beinhart and several of altarpieces, including the Polyptych of the Annunciation with the Unicorn, never returned from Warsaw to the National Museum in





4: Reception for the members of American Revindication Mission, 1947 [National Museum in Warsaw].

Wrocław, established in 1947. Its rich and diverse collection of Silesian medieval sculpture and painting, consists of works mostly uncovered in Silesian caches after Lorentz's return to Warsaw. Transfers from the National Museum in Warsaw did, however, take place, e.g., in 1948, the monumental figures of the Apostles from the Church of St Mary Magdalene in Wrocław (figs. 1, 2, 3) returned to the place of their origin. Collaboration between these two museums has continued up to the present day but has never determined the shape of Wrocław's permanent exhibition.

Medieval sculptures from Silesia, especially the late Gothic carved and painted altarpieces, which had no defined ownership status as "abandoned" or "post-German" works, constituted significant elements of furnishings in many of the churches and cathedrals being rebuilt in post-war Poland. An altarpiece from the Silesian town of Góra (1513), attributed to the workshop of Jakob Beinhart, became in 1955 the main altar of the reconstructed Gothic cathedral in Poznań (Greater Poland) - one of the major churches in Polish history connected with the first Polish rulers from Piasts dynasty - Mieszko I and Bolesław I the Brave, the first King of Poland [Nowacki 1959, 225]. The retable has been there until now, seeming to blend harmoniously with the interior. A Silesian Late Gothic retable from Ścinawa (1514), also attributed to the workshop of Jakob Beinhart, appears to be equally well embedded in a historically and artistically alien sacred space. In 1947, it was obtained from the National Museum in Warsaw,



5: Pablo Picasso and Stanisław Lorentz with other participants of the World Congress of Intellectuals in Defense of Peace, 1948 [Lorentz 1957, 29].

from the collection of works revindicated from Silesia, and transferred to the renovated Cistercian Church of the Blessed Virgin Mary in Mogiła in Cracow [Marcinkowski 2006]. A number of officials, including Stanisław Lorentz, decided on transfer of this work was. He was the one who refused to hand over to Mogiła another Silesian altarpiece brought to Warsaw in 1945, i.e., the so-called Virgin of the Rosary Pentaptych currently adorning the main altar of the BVN Church on Sand Island in Wrocław. However, before the aforementioned polyptych returned to Wrocław in 1964, it had for several years adorned the chancel of the cathedral in Warsaw, reconstructed in the Gothic spirit [Patała 2021, 60-70] (fig. 6). In turn, the post-war history of the Polyptych of the Annunciation with the Unicorn illustrates the importance of selected Silesian altarpieces for the collection of the National Museum in Warsaw. On 17 March 1953, the National Museum of Warsaw received a request for «a triptych [*sic*] Madonna with Unicorn for the presbytery of the Gniezno Archcathedral»<sup>4</sup>. On 16 April of the same year, Stanisław Lorenz refused to hand the work over, arguing that the retable, of great artistic value, is an exhibit of the National Gallery of Polish Art, and its removal would «impoverish the exhibition to a

great extent». These are just a few examples of post-war dislocations of Silesian carved late Gothic altarpieces. Their desirability in other parts of Poland was determined not only by their “abandonment” and no-one’s-works status, which could be acquired relatively easily but also by their usually very good state of preservation and very high artistic value.

## Conclusions

The showpiece potential of St. Barbara’s sculpture, which attracted Picasso’s attention, and Silesian medieval art in general remains evident until now. Indeed, this work was featured on the cover of an album published in 2012 presenting “treasures” from the collection of medieval art of the National Museum in Warsaw [Kochanowska 2012]. In this book, among 120 medieval artworks of a different type, well over half are sculptures and altarpieces from the Recovered Territories, mostly Silesia and Pomerania. Moreover, medieval sculpture from these lands has been and still is, an indispensable component of all major studies of the history of Polish art, to which only works from the Lesser Poland can compete [Kęłowski 1983; Kęłowski 1987; Skibiński, Zalewska-Lorkiewicz 2010]. This was certainly influenced by the medium of

<sup>4</sup> Warsaw, Archive of the National Museum, no. VIII-1159/53.





6: *Virgin of the Rosary Pentptych in the presbytery of the St. John's Archcathedral in Warsaw, ca. 1955* [Narodwe Archiwum Cyfrowe, Poland].

photography itself and albums published many years after the war. This medium was used to document not only the images of these artworks, but also their life and role in the post-war realities of a recovering museum sector.

The national narrative proposed in 1947 at the opening of the Gallery of Medieval Art of the National Museum in Warsaw, which had faded over the years, was finally broken with the

opening of the new permanent exhibition in 2013. Its curators, Antoni Ziemia and Zofia Herman, resolved to focus on the function and agency of late medieval art and to present a history of regional art and trans-regional history as a counterbalance to the center-periphery model and the nationalist approaches [Ziemia, Herman 2013]. Nevertheless, the core of the presented collection has not changed. Hence the art of the former Recovered Territories still prevails – in terms of quantity and artistic quality – over works from other regions of present-day Poland. The canon of the country's most important works within its 1945 borders also remains unchanged, and its highlights can still be viewed primarily in Warsaw. Nevertheless, particular regions have regained their independence, providing an insight into the variety and complexity of traditions and factors influencing their artistic heritage.

In conclusion, the significant role of the National Museum in Warsaw and its staff in this process is worth emphasizing. First, the museum was the primary place for storage and evaluation of evacuated and restituted works. Second, the institution was involved in redistributing artworks to churches and museums across the country. Thirdly, the National Museum in Warsaw, with the opening of the Gallery of Medieval Art in 1947, became a place to present of the most valuable works of the newly defined Polish medieval art heritage (cultural property), of which sculpture from the Recovered Territories became a flagship. Its exhibit in museum spaces contributed to its presence in the catalogues, syntheses and in-depth studies devoted to the history of medieval art in Poland. The choices made in the first post-war years have influenced how medieval sculpture from the territory of present-day Poland is perceived, regardless of changing perspectives and methods\*.

### Bibliography

- BIAŁOSTOCKI, J. (1947). *Sztuka gotycka w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- DOBRZENIECKI, T. (1960). *Galeria Sztuki Polskiej. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- GĘBCZAK, J. (2000). *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- GULDAN-KLAMECKA, B. (2003). *Wstęp*, in Bożena Guldan-Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII-XVI w. Katalog zbiorów*, ed. Bożena Guldan-Klamecka, Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- JAROCKI, R. (1981). *Rozmowy z Lorentzem*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- KARECKA, L. (2002). *Akcja rewindykacyjna w latach 1945-1950 : spór o terminologię czy o istotę rzeczy?*, in «Ochrona Zabytków», 55, nr 3/4, pp. 404-409.
- KĘBŁOWSKI, J. (1983). *Polska sztuka gotycka*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- KĘBŁOWSKI, J. (1987). *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*, Warszawa, Arkady.
- KOCHANOWSKA, M. (2012). *Mistyczne Średniowiecze*, Warsaw, Bosz.
- KUDELSKI, J. (2017). *Rewindykacja dóbr kultury na Dolnym Śląsku*, in «Kwartalnik Historyczny», 123, pp. 71-94.
- LORENTZ, S. (1956). *Muzea i zbiory w Polsce 1945-1955*, Warsaw, Wydawnictwo "Polonia".
- LORENTZ, S. (1957). *Muzeum Narodowe w Warszawie w latach 1939-1954*, in «Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie», 2, pp. 7-98.
- MARCINKOWSKI, W. (2006). *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju – Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztorowym w Mogile*, Kraków, Wydawnictwo i drukarnia "Secesja".
- NOWACKI, J. (1959). *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, vol. I, *Kościół katedralny w Poznaniu. Studium historyczne*, Poznań, Księgarnia św. Wojciecha.
- PATAŁA, A. (2021). *Left / Abandoned / Post-German: Late Gothic Silesian Retables and Their New Settings in the Monastery Church in Mogiła (Cracow), and the Cathedrals in Warsaw and Poznań in the 1940s and 1950s*, in «Ikonotheke», 31, pp. 49-81.

\* This article presents selected outcomes of a research grant financed by the University of Wrocław (IDUB Programme, title: The afterlife of the Gothic altarpieces from the territory of today's Poland in the 19th and 20th c.).

- PLINTA, K. (2022). *Płynąc za horyzontem. Rozmowa z Marią Poprzeczką*, in «Szum», 39: <https://magazynszum.pl/plynac-za-horyzontem-rozmowa-z-maria-poprzeczka/>
- PRZEŹDZIECKA-KUJAŁOWICZ, A. (2018). "Warszawa oskarża" – pierwsza powojenna wystawa Muzeum Narodowego, in «Spotkania z zabytkami», 72, nr 11-12, pp. 22-29.
- RUTOWSKA, M. (2000). *Elementy polityki wobec niemieckiej spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, in *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, ed. Z. Mazur, Poznań, Instytut Zachodni, pp. 167-200.
- SIERZPUTOWSKI, B. (2020). *Public international law in the context of post-German cultural property held withing Poland's borders. A complicated situation or simply a resolution?*, in «Leiden Journal of International Law», 30, nr 4, pp. 953-968.
- SKIBIŃSKI, S. ZALEWSKA-LORKIEWICZ, K. (2010). *Sztuka Polska. Gotyk*, Warsaw, Arkady.
- ZBOROWSKA, A. (2019). *Życie rzecz w powojennej Polsce*, Warsaw, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- ZBOROWSKA, A. (2021). 'Abandoned' things: Looting German property in post-war Poland, «History and Anthropology», 32, no. 5 (<https://doi.org/10.1080/02757206.2021.1958805>).
- ZIEMBA, A., HERMAN, Z (2013). *The New Gallery of Medieval Art of the National Museum in Warsaw*, in «Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Seria Nowa / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series», 38 (2), pp. 24-29.
- DE FUSCO, R. (2010). *Storiografia e restauro sui generis di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venice, Marsilio, pp. 28-30.
- ADAMO MUSCETTOLA, S. (1985). *Il ritratto di Augusto dalla Mostra d'Oltremare*, in *Napoli Antica*, Naples, Macchiaroli editore, p. 347.

#### Archival sources

Warsaw, Archive of the National Museum, *Gallery of Medieval Art. Opening of the Medieval Art Department 1947* [*Galeria Sztuki średniowiecznej. Uroczystość otwarcia Działu Sztuki Średniowiecznej 1947*], Kat. A, sygn. 847b. Warsaw, Narodowe Archiwum Cyfrowe, nr. 351011251763.



## *Medieval sculpture in the collection of the Archdiocesan Museum in Wrocław after 1945 – difficult heritage?*

**ROMUALD KACZMAREK**

University of Wrocław

### **Abstract**

*This article will concentrate on the fate of the collection of medieval sculpture in the Archdiocesan Museum in Wrocław after WW2, with particular reference to the circumstances of its exhibiting and exploring (collections' dispersal, losses, disintegration of ensembles). However, specific problems were determined by the institution's affiliation with the Catholic Church. The religious nature of this collection and its "post-German" status may have added to the burden. The article will point out the factors that made the effects of WW2 paradoxically progressive over time.*

### **Keywords**

Wrocław (Breslau), Archdiocesan Museum, National Museums in Poland, religious art.

### **Introduction**

The fate of Wrocław (before 1945: Breslau) seems emblematic of WWII's disaster and its effects on medieval artworks. By 1945, the scale of the city's medieval structure was comparable to that of Cracow; its churches and museums seemed jam-packed with late Medieval artworks. The destruction of Wrocław and the whole of Silesia in 1945 was compounded by the consequences of political treaties. This territory has changed its national and cultural affiliation – from German to Polish, from Western to Eastern European, oriented in the Soviet spirit. The post-war process of retrieval of artworks secured by the German authorities, run by the Polish and Soviet services, was conducted haphazardly and resulted in further losses. Moreover, the objects were taken deep into the territory of Poland, instead of being returned to their places of origin. Restitution of the pre-war conjuncture proved impossible. Erzbischöfliches Diözesanmuseum (hereafter EDM), renamed Archdiocesan Museum i.e. Muzeum Archidiecezjalne (hereafter MAD) after 1945, constituted one of the Breslau museums, whose collections had been severely affected during WWII. It includes of more than 260 works of Medieval stone and wooden sculpture, dating from the 12<sup>th</sup> to the early 16<sup>th</sup> c. Late Medieval objects predominate, including 12 relatively completely preserved winged altarpieces. Following the National Museums in Wrocław and Warsaw, this is the most essential collection of Medieval art from the territory of Silesia.

### **1. Erzbischöfliches Diözesanmuseum before 1945**

EDM was established in 1898 as an institution amassing art objects removed from churches in the diocese of Wrocław – covering ca. 20,000 km<sup>2</sup> before 1945, and after the war, the area increased to 24504 km<sup>2</sup>) [Jaworska 2013, 12]. Until 1945, medieval art formed a significant part of its collection (fig. 1), but the only publication documenting this fact was the 1932 guide to the permanent exhibition [Nowack 1932]. During WWI, the works were partially evacuated (only 4 crates) deep into the Reich (Hildesheim) and they returned without loss. WWII evacuation had a completely different scale and consequences. Securing the collection in



ROMUALD KACZMAREK



1: The main exhibition room in the Erzbischöfliches Diözesanmuseum in 1932 [Nowack 1932].

case of war was discussed already in November 1938. In the following months, a list of caches was compiled mainly in Silesian smaller towns, churches and monasteries. The first transports of crates began in mid-1942. By the beginning of July 1944, they had been distributed, with the approval and cooperation of the Silesian Provincial Conservator, in at least six locations. No less than 115 crates were prepared, but other packing methods were also used [Urban 1973, 140-143].

## 2. The first post-war year

Shortly after the end of WWII, the the Polish Catholic Church in Silesia sought to take over all the immovable and movable property formerly owned by the German Church. Several priests from the German cathedral chapter remained in Breslau for a shorter or longer period, as did the EDM director Dr. Kurt Engelbert [Urban 1973, 139]. They cooperated with representatives of the Polish Church, and their knowledge of all matters concerning the Church's material heritage was priceless. Following the relocation at the war's end, the artworks had to be tracked down, secured and transported back to Wrocław. The first year after the war, this was handled by the German director Engelbert, holding office until his departure for Germany on 23 October 1946. Before leaving, he had estimated that some 100 objects had not been returned to the Museum. This number decreased in the next few years, yet it is still not

possible, even today, to precisely verify all the lost items listed in the pre-war inventory. However, not even a vehicle was available to the Church to carry out independent field searches. Which is why the art collections, dislocated in various places in Silesia, by no means only church property, were sought by specially appointed representatives of the Polish government and by random amateurs getting rich by robbery.

### **3. Finding and dispersing the museum's collection**

The process of crates retrieval proved to be somewhat troublesome, as the Catholic Church representatives probably never reached "their" caches first. Instead, they received information when the crates were already on their way to a new location. Nor did the tracking of such crates marked as EMD property imply, that they would be returned to their owner, as the analysis of the protocols concerning the September 1945 transport from Duszniki Zdrój to Cracow clearly proves. Notification about the discovery of EDM items in the railway warehouse Duszniki must have somehow reached the new Polish Church authorities in Wrocław, for the apostolic administrator of Lower Silesia, appointed his representative (Fr Ludwik Mucha) on 19.9.45, thus one day after the find, and granted him the authority to participate in the evaluation of the objects. The role of the Church's plenipotentiary was limited to assessing whether the items found were "of liturgical use" i.e., whether the return to the Church would be justified by the need or necessity to integrate them into the ongoing liturgical and administrative functioning of the Church. On the other hand, objects belonging to the Church assessed as having museum value, were seized by state commissions and transported from the so-called Recovered Territories deep into the territory of pre-war Poland, mainly to Cracow and Warsaw. This was the case with more than 30 crates found in Duszniki Zdrój. From the incomplete documentation, it appears that among miscellaneous objects from the EMD, there were also wooden Gothic sculptures (10 are listed). A protocol drawn up on 20 September in Kłodzko (nearby Duszniki) stated that the objects were of "museum purpose", and therefore they were handed over to Jerzy Zanoziński (art historian, delegate of the Provincial Office from Cracow) «to be transported to Cracow's Wawel Castle at the disposal of the Directorate of the State Art Collections». Two days later, the crates reached Cracow, as evidenced by the protocol, written on 24 September, from their opening attended by the Director of Wawel Castle, Tadeusz Mańkowski, and the Deputy Director of the National Museum in Krakow, Adam Bochnak. On 26 September, Zanoziński was already back in Duszniki to take over the next consignment of "historical objects", containing Gothic sculptures, among them a 14th-century crucifix, transported to Cracow.

This case is probably one of many and illustrates the state of play less than six months after the end of the war, in an area still insecure in terms of security. The protocols available to art historians are imprecise as they fail to mention museum signatures and rarely the original provenance of the sculpture. While some of the sculptures can be identified in these lists, others need to be considered lost or can no longer be conclusively linked to specific objects. Moreover, a large group of works remained at Wawel Castle and had not been disclosed over the years, as a 1958 publication on Polish wartime losses still considered some of them to be lost. For example, three statues (Mary with Child, St Catherine and St Ursula) from Stare Miasto near Namysłów (Altstadt bei Namslau) were transferred from Wawel to the Jagiellonian University Museum as early as 1950 [Bularz-Różycka 2006, 24-27]. Or, in 1964, four works (one triptych and three statues) belonging to the EDM's collection and kept at Wawel Castle since 1945, were handed over as a long-term deposit to the Wrocław National Museum, which after ten years became its owner. So far as is known, MAD as the legal heir

ROMUALD KACZMAREK

to the EDM has not been contacted in any of these cases. What is more, it remains uncertain whether all of the sculptures that ended up in the Wawel Museum in 1945 have survived. For instance, the statue of St Mary Magdalene from Centawa (c. 1500) is on display in the Wawel Royal Castle department in Pieskowa Skala.

Another group of sculptures from the EDM was included in the collection of the National Museum in Warsaw (hereafter MNW). They remain there to this day, co-creating a significant collection of Silesian medieval art made up exclusively of works acquired in 1945 from Silesia, either from former museum collections or directly from churches, and transported to Warsaw without Cracow's intermediary. Among works from the former EDM collection, one can find a *crucifixus dolorosus* from the Corpus Christi church in Wrocław, a group of altar reliefs from the parish church in Ziębice and a group of Coronation of Mary from Karczyce – all created within the 2<sup>nd</sup> half of the 14<sup>th</sup> century. Two other works of Gothic sculpture from the EDM, taken over by the National Museum in 1945, are deposits at the National Museum in Poznań since 1947: the shrine of a retable from Marcinowice (1<sup>st</sup> quarter of the 15<sup>th</sup> century; Dep. 316) and a group of Lamentations of Christ from Żagań (ca. 1500; Dep. 315) [Woziński 1990a, 97, 103; Woziński 1990b, 9, 13]. The origin of the so-called Pietà from Rucewo, obtained in 1945 from the war depot in Szczytna Śląska, is unknown. Probably it belonged to the EDM [Soćko 2016, 128-129].

In post-war Poland, a further dispersal of the MAD's collection, especially in medieval sculpture, was also caused by ideologically or patriotically motivated operations. In early 1956, the rector of the then-only Catholic university in Poland sent an appeal to the diocesan bishops, who were responsible for the church museums, to donate any artworks of their choice. It was motivated by a wish to recreate the collection established at the Catholic University of Lublin (hereafter KUL) before WWII, having been looted or destroyed in the first year of the war by the Gestapo. The only hierarch to respond to this appeal was the controversial deputy bishop in the Diocese of Wrocław, Kazimierz Lągosz, appointed by the state authorities and accepted by the Church under the duress of the political situation [Wójcik 1996; Staniszewski 2000; Jaworska 2011]. On his order, 14 sculptures, including three altarpieces, were transferred in 1956 from MAD to the museum collection of KUL in Lublin (eastern Poland) [Przylicki 2012]. Notably, the introduction to the 1973 MAD Catalogue does not mention this event. However, there is a fairly detailed account of dislocation of the museum pieces during the war, followed by their arduous recovery after 1945. One can assume that the act of disposing of the Wrocław museum artifacts by an Ordinary imposed by the communist authorities, had been seen as an event to be concealed rather than highlighted.

Most probably, some sculptures from the EDM came into private hands in the hectic of 1945 or a little later, stolen from transports or when the MAD was already in operation. The latter can be assumed for the St. Hedwig statue (late 14<sup>th</sup> c.), which, as evidenced by a photograph from the Herder Institute in Marburg, was in the EDM. In 2016, it was sold at the DESA Unicum auction in Warsaw. In all probability, this sculpture is identical to the one mentioned in the Catalogue of the MAD (503) [Urban 1973, 180]. Its disappearance could be linked to the relatively unrestrained movement of museum objects between buildings belonging to the Wrocław curia. The sold sculpture formed a pair with a statue of the St. Bishop with the following inventory number (504) and similar height [Urban 1973, 180], which also disappeared after being lent "outside". In the 1971 manuscript inventory, there is a note that it was loaned to the Seminary in 1958. Specific to the administration of the MAD's collection, it would also seem that the works would be loaned for decorating rooms and furnishing chapels and churches,



particularly within Cathedral Island. This then fostered, given the lack of professional registration of the objects' circulation and a lack of awareness of the artistic and historical value of the objects received, their disappearance [Urban 1973, 150].

#### **4. The difficult heritage?**

On an ideological and psychological level, integrating the newly annexed territories into pre-war Poland was also a problem. In the mentioned publication of Polish war losses in sculpture, 160 lost objects from Silesian churches and museum collections (the vast majority from its areas belonging to Germany until 1945) are reported under Polish losses. Not the last paradox resulting from the superimposition of official propaganda on historical reality, as more surprising is the specification of the mode in which these works were "lost", namely, «taken away by the occupying forces before 1944». So the Germans, evacuating their collections, were – according to this twisted understanding – the "occupiers" in their territories or perhaps the occupiers of "Piast Silesia"? Until long after the war, both the government and the Church used the argument of Lower Silesia having a Piast or Polish origin. In a letter to Władysław Gomułka, the First Secretary of the Polish United Workers' Party, Bishop Kominek wrote about churches «dating back to the old Polish times» [Jaworska 2007, 199, 201]. At the same time, Kominek understood Silesian culture more broadly than Primate Wyszyński, who regarded it as Polish («the eternally Polish nature of the western lands»), while the bishop of Wrocław «recognized additional elements of Czech, Moravian, German and Lusatian culture in the spiritual culture of Silesia» [Olszar 2001, 59]. Meanwhile, a 1957 government circular referred to church property in the Recovered Territories as state "post-German property".

However, the negative phenomena described so far were mainly due to the whole complex of post-war turbulences. The cultural policy of the new Polish state, under the dominant political influence of the Soviet Union, was closely linked to communist ideology. This resulted in poor relations between the state and the Catholic Church, forced to rely on self-financing. Given these realities, MAD's situation was stable, albeit only to the extent that it could not be closed.

The museum did not have a dedicated budget for routine activities such as purchasing, conservation and artwork research. There were no positions for lay professional staff. The institution's two directors managing it from 1956 to 2020 were history-trained priests. The research activity, however, must be judged as increasingly deviating from the average level and minimum standards. Admittedly, Director Wincenty Urban completed a new manuscript inventory of the entire collection around 1970/71, but it was essentially the result of a transcription into Polish of a German inventory. For publication, in three parts between 1973 and 1975, Urban arranged it chronologically and, within the epochs, introduced a hierarchical iconographic division, which in the "Gothic" section resulted in a sequence from representations of God the Father to saints [Urban 1973; Urban 1975]. On the one hand, this publication is very positive, as the State Museums did not make their collection inventories available. On the other hand, the level of this study was already very low, with many errors in the identification of iconography and chronology. Due to the lack of illustrations and access to non-exhibited works, identification could only succeed in the cases of artifacts published in pre-war studies.

The Museum's exhibiting activities, particularly about old art, were essentially based on the permanent exhibition. Medieval artworks were mainly displayed in one large room of the former chapter library (fig. 2), as well as in the corridors and one smaller room. Director Urban recalled several entries from the Museum's visitors' book for 1965-1970, attesting to

ROMUALD KACZMAREK



2, 3: The main exhibition room in the MAD in Wrocław in 2018 [R. Kaczmarek].

the positive response to the permanent exhibition [Urban 1973, 153]. Already in the late 20<sup>th</sup> c., the concept of this presentation aroused astonishment among professionals, feeling that one was dealing with the survival of an arrangement from the early days of this Museum. This was, however, not the case. It simply remained the largest exhibition space and the heart of the entire Museum. Moreover, when filling it with many sculptures and panel paintings, no principle (chronological or iconographic) was adopted other than a particular functional arrangement, mainly considering the scale of the objects. The sculptures hung on the walls, stood on the floor and sat in deep window niches (fig. 3). Hand-drawn captions in metal frames hanging on strings, sometimes hooked onto the sculptures themselves, were a flavor. The difference with the pre-war exhibition was the focus on medieval art. The 1932 photograph proves that the exhibition was arranged in a romantic spirit, with the picturesque atmosphere of a collector's studio. Hard to believe that in addition to the 15 sculptures, there are 14 (!) Late Gothic altarpieces of various sizes, 15 panel paintings, complemented by 13 vitrines with 13<sup>th</sup> - 20<sup>th</sup> century crafts, a stone font and furniture. The post-war period saw a decrease in the number of carved altarpieces presented here (5) and an increase in the number of single Gothic statues to as many as 50. Many objects have also been replaced. A full-scale, life-size group of St George fighting on horseback (2<sup>nd</sup> third of the 15<sup>th</sup> century), which oddly enough had not been on display before 1932, has become one of the main highlights of this room (fig. 2. in the rear plan).

An illustrated situation resulted probably from the peculiarities of the functioning of the MAD, like other church museums in Poland. It remains outside the structures of museology framed by law and the practice of conservation and preservation (figs. 4, 5). Its collection remains outside any system of surveillance, has the status of a private museum and is consequently cut off from public money to maintain and protect the works [Stec 2019, 129-131; Maniurka 2019, 126].

## Conclusions

From the above outline, it is evident that WWII had a long-lasting impact on the situation of the Gothic sculptures belonging to the EDM collection and, after 1945, to the MAD. They





4, 5: *The staircase as the museums depot in MAD, 2018 [R. Kaczmarek].*



6: *Horse from the St. George's Group during documentation as part of the 2020 cataloging project [R. Kaczmarek].*

have occurred on all fundamental levels – the quantitative state, the substantive recognition, and the state of collection preservation. The political and social effects caused by the war are primarily responsible for the condition of this art collection, which is so valuable for the region. This includes the functioning of church museum institutions outside the museum system and has led to the petrification of the negative phenomena and factors of the first post-war decades. Recent years have brought some hope of improving the status quo. The Archdiocese of Wrocław secured significant funding in September 2017 for a comprehensive renovation of MAD. It also has created the opportunity to apply for funds for the thorough study of the collection. Inventory work covering the medieval art collection began at the end of 2020 (fig. 6) and should be completed in 2025 (Project nr 11H 18 0024 87 financed by the National Programme for the Development of Humanities).

“Post-German”, declaratively, “Piaś” heritage became problematic since it needed to be maintained while its potential could not be exploited. What saved it was the sacral nature of the collection. But, even in the context of the document of the Holy See emphasizing the pastoral function of diocesan museums [Leszczyński 2003], is it the fuel to survive the 21<sup>st</sup> century?

### Bibliography

- BULARZ-RÓŻYCKA, L. (2006). *Rzeźba średniowieczna w zbiorach Collegium Maius. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Katalog*, vol. III, Kraków.
- JAWORSKA, K. (2007). *Relacje między państwem a Kościołem katolickim na Ziemiach Zachodnich (1957–1960) w ocenie biskupa Bolesława Kominka i Władysława Gomułki*, in «Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne», 6, nr 1, pp. 193-216.
- JAWORSKA, K. (2013). *Rola Kościoła katolickiego w integrowaniu społeczeństwa dolnośląskiego w latach 1945-1951*, in «Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Naukowej im. Witelona w Legnicy», 9, pp. 7-20.
- JAWORSKA, K. (2011). *Rządy wikariusza kapitulnego ks. Kazimierza Lagosza w ocenie biskupa Bolesława Kominka*, in «Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne», 10, nr 1, pp. 293-303.
- LESZCZYŃSKI B. (2003). *Funkcja pastoralna muzeów kościelnych (Omówienie dokumentu Stolicy Apostolskiej)*, in «Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne», 79, pp. 147-150.
- MANIURKA, P.P. (2019). *Prawna ochrona zabytków kościelnych. Problemy dóbr kultury w świetle norm kościelnych*, in *Muzea kościelne wobec nowych wyzwań*, red. S. Natanaela, W. Błażejczyk, Piotr Majewski, Warsaw, pp. 115-128.
- NOWACK, A. (1932). *Führer durch das Erzbischöfliches Diözesanmuseum in Breslau*, Breslau, Otto Borgmeyer.
- OLSZAR, H. (2001). *Stefan kardynał Wyszyński o współczesnych kardynałach ze Śląska rodem, in Śląsk w okresie posługi prymasa Stefana kardynała Wyszyńskiego. Materiały posesyjne*, red. J. Śliwiok, Z. Szandar, Katowice, Drukarnia Archidiecezjalna w Katowicach, pp. 47-60.
- PRZYLIKI, K. (2012). *Kolekcja średniowiecznej rzeźby śląskiej w zbiorach artystycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II*, in «Roczniki Sztuki Śląskiej» 21, pp. 9-28.
- SOĆKO A. (2016). *Sztuka w służbie wiary*, in *Imagines Medii Aevi. Wystawa z okazji 1050. rocznicy chrztu Polski* (Muzeum Narodowe w Poznaniu), red. A. Soćko, Poznań, pp. 128-129.
- STANISZEWSKI, B. (2000). *Książdz infułat Kazimierz Lagosz jako rządcą Archidiecezji Wrocławskiej 1951-1956*, Wrocław, Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego.
- STEC, P. (2019). *Muzea kościelne z perspektywy prawa państwowego*, in *Muzea kościelne wobec nowych wyzwań*, red. s. N.W. Błażejczyk, P. Majewski, Warsaw, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, pp. 129-131.
- URBAN, W. (1973), *Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu oraz katalog jego zbiorów*, in «Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne», 27, pp. 133-206.
- URBAN, W. (1974). *Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu oraz katalog jego zbiorów*, in «Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne», 28, pp. 283-330.
- URBAN, W. (1975). *Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu oraz katalog jego zbiorów*, in «Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne», 30, pp. 195-221.
- WÓJCIK, S. (1996). *Życie i działalność księdza infułata Kazimierza Lagosza (1888-1961)*, in *Kościół katolicki na Dolnym Śląsku w powojennym 50-leciu*, red. I. Dec, K. Matwijowski, Wrocław, Dolnośląskie Tow. Społeczno-Kulturalne, pp. 74-99.

WOZIŃSKI, A. (1990a). *Dzieła średniowiecznej plastyki śląskiej w Muzeum Narodowym w Poznaniu (Katalog)*, in *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku. Studia i materiały II*, Wrocław-Poznań, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, pp. 83-107.

WOZIŃSKI, A. (1990b). *Galeria sztuki średniowiecznej. Przewodnik* (Muzeum Narodowe w Poznaniu), Poznań.

**Sitography**

[https://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20051028\\_musei-ecclesiastici\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20051028_musei-ecclesiastici_it.html) (December 2023)









## **Residenze reali in guerra. Conoscenza, restauro e valorizzazione di architetture e paesaggi storici**

*Royal Residences at War. Knowledge, Conservation and Enhancement of historical architectures and landscapes*

**VIVIANA SAITTO, MARIAROSARIA VILLANI, MASSIMO VISONE**

*Le residenze reali sono state spesso città nelle città, costituendo poli urbani alternativi alla capitale, centri propulsori di processi di antropizzazione e di inurbamento che hanno inciso anche sull'evoluzione del paesaggio. Palazzi e parchi di corte vantano una ricca fortuna critica relativa alla loro fondazione, all'iconografia urbana e al loro ruolo sul territorio, mentre altri aspetti risultano ancora meno indagati, come ad esempio quello assunto nel corso dei conflitti bellici.*

*I luoghi della corte sono stati teatri di guerra, siti assediati dalla popolazione, spazi di ricovero per le comunità civili e militari e per i beni culturali, ma altresì hanno svolto la funzione di presidi militari, quartieri generali, luoghi in cui sono stati siglati trattati internazionali. Questi eventi hanno lasciato fonti scritte e documentazione iconografica e cartografica, hanno segnato il patrimonio architettonico e paesaggistico e hanno inciso sugli sviluppi futuri dell'edificio, in particolar modo sulla loro musealizzazione e sui relativi allestimenti.*

*Gli autori che hanno contribuito alla sezione Residenze reali in guerra. Conoscenza, restauro e valorizzazione di architetture e paesaggi storici hanno indagato tali eventi sotto diversi punti di vista e in vari contesti storici e geografici, quali quello della storia dell'architettura, delle trasformazioni intervenute per riadattare tali complessi alle esigenze militari, dei restauri post-bellici e della storia degli allestimenti – o dei ri-allestimenti – di tali siti storici.*

*Royal residences have often been cities within cities, and they formed urban alternative poles to the capital. These architectural complexes started processes of anthropization and urbanization that affected the landscape evolution. Palaces and court parks boast a rich critical historiography concerning their foundation, urban iconography, and their role in the territory. Other aspects are often less investigated, such as their role into the war years.*

*Royal residences have been theatres of war, sites besieged by the population, shelter spaces for civil and military communities and cultural heritage, but also served as military garrisons, headquarters, and places where international treaties were signed. These events left written sources and iconographic and cartographic documentation, marked the architectural and landscape heritage, and affected the future development of the buildings, in particular its musealization and the related set-up.*

*The authors contributing to the section Royal Residences at War. Knowledge, Conservation and Enhancement of Historic Architectures and Landscapes investigated these events from different points of view and in different historical and geographical contexts, such as the history of architecture, the transformations that took place to adapt these complexes to military requirements, post-war restorations and the history of the setting up – or re-setting up – of these historic sites.*



## *Da Porxo del Forment a palazzo reale. Una residenza storica e militare a Pla de Palau de Barcellona*

*From Porxo del Forment to the royal palace. A historic and military residence in Pla de Palau in Barcelona*

**LAURA GARCÍA**

Università di Barcellona

### **Abstract**

*Il Porxo del Forment fu costruito per iniziativa del Consiglio della Città (1387-1389) nella zona di Pla de Palau per le necessarie transazioni commerciali. Nel corso del XV secolo fu gradualmente adattato a nuove esigenze come quella di custodire nel piano superiore una hala dels draps che durante il Cinquecento fu destinata a sala d'armi. L'immobile fu confiscato tempo dopo da Filippo V per essere utilizzato come residenza del viceré di Catalogna e, dopo il decreto di Nueva Planta, divenne sede dei capitani generali (1716-1846), ma esercitò anche la funzione di palazzo reale.*

*The Porxo del Forment was built at the initiative of the City Council (1387-1389) in the area of Pla de Palau for the necessary commercial transactions. During the fifteenth century, it was gradually adapted to new demands such as that of guarding on the upper floor a hala of draps that during the sixteenth century was destined to weapons room. The building was confiscated some time later by Felipe V to be used as the residence of the viceroy of Catalonia and, after the Decree of Nueva Planta, became the headquarters of the Captains General (1716-1846), but also exercised the functions of royal palace.*

### **Keywords**

Palazzo reale, arsenale militare, architettura Rinascimento.

Royal palace, military arsenal, Renaissance architecture.

### **Introduzione**

Fino alla costruzione della fortezza conosciuta come la Cittadella da parte di Filippo V (1715-1751), Barcellona non fu una città che poteva vantare grandi strutture belliche o di luoghi dedicati alla fabbricazione di armi. Certo, esistevano edifici o costruzioni legati all'attività bellica, ma erano pochi. Uno di questi fu l'insieme delle antiche *atarazanas reales*, il cui primo recinto corrisponde alla metà del XIII secolo.

Sotto le sue magnifiche navate furono costruite galee e parte della flotta della Corona d'Aragona, furono riparate navi da guerra e usate come deposito di materiali e utensili relativi alla marina. Quando, a metà del XVIII secolo, la struttura perse la funzione originaria, per più di due secoli accolse altri usi non navali, come ad esempio quelli di caserma, prigione, fabbrica di cannoni e altro ancora, fino al 1802, quando divenne definitivamente maestranza e parco di artiglieria. In una situazione simile si trova la Scuola Militare (1639), anche se nel 1626 già si parlava della necessità di un luogo di studio di questo tipo. La sua evoluzione portò alla nascita dell'Accademia Militare di Matematica [Montaner i Martorell 1990, 137-142], istituzione che ebbe un'incidenza essenziale nella formazione di un gran numero di ingegneri militari [Galland Seguela 2005].

LAURA GARCÍA

Di scarsa importanza furono i primi laboratori di fonderia di cannoni. Durante il XV secolo, i cosiddetti maestri bombardieri lavorarono ovunque senza grandi elementi. Quando dalle bombe – precedente del cannone – si passò alle culebrine – artiglieria con un lungo tubo –, si pensò già di costruire officine speciali. Da qui, l'emergere di luoghi specifici per la fabbricazione di armi. Ne è un esempio la delibera del Consiglio della Città (1578) – *Consell de Cent*, governo municipale della città – sulla necessità di costruire, accanto alla futura passeggiata di Las Ramblas e vicino alle mura, una casa da fondere, fare e avere pezzi di artiglieria, oltre a un edificio per la fusione di cannoni di fronte alle *atarazanas reales*. Un altro problema di notevole importanza è stato anche quello della conservazione e stoccaggio della polvere da sparo. Inizialmente furono utilizzate alcune torri della muraglia di Barcellona fino a quando, nel 1693, la città consegnò all'allora viceré sei locali per immagazzinarla. All'inizio del XVIII secolo, i consiglieri (*consellers*) acquistarono un pezzo di terra nella località di Horta de Sant Pau per costruire un magazzino dove custodirla senza alcun pericolo.

Conclusa la *guerra dels Segadors* (1652), la città perse la proprietà delle mura e delle fortificazioni che tanti sacrifici e lavori avevano rappresentato. Da allora dovette tollerare la continua comparsa di guarnigioni straniere e si cominciò a parlare di costruire caserme destinate ai soldati, anche se la fine della Guerra di Successione (1701-1730) diede via all'emergere di una febbre di costruzioni militari. Nel mezzo di tutto questo processo, la Sala delle Armi di un edificio che svolse funzioni diverse a seconda dell'epoca segnò la sua importanza in un periodo molto concreto della storia della Catalogna.

### 1. L'approvvigionamento di grano e di tessuti

La Sala delle Armi è considerata come uno dei principali recinti di armi della Barcellona del XVII secolo, anche se la sua origine non aveva nulla a che fare con l'ambito militare, ma piuttosto con la fornitura di grano alla città. La storia nasce nell'attuale Plaza de Palacio, con la Casa Lonja [Bernaus i Vidal, Caballé i Crivillés 2003] e il palazzo della Dogana come edifici di spicco [García Sánchez 2017; García Sánchez 2021]. Sembra che quello spazio fosse inizialmente un'estensione naturale della spiaggia che finì per essere collegata a delle piccole isole rocciose che si affacciano su un mare poco profondo [Duran i Sanpere 1973, 441]. Dal punto di vista urbanistico, il sito è diventato un punto di riferimento di Barcellona nel corso del XIX secolo e ha avuto una prima epoca essenzialmente commerciale.

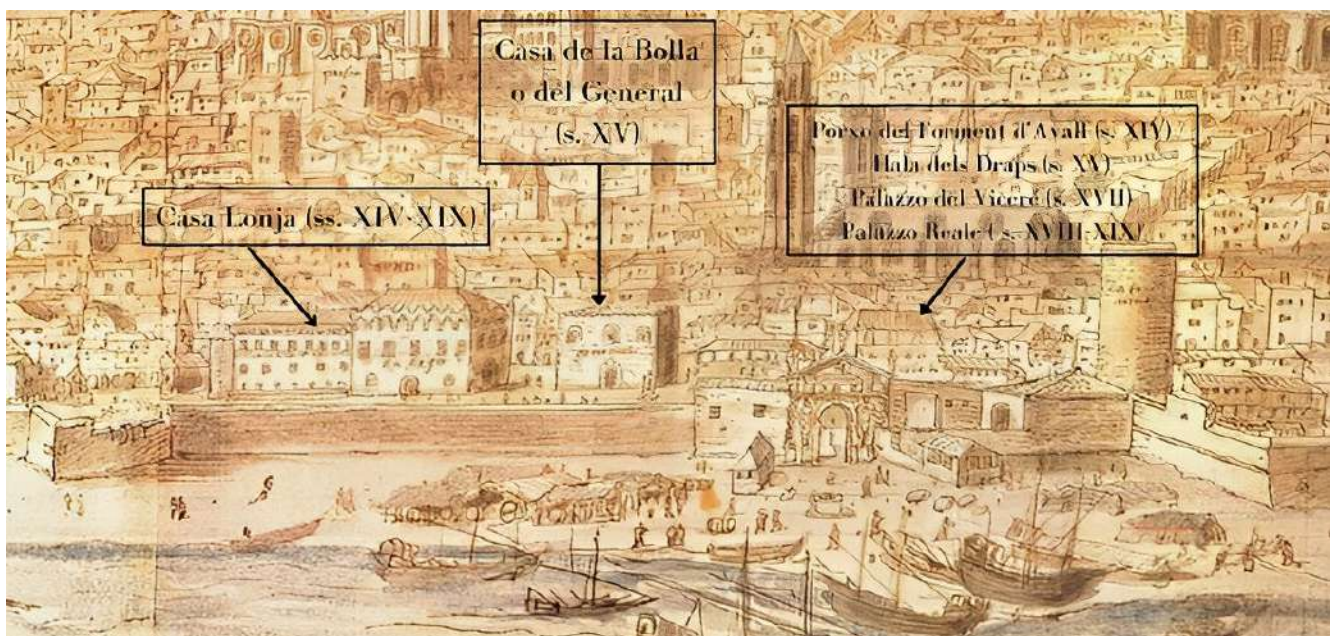
Le merci sbarcate nel porto portarono a transazioni tra importatori e rivenditori che si materializzavano in baracche o fienili [Carreras Candi 1980, 656-657]. Grazie all'iniziativa del *Consell de Cent* (1387-1389), questo primo punto d'incontro fu sostituito dal cosiddetto *Pallo* o *Porxo del Forment*, ovvero un edificio coperto di struttura quadrata. Inizialmente aveva una sola pianta, ampie arcate aperte all'esterno e pavimento piastrellato per una migliore conservazione dei semi [Bernaus i Vidal 2003, 113]. La sua paternità è attribuita ai *mestres de cases* (muratori) Arnau Bargués e Ramón Vilardell [Terés Tomás, 1982] e, secondo Bruniquer, l'insieme è stato definito dai suoi contemporanei come «nobile i vell» [Gilabert i Bruniquer 1916, 168-170]. La sua funzione era quella di deposito di farine e grano o altri cereali scaricati nel porto che non erano stati venduti o trasportati in città durante il giorno.

Nel XV secolo, il *Porxo del Forment* fu gradualmente adattato alle nuove esigenze [Curet 1981, 250]. Nel 1441, il Consiglio della Città accettò di costruire nella parte superiore un *Hala dels Draps* (asta di panni), spazio utilizzato per il riconoscimento dei tessuti di lana in cui si verificava la qualità e sigillava la garanzia. Questo privilegio si sovrapponeva a quello già realizzato nel General o Casa de la Bolla [García Alcázar; González Moreno 2016], un edificio costruito dalla Generalitat nel XV secolo sullo stesso fronte marittimo.





1: Anton van den Wyngaerde, *Barcelona*, 1563, disegno acquerellato (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek).



2: Anton van den Wyngaerde, *Barcelona*, 1563, part., disegno acquerellato (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek).

Questa parte è stata inaugurata tre anni dopo [Duran i Sanpere 1973, 443]. L'intenzione era che questo prodotto principale della città rimanesse con il proprio mercato coperto, evitando al contempo l'occupazione di nuovi terreni e rappresentando un costo inferiore perché le fondamenta erano già costruite. Bisognava solo rafforzare le mura dell'immobile preesistente. I lavori non durarono a lungo nel tempo e nel novembre 1443 era già stato completato. Anche se ha ricevuto gli opportuni elogi, la documentazione dell'epoca non permette di concludere un'intenzione estetica nella sua costruzione, ma piuttosto l'importanza della particolare forma dell'edificio, posta dal punto di vista di un facile ampliamento e persino riutilizzo. Così, quando in un primo momento si è parlato di un chiostro con quattro gallerie, è stato documentato che la fabbrica doveva consentire l'aggiunta di un piano superiore se necessario, come è accaduto [Bernaus i Vidal 2003, 115].

LAURA GARCÍA

## 2. Da Sala delle Armi a Palazzo Reale

Nel corso del XVI secolo, le autorità municipali decisero di modificare l'edificio e destinarlo a Sala delle Armi o, in altre parole, all'arsenale militare, anche se inizialmente non si dedicò alla custodia esclusiva di materiale bellico. La sua costruzione si dilatò nel tempo per problemi economici. Fu iniziata nel 1514, rimase paralizzata alcuni anni dopo e i lavori continuarono nel 1553. Già nel 1598 iniziò a esercitare le funzioni di deposito comunale di armi e munizioni, ma nel 4 aprile 1608 un incendio provocò gravi danni.

In questo caso, la documentazione archivistica relativa al Consiglio della Città permette di ricostruire la sequenza dei lavori effettuati nel recupero dell'edificio e i pagamenti effettuati a diversi professionisti a partire dal 1616, dove la costruzione di un cortile centrale o chiostro e la Sala delle Armi erano una priorità<sup>1</sup>. Nel caso di quest'ultima, la sua distribuzione corrispondeva a un piano alto di quattro saloni in grado di dotare un elevato contingente di soldati; ad esempio, nel 1637, anno dei preparativi della guerra contro la Francia nel quadro della guerra dei Trent'anni (1618-1648), aveva munizioni per rifornire migliaia di combattenti [Duran i Sanpere 1973, 618].

Sono state quindi due le funzioni esercitate contemporaneamente dall'edificio: da un lato, quella di magazzino nella parte bassa del cereale più indispensabile per la popolazione in caso di epidemia di fame; dall'altro, quella di accumulare armi che in circostanze pericolose renderebbero anonimi cittadini difensori della città. Data la grandezza di quest'ultimo aspetto, l'intero edificio per estensione è stato conosciuto come Sala delle Armi. Alla fine, il suo aspetto era così impressionante che venne visto come uno dei più importanti di Barcellona [Gilabert i Bruniquer 1916, 174].

Al termine della *guerra dels Segadors* (1652), Barcellona perse i suoi privilegi militari e Filippo V ritenne più opportuno cambiare la destinazione d'uso dell'edificio, sopprimere la Sala delle Armi (3 gennaio 1653) e concedere la potestà ora come abitazione dei viceré della Catalogna. Tre anni dopo, il viceré Francisco de Orozco, marchese di Mortara, che, come i suoi predecessori abitava in un palazzo ubicato in via *Ample*, decise di rendere effettivo il trasferimento e fare dell'edificio del *Porxo del Forment* la sua nuova residenza [Carreras Candi 1980, 619]. Tuttavia, fu a partire dal 1663 e su incarico dell'allora viceré di Catalogna, Francisco de Moura Corterreal y Melo, terzo marchese di Castel Rodrigo, che l'immobile subì un'ampia ristrutturazione e cominciò a essere adeguato alle funzioni di residenza ufficiale dei viceré grazie all'intervento del carmelitano scalzo fra Josep de la Concepció [Narváez Cases 2002-2003, 257-270].

Il lavoro fu continuato in epoca del successivo viceré, Vicente Gonzaga Doria, e completato nel 1667-1668, momento in cui il carico era in mano di Gaspar Téllez-Girón y Sandoval, quinto duca di Osuna. Grazie a quest'ultimo fu precisato il cambiamento di funzione della Sala delle Armi e delle installazioni annesse, poiché nella data concreta del 12 ottobre 1668 inviò una lettera al governo comunale per chiedere case per ospitare parte della sua famiglia perché, a quanto pare, non c'era posto nel nuovo palazzo. In altre parole, nel 1668 la ristrutturazione era finita [Perello Ferrer 1996, 236; Pi i Arimon 1854, 385]. Non fu questa la sua ultima funzione prima di diventare residenza dei viceré a Barcellona: tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII secolo fu collocata la dogana della città, funzione alternata alla Sala delle Armi del piano superiore [Narváez Cases 2000, 207-215].

---

<sup>1</sup> Barcelona, Archivio Storico, *Manual 1607-1609*, Consell de Cent XIII-49, 1608; *Manual, 1609-1612*, Consell de Cent XIII-50, 1610, 1611; *Manual, 1612-1623*, Consell de Cent XIII-51, 1617; *Deliberacions*, Consell de Cent II-117, 1608; *Deliberacions*, Consell de Cent II-119, 1610; *Deliberacions*, Consell de Cent II-120, 1611; *Deliberacions*, Consell de Cent II-121, 1612; *Deliberacions*, Consell de Cent II-128, 1618-1619.

Dopo il decreto di Nueva Planta, dove fu abolita la figura del viceré, l'edificio divenne sede del capitano generale della Catalogna (1716-1846), la prima autorità militare del luogo. Poco dopo esercitò funzioni di palazzo reale per Filippo V, l'arciduca Carlo d'Austria, Carlo IV, Ferdinando VII, Isabella II e Maria Cristina di Borbone Due-Sicilie. La regina Elisabetta II utilizzò l'immobile come residenza privata durante le sue visite a Barcellona in tre diverse occasioni. A partire dalla seconda (1846), l'edificio divenne ufficialmente noto come Palazzo Reale per essere successivamente trasformato in sede del Tribunale di Pace e di Primo Grado (1869) fino alla sua completa scomparsa in un incendio (1875). Oggi il terreno è occupato da un blocco di abitazioni private.

### 3. Una lettura in chiave architettonica. Maestri, stili, funzioni

L'identificazione di ciascuno dei servizi che, per buona parte del XVII secolo, sono stati concentrati nello stesso luogo, risulta talvolta complessa da capire. La numerosa documentazione citata e conservata nell'Archivio Storico della Città di Barcellona mette in relazione i vari usi dello stesso e dimostra che condividevano lo spazio nell'insieme del palazzo. In ogni caso, è vero che si può parlare di tappe cronologiche, di stili e identificare con nome proprio i professionisti e gli artisti che sono intervenuti [Ainaud de Lasarte; Gudiol Ricart; Verrié i Faget, 1947, 291; Perelló Ferrer 1996, 291-301].

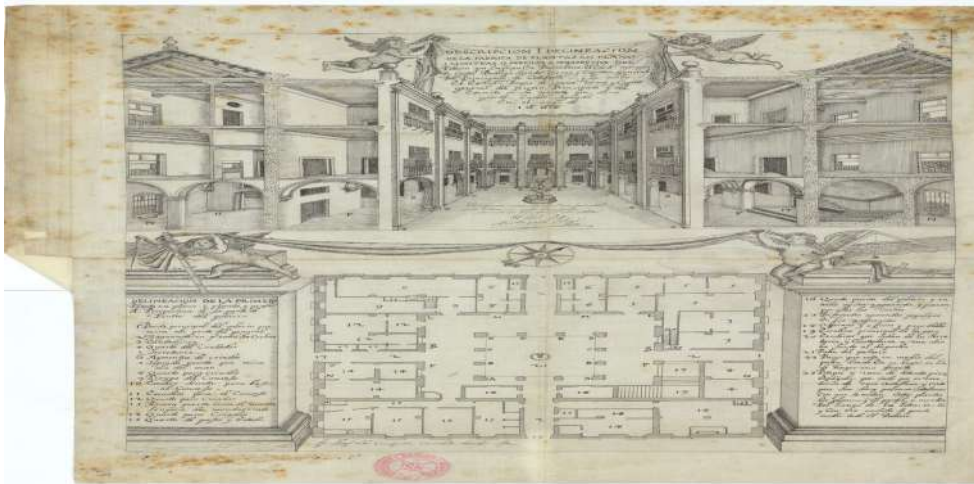
Senza dubbio, il momento più importante dell'edificio fu quello della sua conversione in residenza dei viceré. Il rimodellamento più marcato interessò l'interno, dato che fra Josep de la Concepció, portato da uno spirito conservazionista e di marcato rispetto, volle mantenere inalterata la facciata antica medievale con l'eccezione dell'aggiunta di tralicci alle finestre e di uno scudo reale al centro. Il progettista disegnò una caratteristica struttura di palazzo urbano, con gli annessi disposti intorno a un cortile centrale e una scala d'onore addossata su un lato, seguendo il modello consueto nell'architettura palatina del Rinascimento.

Occorre ricordare che questo cortile centrale o chiostro a due piani era già stato costruito da Francesc Sociés nel 1617, quando l'edificio svolgeva funzioni doganali. Fra Josep seppe sfruttare questo elemento del chiostro della costruzione precedente, articolando le nuove sale nell'ambiente dello spazio. Non sembra che abbia agito, tuttavia, come direttore dei lavori di costruzione, perché consta con la data del 26 novembre 1663 il nome di Pere Pau Ferrer citato come architetto. A quanto pare, quest'ultimo si è rivolto ai deputati del Generale per chiedere loro la pietra in eccesso dei lavori in corso nel palazzo della *Generalitat*, per utilizzarla nella costruzione del nuovo palazzo del viceré [Narváez Cases 2000, 213].

La nota lettura dei piani e della sezione realizzata da Maties Jener sui disegni di fra Josep ci permette di conoscere com'era l'edificio [Perello Ferrer 1996, 237-240]. Riassumiamo le funzioni che svolgeva ciascuno dei livelli: al piano terra, porticato nel cortile, sono collocate le dipendenze di servizio, oltre alle stanze riservate agli usi ufficiali propri dell'edificio (segreteria, sala dei conti). Al piano nobile, a cui si accedeva da una scala principale, si trovavano gli uffici e stanze di rappresentanza sul fronte sud; le stanze dei viceré a ovest e le sale per cavalieri a nord, mentre intorno al cortile erano alcove e camere ridotte. Qui spiccava, per dimensioni e altezza, il salone delle feste, corrispondente alla facciata principale. Infine, al piano superiore e probabilmente approfittando dei solai della Sala delle Armi, si trovavano nell'ala nord ed est le stanze delle dame dell'entourage della moglie del viceré; nell'ala sud, una grande galleria esterna orientata verso il mare, come un belvedere. Sul lato ovest, grazie alla doppia altezza della sala delle feste, due tribune agli estremi si aprivano al suddetto salone [Ainaud de Lasarte; Gudiol Ricart; Verrié i Faget 1947, 291].



LAURA GARCÍA



3: Fra Josep de la Concepció, pianta e sezione in prospettiva del cortile e stanze interne del palazzo del viceré, disegno, 1668. Archivio Storico della Città di Barcellona.



4: Maties Jener, salone delle feste del palazzo del viceré, 1668. Archivio Fotografico della Città di Barcellona



5: Onofre Alzamora, Vista del palazzo reale (sinistra) e del palazzo della dogana (destra) di Barcellona, disegno, c. 1830-1846. Archivio Storico della Città di Barcellona

Il nuovo palazzo del viceré subì alcune trasformazioni (1790-1792) per mano di Juan Miguel de Roncali e di Stefanis, conte di Roncali, ingegnere militare di Carlo IV che lo avvicinò all'estetica neoclassica, imperante nei dintorni di Plaza de Palacio. Nel 1846, in occasione del viaggio a Barcellona della regina Elisabetta II, i capitani generali si trasferirono nel convento della Merced e l'edificio subì ulteriori riforme. La decorazione neoclassica sovrapposta da Roncali è stata rimossa e si è materializzata una reinterpretazione dell'architettura gotica [Carreras Candi 1980, 805] come era intesa in epoca romantica. Da questo momento l'edificio divenne ufficialmente noto come Palazzo Reale.



6: Emile Rouarge, *Il palazzo reale (sinistra) e il palazzo della dogana (destra)*, incisione proveniente da *Le Magasin Pittoresque*, (París), vol. XV, 1857, p. 260. Archivio Storico della Città di Barcellona.

## Conclusioni

La *Hala dels Draps*, nome derivato del fiammingo, partiva da un'antica costruzione proposta ai tempi di Giovanni I (1387), con l'obiettivo di servire la città di un magazzino di grano ed era formata da un piano aperto sulla strada con un portico. Questo unico livello fu ampliato pochi anni dopo con l'aggiunta di un piano superiore, costruito nel 1444 come deposito e mercato per i tessuti con cui si commerciava in città. Durante il XVI secolo l'edificio cessò di svolgere le funzioni per le quali fu creato e, mentre il livello inferiore mantenne l'attività di deposito di grano, il primo piano fu adibito a deposito comunale di armi e munizioni. Da qui l'apparizione della Sala delle Armi, denominazione mantenuta fino alla metà del XVII secolo, momento in cui Filippo V, in conseguenza dell'abolizione dei privilegi militari catalani, confiscò la proprietà. Paradossalmente, l'incendio del 1608 ha agito come un'arma per realizzare un'opera molto più importante che ha finito per colpire l'intero edificio e in cui hanno lavorato diversi *mestres di cases*, falegnami, fabbri e altri.

Poco tempo dopo divenne residenza ufficiale dei viceré destinati alla Catalogna, i quali, pur disponendo di un proprio palazzo situato accanto alla piazza del Re, hanno sempre mostrato diffidenza e antipatia verso quel luogo e hanno scommesso di stabilire la loro residenza ufficiale in un altro palazzo, che la maggior parte degli storici collocano in via *Ample* [Martinell i Brunet 1959, 35]. Da qui nacque l'iniziativa di installare definitivamente il palazzo dei viceré laddove fino ad allora era stato utilizzato come magazzino di tessuti, grano, armi e dogana che presentava i vantaggi di essere molto vicino al porto e di avere le condizioni di luce e di ampiezza di cui non disponevano nel palazzo della piazza del Re.

L'edificio fu leggermente modificato nel corso del XVIII secolo per avvicinarlo alla tendenza neoclassica imperante [García Sánchez 2015] e, un secolo più tardi, fu privato di queste decorazioni e divenne adatto come sede dei Tribunali di Pace e di Primo Grado. Svolse questa funzione fino al 1875, anno in cui un incendio ne comportò la scomparsa. Fortunatamente, i disegni realizzati da fra Josep de la Concepció ci permettono di avvicinarci all'aspetto che aveva a suo tempo. La loro ricchezza grafica è eccezionale perché sono stati incisi per desiderio del viceré duca di Osuna, che ne ha favorito la diffusione con l'intenzione



LAURA GARCÍA

di commemorare l'esistenza della nuova edificazione. Fu un fatto singolare e praticamente unico nella sua modalità. Per nessun altro importante edificio, come ad esempio l'Alcazar di Toledo, fu commissionata l'incisione della pianta o una vista frontale della nuova costruzione [Narváez Cases 2000, 211]. Nella decisione del duca di Osuna si può interpretare una chiara volontà propagandistica del potere reale dopo i tragici eventi della *guerra dels Segadors*, con l'esercito francese come grande protagonista.

Oltre agli aspetti legati al commercio, all'urbanistica o all'architettura, la Sala delle Armi ha una propria lettura storica e politica. Non bisogna dimenticare che la posizione di quella prima *Hala di Draps* rispondeva alla sua vicinanza al porto e alla necessità di commerciare pezzi di stoffa in città. Ma quello stesso porto segnò la strategica posizione geografica di Barcellona, luogo di partenza o arrivo di navi piene di soldati – non necessariamente spagnoli - pronti a difendere il loro Paese con le armi. L'enclave era perfetta: affacciata sul Mediterraneo, con Francia e Italia in una vicinanza marittima relativamente comoda. Sia Filippo III che Filippo IV ebbero sempre presente la risposta che poteva offrire una città adeguatamente armata per i suoi interessi monarchici, senza dimenticare che l'origine della apparizione della Sala delle Armi fu la difesa individuale della città [Lynch 2007, 297-311]. L'arrivo di Filippo V, la costruzione della fortezza della Cittadella e la conseguente perdita dei privilegi militari di Barcellona segnarono il punto di partenza dei nuovi ruoli assunti dall'edificio, ora legati a nuove competenze e incarichi della corona: sede di viceré, residenza di capitani generali e palazzo reale per monarchi durante il loro soggiorno in città. Insomma, un edificio che ha unito tra le sue mura commercio, storia, arte e politica.

### Bibliografia

- AINAUD DE LASARTE, J., GUDIOL RICART, J., VERRIÉ I FAGET, F.P. (1947). *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.
- BERNAUS I VIDAL, M., CABALLÉ I CRIVILLÉS, G. (2003). *Del llotja de mercaders a caserna militar: la Llotja de Barcelona a l'època moderna*, in «Pedralbes. Revista d' Història Moderna», n. 23, pp. 781-796.
- BERNAUS I VIDAL, M. (2003). *Els espais arquitectònics de la indústria i el comerç*, in *El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona*, a cura di A. Cubeles, R. Grau, Barcelona, Quaderns d'Història, n. 8.
- CARRERAS CANDI, F. (1980). *Cataluña ilustrada. Geografía general de Cataluña. Ciutat de Barcelona*, Barcelona, Ediciones Catalanes, vol. V.
- CURET, F., ANGLADA, L. (1981). *Visions barcelonines. Botigues, obradors i cases de menjar*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, vol. III.
- DURAN I SANPERE, A. (1973). *Barcelona i la seva historia. La formació d'una gran ciutat*, Barcelona, Edicions Curial, vol. I.
- GALLAND SEGUERA, M. (2005). *Los ingenieros militares españoles en el siglo XVIII*, in *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, a cura di A. Cámara, Madrid, Ministerio de Defensa, pp. 205-229.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2015). *La plaça de Palau i el Portal de Mar: un projecte de l'urbanisme neoclàssic*, in *Barcelona i el mar. Activitat portuària i façana litoral segles XVIII-XIX*, a cura di R. Grau, Barcelona, Quaderns d'Història, n. 22, pp. 49-54.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2017). *El palacio de la Aduana de Barcelona, testimonio artístico e histórico de la vida de la ciudad*, in «Arte y Patrimonio: Revista de la Asociación para la Investigación de Hª del Arte y del Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo"», n. 2, pp. 59-83.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2021). *El palacio de la antigua aduana de Barcelona. Arte comercio y política en el Pla de Palau*, in *Cicles pictòrics i arquitectura obliqua al set-cents*, a cura di L. García, A. Vallugera, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 107-128.
- GILABERT I BRUNIQUER, E. (1916). *Cerimonial dels magnífics consellers i regiment de la ciutat de Barcelona o Rúbriques de Bruniquer*, Barcelona, Imprenta d'Henrich y Companyia, vol. IV.
- LYNCH, J. (2007). *Los Austrias menores: cenit y declive*, Barcelona, Centro Editor PDA.
- MARTINELL I BRUNET, C. (1959). *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Monumenta Cataloniae, Barcelona, Editorial Alpha, vol. II.

- MONTANER I MARTORELL, J.M. (1990). *La modernització de l' utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, Institut d' Estudis Catalans.
- NARVÁEZ CASES, C. (2002-2003). *El tracista fra Josep de la Concepció: revisió historiogràfica i noves atribucions*, in «Locvs Amoenvs», n. 6, pp. 257-270.
- PERELLÓ FERRER, A.M. (1996). *L' arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PI I ARIMON, A.A. (1854). *Barcelona antigua y moderna, ó Descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros día*, Barcelona, Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, vol I.
- TERÉS TOMAS, M<sup>a</sup> R. (1982). *Arnau Bagués, arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales*, in «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», IX, pp. 72-88.

#### **Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

- Barcelona, Archivio Storico della Città di Barcelona
- Manual 1607-1609*, Consell de Cent XIII-49, 1608
- Manual, 1609-1612*, Consell de Cent XIII-50, 1610, 1611
- Manual, 1612-1623*, Consell de Cent XIII-51, 1617
- Deliberacions*, Consell de Cent II-117, 1608
- Deliberacions*, Consell de Cent II-119, 1610
- Deliberacions*, Consell de Cent II-120, 1611
- Deliberacions*, Consell de Cent II-121, 1612
- Deliberacions*, Consell de Cent II-128, 1618-1619

#### **Sitografia**

- GARCÍA ALCÁZAR, S., GONZÁLEZ MORENO, F. (2016). *Las vistas de ciudades de Anton van Wyngaerde*, Albacete, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha  
[docplayer.es/8246057-Las-vistas-de-ciudades-de-anton-van-den-wyngaerde-silvia-garcia-alcazar-fernando-gonzalez-moreno-departamento-de-historia-del-arte.html](http://docplayer.es/8246057-Las-vistas-de-ciudades-de-anton-van-den-wyngaerde-silvia-garcia-alcazar-fernando-gonzalez-moreno-departamento-de-historia-del-arte.html) (gennaio 2023)
- NARVÁEZ CASES, C. (2000). *El tracista Fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya*. Barcelona, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma, pp. 207-215  
[www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5187/cnc1de2.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5187/cnc1de2.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (gennaio 2023)



## *Giardini reali ed eventi bellici: la scomparsa del parco di Venaria Reale durante l'occupazione napoleonica e gli orti di guerra a Stupinigi nel secondo conflitto mondiale*

*Royal Gardens and wars: the Vanishing of the Venaria Reale Park during the Napoleonic Occupation and the War Vegetable Gardens at Stupinigi during the Second World War*

**PAOLO CORNAGLIA, MARCO FERRARI**  
Politecnico di Torino

### **Abstract**

*I conflitti hanno spesso interferito con i giardini e i parchi delle residenze reali sabaude. L'occupazione napoleonica ha portato alla scomparsa del più grande parco 'francese' esistente in Piemonte, quello di Venaria Reale, in seguito trasformato in area di esercitazioni militari. Durante il governo napoleonico si verificano furti e danni anche nel giardino di Agliè e in quello di Stupinigi, dove il secondo conflitto mondiale comporta la realizzazione di un sistema di orti di guerra.*

*Conflicts have often interfered with the gardens and parks of the Savoy royal residences. The Napoleonic occupation led to the disappearance of Venaria Reale, the largest 'French' park existing in Piedmont, which was later transformed into an area for military exercises. During the Napoleonic government, thefts and damage also occurred in the gardens of Agliè and Stupinigi, where the Second World War led to the creation of a system of war gardens.*

### **Keywords**

Venaria Reale, Stupinigi, giardini, *potager*, danni di guerra.  
Venaria Reale, Stupinigi, Gardens, Kitchen Garden, War Damages.

### **Introduzione**

I giardini delle residenze nobiliari e di corte, come la decorazione degli interni, risentono dell'avvicinarsi del gusto, dell'adesione a nuove mode, dell'esigenze di mostrarsi aggiornati. A queste trasformazioni, spesso letali per le fasi precedenti, si aggiungono in alcuni casi gli eventi bellici che, in forma radicale o parziale, diventano occasioni di rinnovo o distruggono realtà secolari. In alcuni casi, una storiografia consolidata ma superficiale assegna ai conflitti la ragione della scomparsa di interi complessi. È tradizione attribuire all'assedio francese di Torino del 1706 e alle relative operazioni militari la cancellazione del Regio Parco, tra l'altro raffigurato proprio nella veduta ufficiale dell'assedio, opera di Ignace Jacques Parrocel, in territori solcati da reggimenti e cannoni<sup>1</sup>. In realtà, la scomparsa della tenuta è da addebitarsi al progressivo disinteresse della corte nei confronti del sito: già nel 1634 il tempietto delle Arti Liberali viene smontato e riallestito nel giardino di San Lorenzo accanto al Palazzo Vecchio [Cornaglia 2019a, 339-341]. Nel Settecento il sito viene riconvertito in manifattura tabacchi [Roggero Bardelli 1990] e il casino tardomanierista, ormai

---

<sup>1</sup> Ignace Jacques Parrocel, *Veduta dell'assedio di Torino*, copia (Torino, Museo del Risorgimento).

trasformato in chiesa, verrà demolito nel 1952 per realizzare la nuova centrale termica della manifattura [Pernice 1998, 51]. In altri casi, invece, la guerra e i sovvertimenti politico-istituzionali sono la vera causa della scomparsa o dell'uso improprio dei giardini, strutture delicate e pronte a ridiventare natura in pochi anni.

### 1. La scomparsa del parco di Venaria Reale in epoca napoleonica

Nella notte del 9 dicembre 1798, Carlo Emanuele IV e Maria Clotilde di Borbone lasciano Torino, i territori piemontesi sono occupati dai francesi e nel 1802 annessi alla Francia. Nel 1804, con la proclamazione dell'Impero, viene istituito il sistema delle Dimore Imperiali, in cui vengono inseriti il Palazzo Reale, la Villa della Regina, la Palazzina di caccia di Stupinigi e il castello di Racconigi, ma non Venaria Reale, poi assegnata al patrimonio della Legion d'Onore.

Il grande parco era stato realizzato tra 1700 e 1716 circa su progetto di Monsieur de Marne, collaboratore di Le Nôtre [Cornaglia 2021, 66-75] e non aveva ancora conosciuto trasformazioni, anche solo parziali, secondo il nuovo gusto pittoresco. Non le vedrà mai, passando dall'impianto formale al nulla. Già nel 1799 è registrato il primo intervento 'demolitivo', atto a ricavare denaro dalla legna degli alberi: l'economista dei beni della Venaria, l'architetto Giacinto Falchetti, autore di un rilievo completo di parco e tenuta eseguito poco prima, nel 1796, cita l'impresario ("cittadino") Formica come responsabile del taglio di cento piante, tra roveri e olmi, lungo l'allea di collegamento tra parco e area della Mandria<sup>2</sup>.

La carta catastale<sup>3</sup> del 1801, come altre del periodo<sup>4</sup>, reca ancora il disegno dell'intero parco, con viale, boschetti (*bois taillis*) e *parterre*, ma è una sorta di ritratto in via di sparizione, così come le due vedute realizzate dall'architetto Carlo Randoni, firmate in qualità di *architecte national* e, quindi, databili sempre al 1801 [Cornaglia 2012, 270]. Il giardino, inquadrato sia nella zona del *Gran Parterre* meridionale, con i suoi i compartimenti ornati da tassi a obelisco e gli Appartamenti verdi ancora ben pettinati, sia in quella del *parterre de broderie* occidentale, appare in una sorta di ultima fotografia prima della dissoluzione<sup>5</sup>. Infatti, è databile a pochi dopo (1804), la relazione dell'ingegner Mercandini, il quale redige una relazione sulle condizioni del complesso: «Il gran Parco è pure degradato, mentre si scorge che da sei anni a questa parte niun genera di utile coltura ebbe luogo, né un ordine alle piante costituenti le lunghe allee e viali, e che presso ché tutte ritrovansi in oggi, o morte in pianta, o prossime a deperire, né intorno ai prati, che da simil tempo a questa parte non subirono mai più menomo ingrasso cosicché sono ormai ingerbiditi, aggiungendosi che li canali di irrigazione, sia li fossi, non furono più riparati né espurgati e lasciate si son aperte le chiaviche, o balconate inservienti all'uopo»<sup>6</sup>. La complessa macchina di gestione del parco si era bloccata.

---

<sup>2</sup> Torino, Archivio Storico della Città di Torino, *Carte del periodo francese*, cat. 9, art. 2, cart. 18, fasc. 14.

<sup>3</sup> Torino, Archivio di Stato (d'ora in poi ASTo), Riunite, Catasto Francese, I.B. Sappa, *Plan géométrique de la commune de la Vénérie*, 20 gennaio 1801.

<sup>4</sup> ASTo, Carte topografiche per A e B, *Caselle*, n. 2, *Carta dei territori della Venaria Reale, di Borgaro e di Caselle*, 3 novembre 1802, parte V.

<sup>5</sup> Carlo Randoni, *Vue du Château de la Venarie du côté d'Ouest, Vue du Château de la Venarie du côté du Sud*, s.d. ma 1801 ca. (Racconigi, castello, ora esposti a Venaria Reale, castello).

<sup>6</sup> ASTo, Riunite, Il Archiviazione, cap. 18, *Relazione dell'Ingiegnere Mercandini sullo stato del Castello e parco della Venaria dopo la rivoluzione del 1798*.





1: Carta dei territori della Venaria Reale, di Borgaro e di Caselle, 3.11.1802, parte V.

Lo stesso palazzo subisce simile sorte: gli arredi – in parte ancora presenti a fine dicembre 1798 – iniziano a essere venduti nelle aste dello stesso mese e del febbraio 1801, in parte sono portati a Torino; il palazzo appare completamente vuoto, alla commissione che avrebbe dovuto mettere i sigilli, giunta nel 1799<sup>7</sup>: erano state asportate anche tutte le serrature, le zanche dei telai, i piombi dei coperti.

Negli anni successivi il palazzo diviene una sorta di cava ufficiale da cui si recupera ogni elemento utile per le altre residenze attive: *boiserie*, pavimenti marmorei delle gallerie, vetri [Cornaglia 1994, 190-193]. Anche il parco, in una sua parte, ovvero quella *potager*, viene utilizzato per ottenerne qualcosa. Su questo aspetto la relazione di Mercandini è lapidaria: «Tali terreni tuttoché siano stati accordati a certo Mr. Bruley per farvi delle esperienze, coll'allevarsi delle piante esotiche; convien però dire che meglio non riuscirono le dette piantagioni, di quel che riuscite siano le altre nostrali [...] e solo in qualche ritaglio di terreno vi si scorge dell'Uvalacca [...] qualche pianta di riso, e Malva, piante queste assai comuni in Piemonte come il Lino ed il Canapa, vi si contano solo alcune piante d'Indigo, che a detta dello stesso giardiniere, muoiono d'anno in anno, non resistono l'inverno, avvi di più in certi vasi, ed anche fra terra piantate altre poche piante di riso, che si pretese potesse fruttare senza innaffiarlo, ma che in fretta, anche innaffiato come mi assicurò lo stesso ortolano, non diede ciò nulla ostante neppure una grana di prodotto. Ciò, che è incontestabilmente certo, si è finalmente, che le piante tanto a spaliera che a mezzo vento sono state ben mal tenute, che li viali sono ripieni d'erba, che insomma da sei anni a questa parte ne M.r Bruley ne altri che abbia avuta la goldita di si feraci terreni, tutti cercarono di sfruttarmeli a tutta possa, ma

<sup>7</sup> Torino, Archivio Storico della Città di Torino, *Carte del periodo francese*, cat. 9, art. 2, cart. 18, fasc. 14, lettera dell'11 maggio 1799.

niuno pensò né a mantenerlo in istato ne a porvi quell'ingrasso che il buon Padre di famiglia men esperto agricoltore non avrebbe omesso di fare se non per dispetto, o con principio di vedere la cosa assolutamente degradata, distrutta»<sup>8</sup>.

L'operazione era stata concepita dal generale Jacques François Menou, responsabile dell'amministrazione generale dei territori di terraferma già sabaudi, che riteneva che il clima della zona potesse essere adatto alla coltivazione sperimentale di piante esotiche, in particolare adatte per l'industria tessile e le tinture. L'area del *potager* viene affidata ad Augustin Jean Brulley, colono di Santo Domingo, che impianta coltivazioni sulla cui qualità e riuscita si accende un feroce scontro con l'intelligenza torinese, in particolare con la Società d'Agricoltura di Torino. Una prima visita del 7 luglio 1803 e una seconda del 23 settembre sembrano dare un quadro positivo dell'operato di Brulley, ma una terza visita, avvenuta in sua assenza, ribalta il verdetto, come si evince dalla relazione di Mercandini. Brulley pubblica allora a sue spese un pamphlet in cui difende il suo lavoro punto per punto, ed è grazie a questa polemica a stampa che conosciamo in dettaglio la vicenda [Cornaglia, Ferrari 2021]. L'ultimo elemento vitale del parco di Venaria, pur a spese della precedente funzione, viene a spegnersi. Nel 1817, a Restaurazione avvenuta, il parco appare spezzettato in una grande quantità di appezzamenti dati in gestione ai privati, i signori Michaud, Sarotti, Ronco, Tirozzo, Giorelli, Berardi... L'area ormai è a vocazione agricola e fornisce in quell'anno 15.535 lire di rendita alla Real Casa<sup>9</sup>. Due guardie rimangono a custodia dell'edificio, ormai spettrale, e dell'area cintata del parco. La vita ottocentesca del complesso sarà quindi una vita militare, con il palazzo trasformato in caserma e l'area dello scomparso parco – poi coltivata a grano e meliga – destinata a esercitazioni militari, come ben documentato dai rilievi ottocenteschi<sup>10</sup>.

I giardini di Stupinigi avranno una sorte migliore, ma nei primi anni del governo francese, prima della proclamazione dell'Impero, subiscono anch'essi furti e spoliazioni. I *Verbali di ricognizione degli effetti [...] del Palazzo Reale di Stupinigi, ritrovatisi mancanti dopo li 8 dicembre 1798 e sottratti dai francesi*, redatti tra il 16 e il 17 luglio 1799, forniscono un quadro sintetico della situazione: nel generale furto di ogni elemento metallico sfigura il giardino la sottrazione di «Cento e due Colonne, colle ferrature sei traverse di ferro di grossezza in quadro oncie una circa che formavano gli archi e li sei pinnacoli con loro rispettive chiavette per gli appartamenti verdi in prospetto del mentovato Real Palazzo verso Mezzogiorno li quali tutti infissi e impiombati nelle rispettive pietre da taglio, ciascuna affermata da muraglia nelle fondamenta»<sup>11</sup>. Gli Appartamenti verdi non verranno più riproposti, sia per ragioni economiche, sia per ragioni di mutamento del gusto. Lunghe file di annosi carpini segnano comunque l'antico impianto geometrico della parte più sofisticata dei giardini progettati nel 1740 da Michel Benard [Cornaglia 2021, 130-147]. Anche nel parco del castello di Agliè le fonti archivistiche documentano i furti delle opere metalliche, in particolare i condotti in piombo «che servivano pel Gioco o sia Delizia delle acque al ferro Cavallo»<sup>12</sup>, ammutolendo l'impianto idraulico della Fontana dei Fiumi.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> ASTo, Corte, *Provincia di Torino*, m. 35, *Azienda della Venaria R.le Bilancio Fondi e spese per l'anno 1817*.

<sup>10</sup> ASTo, Riunite, *Carte topografiche e disegni, Sezione IV Guerra e Marina*, n. 252, *Piano regolare del parco della Venaria Reale [...] per lo stabilimento di un poligono e di altre opere per le esercitazioni a fuoco degli artiglieri*, 14 marzo 1835.

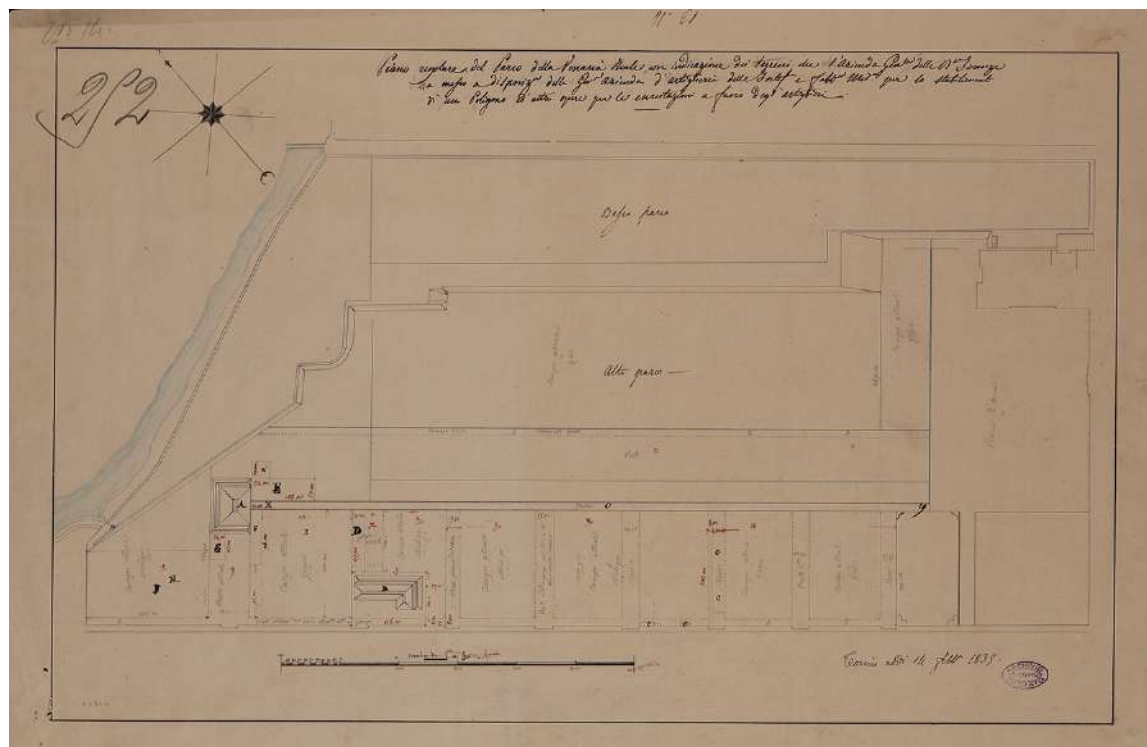
<sup>11</sup> Torino, Archivio dell'Ordine Mauriziano, m. 47, n. 1572.

<sup>12</sup> ASTo, Riunite, *Duca di Genova, Casa del duca del Chiabrese, Amministrazione*, fasc. 118, 12 agosto 1792.

## Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



2: Carlo Randoni, *Vue du Château de la Venarie du côté du Sud*, s.d. ma 1801 ca.



3: *Piano regolare del parco della Venaria Reale [...] per lo stabilimento di un poligono e di altre opere per le esercitazioni a fuoco degli artiglieri*, 14 febbraio 1835.

## 2. Orti e danni di guerra nel giardino di Stupinigi nel secondo conflitto mondiale

Dismessa nel 1919, dopo la Prima guerra mondiale, e ceduta al Demanio, la Palazzina di caccia di Stupinigi è consegnata nel 1926 all'Ordine Mauriziano, che vi istituisce il Museo dell'Ammobiliamento. I due decenni compresi tra i grandi conflitti del Novecento sono distinti, per quanto riguarda il giardino, da una conduzione meramente economica, in cui ogni bene – acqua, prati e alto fusto – è gestito più per profitto che per complemento del Museo. Le aree prative a nord, così come i prati della rotonda a sud, sono affittate a terzi e oggetto di cure colturali, concimazioni e irrigazioni, fatta eccezione per il *tapis vert* del viale centrale, mantenuto dall'Ordine. Medesima logica segue la gestione dell'alto fusto, interessato da tagli, quando necessari, da cui ottenere legna e legname destinati alla vendita.

Gli eventi bellici segnano tra il settembre del 1943 e l'aprile del 1945 il complesso, di cui palazzina e giardino sono occupati dalle forze armate tedesche e da un reparto della Guardia Repubblicana Italiana. Il 22 settembre del 1943, alle ore 11, un ufficiale tedesco si presenta all'Economo di Stupinigi dell'Ordine Mauriziano per chiedere la consegna del giardino e di parte delle sale della Palazzina. Alle ore 15 le truppe occupano gli ambienti richiesti. Il salone centrale è immediatamente adibito a magazzino di armi, esplosivi, dotazioni e attrezzature di camion e mezzi, mentre i padiglioni adiacenti sono destinati a magazzini di ferramenta, a mensa e dimora di ufficiali e sottoufficiali. L'Amministrazione dell'Ordine Mauriziano aveva provveduto allo sgombero dei locali nei limiti del possibile, concentrando mobili, tappeti e opere d'arte nei locali non requisiti e in magazzini chiusi a chiave, confidando nelle promesse e negli impegni assunti dagli ufficiali tedeschi di rispettare i confini stabiliti. Tuttavia, nel giorno successivo all'occupazione, i soldati forzano serrature e porte, prelevando materassi, coperte e mobili da adibire alle necessità delle truppe.

Il giardino in particolare è oggetto di distruzione per allestire il campo militare. Con il transito degli automezzi vengono sfondati i due cancelli degli ingressi principali a levante e ponente, danneggiato il cancello verso mezzogiorno, scassinate le serrature ad altri cinque. Camion e mezzi bellici si concentrano numerosi all'interno del perimetro cintato, insieme a specchi riflettori, apparecchi auditori, cassette di munizioni ed esplosivi.

L'occupazione permane fino al 27 aprile 1945, nei giorni di ritirata dei tedeschi dalla zona di Torino. Ispezioni compiute dall'Amministrazione dell'Ordine Mauriziano producono elenchi dei danni accertati, attestando le condizioni di degrado tanto del giardino quanto dei locali della Palazzina: «Tutti i locali, anche quelli della zona monumentale, si trovarono ridotti in uno stato di pauroso disordine e di nauseante sporcizia. Dovettero essere organizzate squadre di operai per liberare i locali dal luridume lasciato dagli invasori e dai rottami sparsi ovunque: la attrezzatura artistica fu trovata in stato di vero saccheggio»<sup>13</sup>.

Il 4 settembre 1946, Mario Sorbone, sindaco di Nichelino, su richiesta dell'Ordine firma una dichiarazione da allegare alla pratica di risarcimento per i danni subiti, ai sensi di legge, a cui segue relazione sottoscritta il 15 settembre dal direttore generale, il cavaliere di Gran Croce Domenico Lanza. Si provvede quindi alle riparazioni necessarie e al riallestimento del Museo.

Quattro fotografie conservate presso l'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano<sup>14</sup> attestano la presenza di orti e coltivi all'interno dei grandi parterre a sud della Palazzina: fagioli, cavoli, patate e pomodori sono ben riconoscibili e indicati a penna alla base dei documenti.

---

<sup>13</sup> Nichelino, Archivio dell'Ordine Mauriziano, sezione presso la Palazzina di caccia di Stupinigi, inventario Acritea, m. 4342.

<sup>14</sup> Torino, Archivio dell'Ordine Mauriziano, *Fotografie*, scatola 15, busta 4.





4: Nichelino, giardino della Palazzina di caccia di Stupinigi. Orti di guerra, concimazione per i fagioli, s.d., ma 1942 ca.

Si distinguono le casse con piante di agrumi inserite nelle piattabande incolte del parterre, le topiarie spettinate di *Chamaecyparis* poste a cadenza regolare lungo il perimetro, le basse carpinate a delimitazione dei boschetti limitrofi e gli iconici filari di pioppi cipressini al di là del muro di cinta. Le fotografie non riportano date, ma la schedatura le colloca tra il 1945 e il 1950. Tuttavia, gli eventi bellici citati, alcuni dettagli immortalati e le politiche del regime fascista aiutano a ricondurre le quattro immagini agli anni immediatamente precedenti all'occupazione tedesca, quando l'autarchia degli anni Trenta imposta da Mussolini aveva portato, fra il 1941 e il 1942, ad acuire i razionamenti alimentari e a promuovere la coltivazione di qualsiasi area utile [Panzini 2021, 85].

In un clima di esaltazione della terra Patria e della sua vocazione rurale, grano e ortaggi sono coltivati in piazze, giardini e parchi pubblici delle maggiori città italiane, a partire dal capoluogo piemontese: «Torino, tra le prime grandi città nell'osservanza dell'imperativo del Duce "*Non un lembo di terreno incolto!*" ha celebrato nella prima settimana di luglio l'inizio della trebbiatura del frumento seminato e cresciuto rigoglioso in tutti i terreni di proprietà comunale, da quelli che un tempo giacevano o incolti o scarsamente produttivi a quelli coltivati a piante verdi, a fiori, a prati nei nostri giardini e nei nostri magnifici parchi dove Flora ha ceduto il posto a Cerere» [E.M. 1942, 3].



PAOLO CORNAGLIA, MARCO FERRARI



5: Nichelino, giardino della Palazzina di caccia di Stupinigi. Orti di guerra, fagioli rampicanti, s.d., ma 1942 ca.

Critico osservatore di tale prassi, utile più alla propaganda di regime che al sostentamento dell'economia nazionale e della popolazione, è il fiorentino Pietro Porcinai, il quale, riflettendo sulle detrazioni perpetrate a parchi e luoghi pubblici, scrive che «non solo è necessario mantenere alla Patria questo cospicuo patrimonio artistico rappresentato dai giardini, ma bisogna anzi darvi sempre maggiore incremento»<sup>15</sup>. Il mancato controllo degli orti di guerra, favorendo anche il mercato alimentare illecito, sarà regolamentato solo nel febbraio del 1943<sup>16</sup>, a pochi mesi dalla caduta del fascismo e dagli infausti eventi determinati dall'8 settembre.

<sup>15</sup> Pietro Porcinai, *Giardinaggio in tempo di guerra*, dattiloscritto, s.d., ma 1942 ca. (San Domenico di Fiesole, Firenze, Archivio Pietro Porcinai).

<sup>16</sup> *Norme per regolare l'impianto e la gestione degli orti di guerra*, Regio Decreto-Legge 8 febbraio 1943-XXI.



6: Nichelino, giardino della Palazzina di caccia di Stupinigi. Orti di guerra, cavoli, pomodori, fagioli, s.d., ma 1942 ca.

## Conclusioni

L'occupazione di Stupinigi rimanda a un altro increscioso evento a scapito di un giardino sabauda, già ricordato dal professore Guglielmo Giordano [Giordano 1994], diretto testimone e mandatario sul finire del 1944 di un consistente prelievo di alto fusto nel parco del Castello di Racconigi per imposizione della Repubblica Sociale. Al tempo impiegato nel Consorzio Latifoglie [Giordano 2000], Giordano è chiamato a compiere una delicata scelta: quali esemplari del parco secolare destinare al taglio? Con approccio forestale e in base a criteri tecnici legati alla tutela della componente floristico-vegetazionale propria della stazione pianiziale, il professore individua solo qualche latifolia deperente – olmi, aceri negundi e frassini – preservando farnie, carpini e altre specie autoctone. Al contempo, propone di eliminare la quasi totalità delle conifere sempreverdi, tra cui tutti gli abeti rossi radicati in un ampio tratto pianeggiante e particolarmente umido a lato del lago: una specie lontana dal proprio contesto e minata da marciumi radicali, come Giordano ricorda. Nonostante il sofferto e nobile proposito di «salvare l'identità del parco nella sua struttura e nei suoi aspetti decorativi» [Giordano 1994, 740], tuttavia, il parco perderà così un imprescindibile elemento della composizione, volto a reggerne l'ossatura anche nella veste invernale e a conferire chiara leggibilità di volumi e disegno evocando paesaggi montani.

I danni di guerra e le occupazioni straniere hanno quindi comportato molteplici conseguenze ai giardini delle residenze reali sabaude. Come visto, si assiste in alcuni casi alla cancellazione complessiva dei comparti verdi, come avviene al Regio Parco – dopo un lungo abbandono – nel 1706 e a Venaria Reale a partire dal 1799. In altri, significativa è la diaspora di opere decorative verso altre sedi, come attestano i grandi vasi degli scultori Ignazio e Filippo Collino (1773), realizzati per le terrazze della reggia di Venaria Reale e traslati nel giardino del Palazzo Reale di Torino nel 1811 [Cornaglia 1994, 183-189]. Numerose sono inoltre le ablazioni permanenti perpetrate ai danni sia di componenti idrauliche, come nel caso della citata Fontana dei Fiumi di Agliè nel 1792 e del castello d'acqua del Giardino Reale di Torino nel 1806 [Cornaglia 2019b, 63-68], sia di componenti architettonico-vegetali, come gli appartamenti verdi di Stupinigi nel 1799 e le conifere di Racconigi nel 1944. Infine, parti di giardini sono talvolta interessate da conversioni ad altri usi, come nei casi del *potager* di Venaria Reale nel 1803 circa, del giardino del castello di Moncalieri, parzialmente adibito a cimitero a partire dal 1799 [Cornaglia 2019c, 195] e degli orti di guerra nei *parterre* di Stupinigi (1942).

### Bibliografia

- CORNAGLIA, P. (1994). *Giardini di marmo ritrovati, La geografia del gusto in un secolo di cantiere a Venaria Reale, 1699-1798*, Torino, Lindau.
- CORNAGLIA, P. (2012). *Giuseppe Battista Piacenza e Carlo Randoni. I Reali Palazzi fra Torino e Genova (1773-1831)*, Torino, Celid.
- CORNAGLIA, P. (2019a). *Museum versus Chapel of the Holy Shroud. The octagonal hall of the Palace of Victor Amadeus I, Duke of Savoy and King of Cyprus*, in *The Shroud at Court. History, Usages, Places and Images of a Dynastic Relic*, edited by P. Cozzo, A. Merlotti, A. Nicolotti, Leiden, Brill, pp. 335-353.
- CORNAGLIA, P. (2019b). *1730-1798. Il Settecento raffinato: arredi, sculture, fontane, trellages*, in *Il Giardino del Palazzo Reale di Torino. 1563-1915*, a cura di P. Cornaglia, Firenze, Leo. S. Olschki, pp. 53-68.
- CORNAGLIA, P. (2019c). *Il giardino del Castello: due secoli di interventi e progetti*, in *Il Castello di Moncalieri. Una presenza sabauda fra Corte e Città*, a cura di A. Malerba, A. Merlotti, G. Mola di Nomaglio, M. C. Visconti, Torino, Centro Studi Piemontesi, pp. 183-201.
- CORNAGLIA, P. (2021). *Il giardino francese alla corte di Torino. Da André Le Nôtre a Michel Benard, 1650-1773*, Firenze, Leo S. Olschki.
- CORNAGLIA, P., FERRARI, M. (2021). *Il giardino dell'indaco. Il 'potaggere' di Venaria Reale dal servizio alla corte alle colture esotiche di Jean Brulley*, in *Studi da Venaria*, a cura di A. Merlotti, Torino, Centro Studi Piemontesi, pp. 131-144.
- E.M. (1942). *Grano nei parchi cittadini*, in «Torino», luglio, n. 7, p. 3.
- GIORDANO, G. (1994). *Le vicende del Parco Reale di Racconigi e delle circostanti riserve di caccia durante il periodo 1944-1946*, in *I giardini del "Principe"*, a cura di M. Macera, IV convegno internazionale Parchi e giardini storici, parchi letterari (La Margaria del Castello di Racconigi, 22-23-24 settembre 1994), 3 voll., Savigliano, L'Artistica, III, pp. 737-742.
- GIORDANO, G. (2000). *Ostinata perseveranza*, in «Adrastea», n. 15, lettera autobiografica del 5 febbraio 1994).
- PANZINI, F. (2021). *Coltivare la città. Storia sociale degli orti urbani nel XX secolo*, Roma, Derive Approdi.
- PERNICE, F. (1998). *La regia Fabbrica del tabacco*, in *Piazza Abba*, Torino, Celid, pp. 51-62.
- ROGGERO BARDELLI, C. (1990). *Torino. Regio Parco*, in *Ville Sabaude*, a cura di C. Roggero Bardelli, M.G. Vinardi, V. Defabiani, Milano, Rusconi, pp. 122-135.

## *Il Real Sito di Portici tra le delizie reali e il gioco della guerra. L'analisi storico-cartografica attraverso i nuovi strumenti digitali\**

*The Royal Site of Portici between the Royal Pleasure and the Game of War. Historical-cartographic analysis through the new digital tools\**

**MIRELLA IZZO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Lo studio analizza l'evoluzione del castello voluto da Ferdinando IV di Borbone nel Real Sito di Portici, evidenziando la sua passione per «il gioco della guerra» che soleva svolgere in ogni reale delizia. Il contributo è l'esito di una ricerca che combina tecniche di analisi tradizionali con strumenti digitali. Obiettivo della rinnovata conoscenza del sito è porre le basi per sviluppare azioni di valorizzazione sempre più consapevoli.*

*The study examines the evolution of the castle commissioned by Ferdinand IV of Bourbon in the Royal Site of Portici, highlighting his passion for "the game of war" which he used to engage in at every royal pleasure palace. The contribution is the result of research that combines traditional analysis techniques with digital tools. The renewed understanding of the site aims to lay the groundwork for increasingly informed enhancement actions.*

### **Keywords**

Portici, Castello di Ferdinando IV, HGIS.

Portici, Castle of Ferdinand IV, HGIS.

### **Introduzione**

«Portici, tra Vesuvio e mare, era per Ferdinando pausa dopo le varie partite di caccia [...], era sollievo dalle udienze e dalle altre scadenze protocollari [...] e generosa sosta sugli sfrenati divertimenti domestici che continuavano ad appassionarlo [...] Intorno ai ventitré anni, fu preso da un vero interesse per le cose di guerra [...] Non badava a spese, né agli inconvenienti che poteva causare alla vita quotidiana dei napoletani» [Campolieti 1999, 621].

Con la salita al trono di Ferdinando di Borbone Portici, già Real Sito dal 1734, perse la tranquillità che la contraddistingueva. «Esercitazioni, attenti e riposo, marce e corsa nei cortili del Gran Palazzo o all'aria aperta, sugli arenili steconati di Chiaia [...] Poi la guerra nei vastissimi siti reali, nel bosco fronzuto di Capodimonte oppure nella spinosa boscaglia che sovrasta la Reggia di Portici» [Campolieti 1999, 342]. Prima attraverso opere effimere, poi utilizzando diversi luoghi del Regno (figg. 1-2), il sovrano si esercitava con le truppe nelle arti militari.

Non sfuggì a ciò neanche la reggia di Caserta. Come si legge nell'epistolario di Tanucci, Ferdinando volle che fosse realizzata, nel più breve tempo possibile, «la grande peschiera, ove sue maestà ha disegnato piccoli bastimenti da guerra per farvi combattimenti che imitino li veri mentre soggiognerà nel prossimo inverno in quel sito»<sup>1</sup>.

\* Il lavoro di ricerca è stato svolto in collaborazione con Arianna Lo Pilato e diviso in più fasi di lavoro. Quella relativa alla ricerca bibliografica e iconografica è pubblicata nel seguente articolo, mentre quella relativa alle tecniche di rilievo e fruizione digitale nell'articolo *Il Castello di Ferdinando IV: dai trattati di architettura militare al Real Sito di Portici* di Arianna Lo Pilato, pubblicato nel secondo tomo.

<sup>1</sup> Archivo Historico Nacional, *Corrispondenza di Tanucci*, 3712, lettera dell'8 agosto 1769.



MIRELLA IZZO



1. Jacob Philipp Hackert, *Ferdinando IV a caccia di folaghe sul lago Fusaro, 1737-1807, particolare* (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte).



2. Jacob Philipp Hackert, *Ferdinando IV a caccia di cinghiali nella tenuta di Cassano, XVIII secolo* (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte).

A Portici, pochi anni dopo, Ferdinando volle che fosse realizzato nel Bosco Superiore un forte in miniatura che divenne luogo di gioco ed esercitazioni militari. Attraverso la metodologia della Digital Urban History, che declina i metodi di ricerca tradizionali mediante l'uso delle moderne tecnologie informatiche, come il Geographical Information System, la ricerca si è incentrata sull'analisi storico-cartografica del castello, applicando quanto già sperimentato dal CIRICE, Centro di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università di Napoli Federico II negli ultimi anni.

Il lavoro è stato diviso in tre fasi: la ricerca storica documentale e iconografica, il rilievo dell'esterno del castello e, infine, la terza, in corso di definizione, che consiste nel rilievo dell'interno castello, per ricavare il maggiore numero possibile di informazioni in merito alla sua consistenza e ottenere proiezioni multimediali per rendere nuovamente fruibile l'opera, che oggi è di pertinenza del Dipartimento di Agraria.

## 1. Portici, reale delizia

Lo studioso ottocentesco Vincenzo Jori narra che Portici fu fondata nel 996 e che il toponimo fu ad essa assegnato nel 1266 da Carlo d'Angiò. Il feudo, concesso ad Antonio Carafa Carestia nel 1414, comprendeva anche Torre del Greco, Pietrabbondante, Cremano e Resina, invertendo così l'assetto territoriale pre-eruzione del 79 a.C. Dopo vari cambi di proprietà, nel 1574 ritornò alla corona per essere venduto. Ottenne l'autonomia solo alla fine del Seicento. Nel 1535, dopo l'entrata trionfante attraverso Porta Capuana, il re Carlo V d'Asburgo soggiornò presso la villa del segretario del Regno Bernardino Martirano da Cosenza, «forse la prima edificata in Portici ed unica degna fosse d'esser prescelta dall'imperatore» [Jori 1882, 18].

Al di là di questo evento, la data che cambiò le sorti di Portici fu il primo novembre del 1700, quando Carlo II di Spagna morì lasciando il Regno nelle mani di Filippo di Borbone. Per compiacersi il popolo napoletano il re, il 20 maggio 1702, giunse a Napoli dove rimase per quarantasei giorni in cui «recoisi in Portici a caccia nel bosco delle Mortelle al Granatello lungo la spiaggia del mare» [Jori 1882, 21].





3: Sovrapposizioni in ambiente GIS dei layer relativi al Borrador de la mappa del sitio de Portici di R.J. Alcubierre (1735) e all'immagine satellitare della città di Portici.

4: Sovrapposizioni in ambiente GIS dei layer relativi alla Pianta generale del sito di F. Geri, L. Malesci (1795-1799) e all'immagine satellitare di Portici.

5: Pianta del Real Bosco Superiore al Regio Palazzo di Portici di L. Marchesi (1802) georeferita sull'immagine satellitare di Portici.

In seguito al matrimonio di Carlo, figlio di Filippo V di Borbone, con Maria Amalia Walburga, sul principio degli anni Trenta del Settecento, si consolidò il sodalizio tra la dinastia borbonica e la costa vesuviana-napoletana.

«Assicurato esservi saluberrima aria, la caccia di quaglie due volte l'anno abbondantissima, il vicino mare oltremodo pescoso, (Carlo) comandò di farvisi una regia villa che potesse emulare gli eviti castelli di Versailles in Francia e di Santo Ildefonso a Madrid, e che degna fosse delle delizie del luogo» [Jori 1882, 33]. Scelta la zona, la corte iniziò ad abitare dapprima le case del conte di Palena e del principe di Caramanico, unite da un ponte per opera di Giovanni Antonio Medrano, e del principe Marino Caracciolo di Santobuono. «In tal maniera s'incominciò a stare in Portici» [d'Onofri 1790, 141] affidando, nel mentre, il progetto di trasformazione dei palazzi all'ingegnere Medrano, sostituito a partire dal 1742 da Giacomo Antonio Canevari, al quale è attribuita la realizzazione della grande esedra verso il mare.

In seguito, interverranno nella definizione del sito di Portici Luigi Vanvitelli (dal 1752) attraverso opere di completamento e di rettifica del progetto di Canevari, supporto alla definizione dell'acquedotto reale, e un progetto di ampliamento del giardino soprano e Ferdinando Fuga (dal 1764) firmando i progetti del gioco della Pallacorda e l'ampliamento del Museo Ercolanense.

Un primo assetto del sito è visibile dalla *Mappa* di Napoli del duca di Noja (1775), ma sarà solo a partire dalla *Pianta Generale* a cura di Francesco Geri e Luigi Malesci, della seconda metà del XVIII secolo, che il Parco Soprano assumerà l'assetto definitivo e sarà visibile il castello voluto da Ferdinando.

## 2. Metodologia di ricerca

«Ogni carta è innanzitutto un progetto sul mondo, come l'ambivalenza del vocabolo anglosassone plan ancora certifica, e il progetto di ogni carta è quello di trasformare – giocando d'anticipo, cioè precedendo – la faccia della terra a propria immagine e somiglianza» [Farinelli 1992, 77]. Realizzati per motivi pratici, le mappe, i piani e i disegni ad ampia o piccola scala hanno l'obiettivo di localizzare e far conoscere la distribuzione di alcuni fenomeni all'interno di un territorio.

Quelle antiche e storiche, la cui definizione e distinzione è descritta nel Regio decreto 1545/2007 che regola il sistema cartografico in Spagna, sono fonte indispensabile per lo studio evolutivo di un territorio o di un manufatto e permettono, grazie alla presenza del contesto

legato all'oggetto e alle moderne tecnologie informatiche, di poterle geograficamente localizzare. Tale concetto, ovvero l'attribuzione o l'individuazione dell'esatta posizione spaziale o temporale, trova la sua definizione pratica negli strumenti GIS e quella teorica nella metodologia della Digital Urban History.

Questa disciplina, che si sviluppa come ramo delle Digital Humanities applicate alla storia della città, utilizza i metodi degli storici tradizionali declinandoli attraverso l'utilizzo di moderne tecnologie. Tra quelle maggiormente utilizzate per l'analisi della cartografia storica, i software Geographical Information System permettono la comparazione tra più fonti, documentali e iconografiche, grazie alla possibilità di realizzare un *overlay* dei dati e collegarvi dei database. Ciò definisce il passaggio dal solo uso a scopo analitico e di controllo del territorio all'Historical GIS definibile come sistema informativo geografico che alle informazioni digitalizzate nel piano cartesiano, definite da x e y, aggiunge la variabile t del tempo [Dell'Unto, Landeschi 2022].

La comparazione tra fonti cartografiche e rilievo attuale avviene tramite lo strumento della georeferenziazione. Dal reiteramento del processo con più fonti, si genera un'immediata lettura dell'evoluzione territoriale o del manufatto.

### 3. Il castello di Ferdinando IV nell'iconografia

L'assetto territoriale visibile all'arrivo dei Borbone a Portici è quello cristallizzato nel Borrador del *Mappa del Sitio* (fig. 3), attribuito ad Alcubierre e databile tra il 1738 e il 1739. Il rilievo è un prezioso documento per comprendere la morfologia del sito prima degli interventi di trasformazione nelle aree a monte e a valle della Strada Regia, destinata a dividere il parco in Bosco Inferiore, verso il mare, e Parco Superiore o Soprano, oggi Parco Gussone, verso il Vesuvio. Ad aiutare la lettura del Borrador, sprovvista di leggenda, è il confronto con la *Mappa* del duca di Noja, postuma, ma simile nel trattamento grafico.

L'area sulla quale verrà edificato il castello risulta alquanto vasta. Occupa i territori di Lorenzo Cavaliere, adibito a frutteto o agrumeto e a coltura seminativa o orto, di Marco Scognamiglio, adibito a orto o coltura seminativa o *pascone*, l'area incolta di Domenico Orlando, il casino di Gaspare Mirra e un piccolo pezzo del suolo di Nicola Amparati. Rimasti ineditati per parecchi anni, su questo suolo il giovane Ferdinando ordinò la costruzione di architetture effimere di legno, implementandole ogni anno, per poter compiere le sue esercitazioni e giochi militari.

Solo nel 1775 diede ordine, su progetto di Michele Aprea, di realizzare il castello in muratura. Antonio Formicola, autore del testo *Portici Militare*, sottolinea il duplice scopo dell'opera: rendere più pratiche le esercitazioni e realizzare la grande cisterna sotto la piazza d'armi. Il paragone, che si riporta pedissequamente citando Formicola, tra il castello di Carlo V in Capua e l'architettura fortificata oggetto della ricerca risulta non corretto.

Probabilmente l'errore deriva dalla visione dell'apparato iconografico dell'opera di Luca Ricci, *Ragguaglio degli esercizi militari disegnati da sua maestà il Re N.S. nell'assedio di una fortificazione fatta costruire nel boschetto murato accanto alla Real villa di Portici* del 1769. In questo testo, oltre agli elementi di fantasia presenti per enfatizzarne il carattere ludico (è riportato anche il Vesuvio in eruzione), vengono rappresentate alcune strutture, tra cui la «Fortezza che rappresenta Napoli» nella quale si riscontra un'effettiva somiglianza con il castello di Capua. Tuttavia, il confronto della planimetria e della veduta presente nel *Ragguaglio degli esercizi militari* con la *Mappa topografica della città di Napoli* permette di identificare alcuni cardini nel Parco Superiore per verificarne la verosimiglianza dei disegni con quanto realmente realizzato.



6: Sovrapposizioni in ambiente GIS dei layer relativi alla Pianta geometrica del Castello nel Boschetto del Real sito di Portici della metà del XIX secolo e all'immagine satellitare di Portici.



7: Sovrapposizioni in ambiente GIS dei layer relativi alla Pianta geometrica del Castello nel Boschetto del Real sito di Portici della metà del XIX secolo e al rilievo dello stato di fatto.

*In primis*, la comparazione permette di datare il foglio 28 della *Mappa topografica* relativo al territorio di Portici tra il 1755, anno di inizio dell'opera di Giovanni Carafa, e il 1768, anno in cui è datato il progetto attribuito a Ferdinando Fuga del campo per il gioco della pallacorda. Questo risulta non essere presente nella *Mappa* di Napoli, ma già realizzata e ben evidente sul territorio nell'opera di Ricci.

Le invarianti presenti su entrambe le rappresentazioni non sono poche, nonostante mostrino leggere divergenze dovute all'avanzamento dell'opera. L'orto botanico, originario giardino del conte di Palena, subisce l'adeguamento all'arte dei giardini alla francese. Rappresentato con quattro parterre simmetrici, risulta nella rappresentazione di Ricci composto da due rettangoli di grandi dimensioni e due piccole aiuole; mentre il disegno dei viali, la fruttiera grande e la pagliara restano invariati.

È evidente la somiglianza tra l'architettura identificata con la lettera C «fortezza che rappresenta Palepoli» posta ad occidente della fruttiera grande nell'opera del Ricci e la Pagliara o Casa dell'Elefante, la cui rappresentazione è visibile solo a partire dal 1906 nella *Pianta generale dei fabbricati e dei terreni della R. Scuola di Agricoltura di Portici*.

La *Pianta generale del Sito in cui si contengono il Real Palazzo di Portici ed i giardini e boschetti dipendenti* a cura di Geri e Malesci, causa della diatriba sull'ideazione botanica del Sito Reale, databile alla seconda metà del Settecento, è la prima carta sulla quale è rappresentato il castello in una prima fase costruttiva. Infatti, del rivellino dinanzi al ponte levatoio è realizzata solo una prima cortina terminante in una torre quadrata, mentre della controguardia non è visibile ancora alcuna struttura, se non probabilmente le prime fondazioni realizzate nel fossato. Sono invece già completate l'area della caserma adibita ad abitazione, posta al nord della piazza d'armi, la cappella, il casino della Tavola Meccanica, il ponte levatoio e l'accesso alla cisterna.

Nella *Pianta del Real Bosco Superiore al Regio Palazzo di Portici* a cura di Luigi Marchese, datata 1802, si notano altre due opere poste a protezione del castello. Inoltre, Formicola parla anche della presenza di una controguardia. Dallo studio della trattatistica in materia si evince che la controguardia dovesse essere posizionata avanti ai bastioni o al rivellino. Pertanto, si può affermare che in nessuna delle cartografie analizzate vi è la presenza di questo elemento. Ciò che invece si evince è la presenza di non uno, come riportato in letteratura, ma ben due rivellini. Il primo, confrontato con il trattato del Papacino d'Antoni, appare di tipo K, ovvero con bassi fianchi, tipologia giudicata dall'ingegnere militare come vantaggiosa in quanto si conserva l'intera lunghezza delle facce del rivellino. Il secondo risulta di tipo F e localizzato avanti la cortina.

## Conclusioni

La pianta Geometrica del Castello nel Boschetto del Real sito di Portici custodita presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, di autore ignoto, si presenta come un vero e proprio rilievo dello stato dei luoghi alla seconda metà del XIX secolo. Il disegno permette di ricostruire le trasformazioni dell'edificio legate alla fondazione della Reale Scuola di Agricoltura che, a partire dal 1873, determina un progressivo cambio di destinazione d'uso dei giardini e degli edifici borbonici.

La nuova funzione didattica è visibile nella planimetria elaborata nel 1906 dalla Reale Scuola di Agricoltura di Portici. Nella *Pianta generale dei fabbricati e dei terreni della R. Scuola d'agricoltura in Portici* si riportano le nuove funzioni dei suoli e degli edifici del parco superiore. In tal caso, l'area del castello è definita come «gelseto nell'interno del Castello»; i corpi di fabbrica in cui è inglobata la cappella, indicati con lettera U, sono identificati come «Oleificio sperimentale al castello» e il vecchio casino con la tavola meccanica del re è adibito a «Osservatorio Meteorologico». Tale cambiamento, anche se lontano dall'originale funzione, ha garantito la sua conservazione nel corso del tempo.

In conclusione, l'analisi storica ed iconografica ha posto le basi per la successiva fase di rilievo del bene. L'uso delle tecnologie informatiche applicate ai beni culturali diventa strumento essenziale per raggiungere l'obiettivo di una rinnovata fruizione, digitale, del Castello di Ferdinando IV.

## Bibliografia

- CAMPOLIETI, G. (1999). *Il re Lazzarone Ferdinando IV di Borbone amato dal popolo e condannato dalla storia*. Milano, Mondadori.
- DELL'UNTO, N., LANDESCHI, G. (2022). *Archaeological 3D GIS*. New York, Routledge.
- FARINELLI, F. (1992). *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Scandicci, La Nuova Italia.
- FORMICOLA, A. (2012). *Portici militare (1738-1860) fortificati quartieri e milizie nella Portici borbonica*. Portici, editore.
- JORI, V. (1882). *Portici e la sua storia*. Napoli, Tipografia dei comuni.
- MARGIOTTA, M.L. (2006). *Il Sito Reale e il suo parco*, in *Il Real Sito di Portici*, a cura di Ead., Napoli, Paparo edizioni.
- PAPACINO D'ANTONJ, A.V. (1759). *Dell'Architettura militare per le regie scuole teoriche d'artiglieria e fortificazione, libri I-VI*. Torino, Reale Stamperia.
- RICCI, L. (1769). *Ragguaglio degli esercizi militari disegnati da S.M. il re N.S. nell'assedio ed espugnazione d'una fortezza fatta costruire nel boschetto murato accanto alla Real villa di Portici per eseguirsi nel mese d'ottobre del corrente anno*. Napoli, Reale Stamperia.
- SCALFATI, M. (1774). *Memorie storiche delle operazioni militari che per Suo Real Divertimento e per Istruzione de' Suoi Eserciti fece eseguire nel Granatello il mese di Ottobre 1773 sotto il suo Sovrano comando il re delle Due Sicilie Ferdinando III*, Napoli.

**Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

Madrid. Archivo Historico Nacional. *Corrispondenza di Tanucci*. 3712, lettera 8-08-1769

Napoli. Archivio di Stato. *Piante e disegni*. cart. III e cart. X, tavv. 10.22

Napoli. Biblioteca Nazionale. *Manoscritti e Rari*, Pal. Banc. VI 34.

**Sitografia**

<http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/149/ricerca-contenuti-digitali/show/85/>





## *Siti reali in guerra. Restauri, ricostruzioni e lacune in Campania nel secondo dopoguerra\**

*Royal site at the war. Restoration, reconstruction and gap in Campania into the second post-war period*

**MARIAROSARIA VILLANI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*I siti reali campani, luoghi strategici del potere politico del regno borbonico, fanno da sfondo alle vicende salienti del secondo conflitto mondiale: occupate dalle truppe naziste, poi in fase di liberazione da parte degli alleati e sede, a Caserta, del trattato di pace nel 1945 che siglò la fine della guerra. Ingenti furono i danni a tale patrimonio, sia alle architetture che al sistema infrastrutturale di strade e ponti e diversi gli approcci al restauro e alla ricostruzione.*

*The royal site in Campania, strategical place for political power of bourbonic reign, stands on the background of the main events of the Second World War: occupied by Nazi troops, then by the allies as headquarters, and in Caserta home of Peace Treaty in 1945 which sealed the end of the war. The damage to this cultural heritage was enormous, both to the architecture and to the infrastructure system of roads and bridges as several and different was the approaches to restoration and reconstruction.*

### **Keywords**

Siti reali, restauro, guerra e ricostruzioni.

Royal site, restoration, war and reconstruction.

### **Introduzione**

La radicale trasformazione amministrativa, architettonica, infrastrutturale e paesaggistica portata avanti dal governo borbonico ha significativamente modificato, soprattutto nell'area campana, l'assetto dei territori attraverso l'organizzazione del sistema dei Siti Reali che va a creare una vera e propria rete di architetture con funzioni museali, residenziali, venatorie, agricole, industriali e di tutela *ante litteram* del patrimonio ambientale. La relazione tra il posizionamento delle residenze reali e degli edifici funzionali alla caccia sul territorio è strettamente correlata alle necessità della corte che vedeva nell'*ars venandi* un'attività di duplice importanza: non solo svago finalizzato a fortificare mente e corpo del sovrano, ma attività che rimanda al diritto di proprietà del territorio, riservato esclusivamente alle delizie del re [Di Liello 2014, 227].

Il sistema dei Siti Reali, avviato da Carlo di Borbone, consente dunque al potere centrale di estendere ed esercitare il proprio controllo su tutta l'area governata partendo dalla capitale con Capodimonte e Portici, fino ai confini del regno, a nord con Venafro, a est con Torre Guevara in Capitanata, a sud con Persano [De Sario 2008, 57]. Nel corso del secondo conflitto

---

\* Il presente saggio è frutto di ricerche condotte nel progetto *Siti e riserve reali in Campania. Conoscenza, restauro e valorizzazione di un sistema di architetture e paesaggi storici*, vincitore del programma di Finanziamento della Ricerca di Ateneo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, curato da Viviana Saitto, Mariarosaria Villani e Massimo Visone.

MARIAROSARIA VILLANI

mondiale tali architetture divengono protagoniste di molti degli eventi salienti della storia bellica con ripercussioni evidenti e, in alcuni casi, ancora oggi visibili sul patrimonio architettonico costruito o riadattato agli usi reali dal Settecento in poi. Le grandi dimore storiche dei Borbone, così come le architetture di servizio che erano via via sorte nei pressi dei centri del potere, vengono occupate dai tedeschi prima e dalle truppe alleate dal 1943, che le utilizzano come basi strategiche o, come nel caso di Caserta, come veri e propri quartier generali. L'impiego per usi militari provoca, inevitabilmente, una serie di alterazioni alle fabbriche storiche che, sommate ai più gravi danni da combattimenti, di terra o aerei, restituiscono alla fine del conflitto un quadro desolante delle condizioni conservative del patrimonio architettonico campano.

Emblematica è la lettera del gennaio 1944 al Comando Alleato di Bruno Molajoli, direttore della Soprintendenza alle Gallerie della Campania sin dal 1939, in cui ribadisce, facendo seguito a pregresse segnalazioni, la gravità della situazione di alterazione cui sono sottoposti gli edifici ancora occupati tra i quali elenca il Museo Nazionale di San Martino, il Palazzo Reale di Napoli, con dipendenze e parco, quelli di Caserta, di Capodimonte e il Museo Nazionale Duca di Martina alla Floridiana [Russo 2020, 108]. Anche i Siti Reali 'minori' saranno oggetto di consistenti danni bellici, subendo una sorte che, differentemente dagli edifici 'centrali' del potere, segnerà il loro declino.

### **1. Ponti che dividono. La demolizione dei collegamenti sul Sele e i danni ai Siti Reali di Persano, Caserta e Calvi**

Il posizionamento di edifici e pertinenze reali sul territorio segue criteri ben definiti, quando non riutilizza architetture preesistenti, creando nuove polarità tra loro interconnesse da arterie stradali precedentemente tracciate o appositamente realizzate. Ne costituisce un chiaro esempio la vicenda legata alla creazione del sito reale di Persano: una località ricca di boschi e selvaggina che colpì Carlo, di cui è nota la passione per la caccia, e in cui il re dopo la prima sosta tornò più volte dapprima come ospite e poi affittuario dei duchi de Rossi conti di Caiazza, acquistando in seguito la tenuta e costruendovi una nuova residenza [Alisio 1976, 67]. Nel 1757 Luigi Vanvitelli era già attivo nel sito – chiamato per intervenire su alcuni dissesti statici relativi ai lavori condotti pochi anni prima da Giovanni Domenico Piana – quando, nello stesso anno, viene incaricato di ricostruire il ponte sul fiume Sele. Fatto realizzare dagli spagnoli nel 1625, questi crolla in seguito al cedimento di un pilone causato dalla piena del fiume, noto per la sua furia tipica dei corsi d'acqua torrentizi, interrompendo il collegamento tra le due sponde. Proprio in questo punto avveniva il collegamento con Napoli e con le aree a sud di Persano attraverso la strada delle Calabrie, con due diramazioni verso Eboli e verso Paestum.

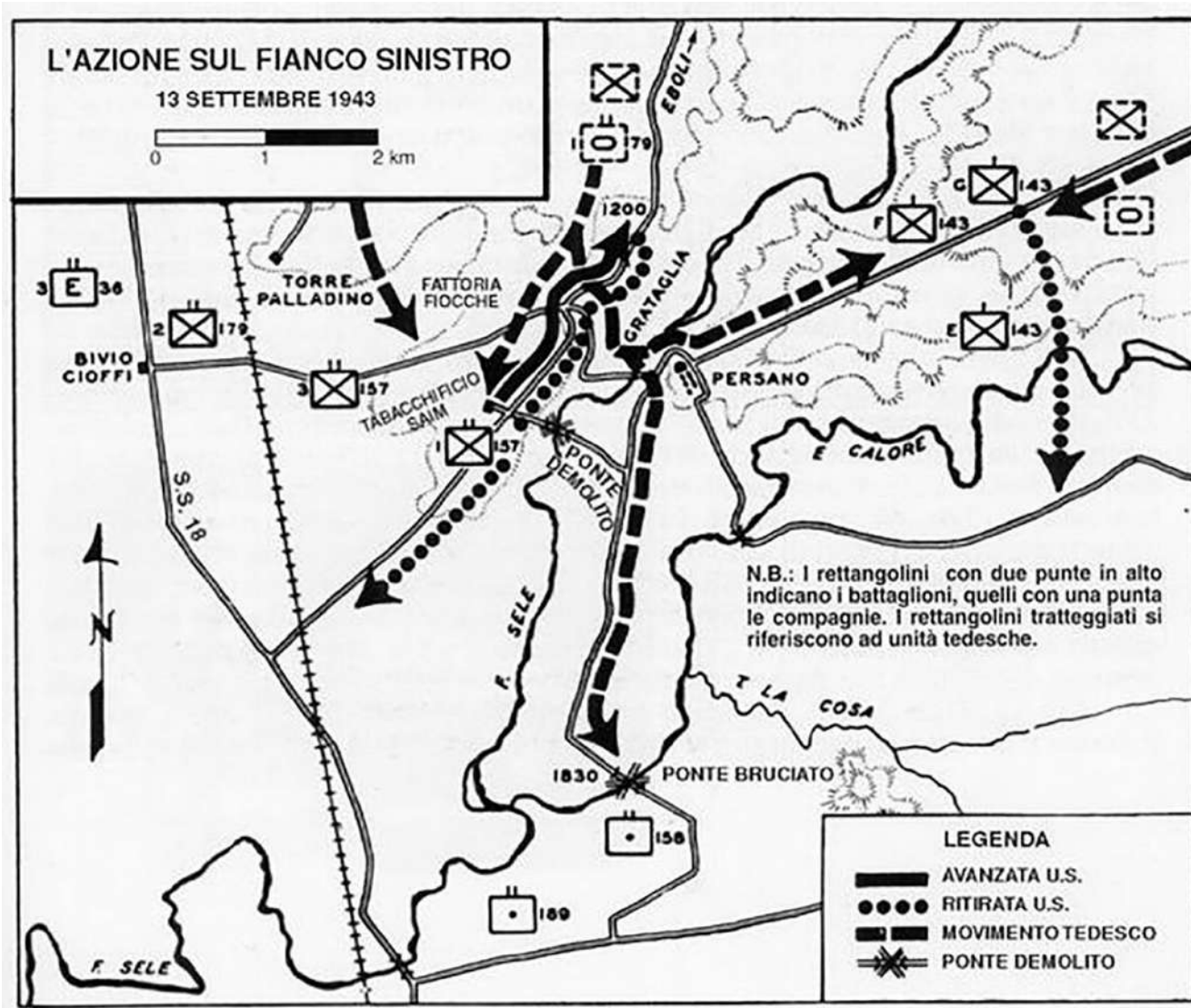
In via transitoria, fino alla ricostruzione del ponte, la corte reale borbonica fu costretta a usare l'imbarcazione detta 'scafa', nome che si ritrova nell'indicazione toponomastica dell'area che verrà mantenuta a tutto il Novecento. La documentazione d'archivio della Prefettura di Salerno, che nel fondo *Danni di Guerra* riporta tutti gli indennizzi riconosciuti ai civili che abbiano subito perdite a causa del conflitto, indica difatti ancora la zona come Ponte della Scafa<sup>1</sup>.

A proposito dell'area limitrofa al ponte ricostruito a metà del Settecento, che verrà fatto saltare in aria dalle truppe tedesche in ritirata, che si estende per circa 10 ettari, nell'immediato dopoguerra viene stilata una dettagliata perizia trattandosi di un caso di occupazione da parte delle forze armate che si protrasse per un lungo periodo (30 settembre 1943 - 30 giugno 1945).

*1: Planimetria riportante "L'azione sul fianco sinistro", 13 settembre 1943, da cui si evincono i ponti demoliti, Associazione Agorà dei Liberi di Capaccio-Paestum.*

---

<sup>1</sup> Salerno, Archivio di Stato (ASS), *Prefettura di Salerno, Danni di Guerra*, b. 746, f. 1.



1: Planimetria riportante "L'azione sul fianco sinistro", 13 settembre 1943, da cui si evincono i ponti demoliti, Associazione Agorà dei Liberi di Capaccio-Paestum.

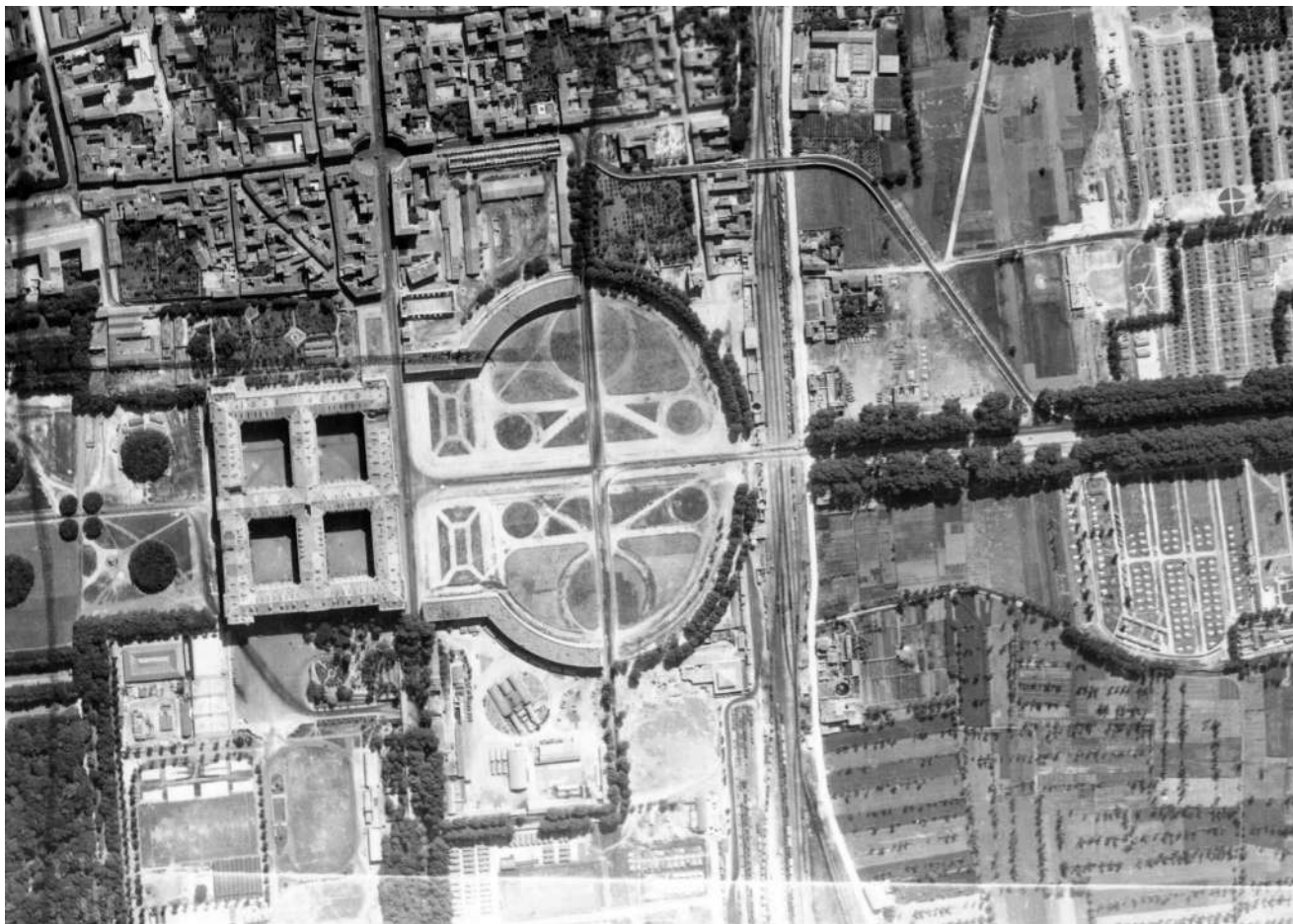
Si rileva che «i danni provocati dagli occupanti e consistenti nella distruzione delle colture praticate e per la costruzione di trincee e per il continuo passaggio di mezzi corazzati, non hanno nulla a che vedere con quelli, seppur ingenti, provocati alla casa colonica da bombardamenti e mitragliamenti nel periodo 9/17 settembre 1943»<sup>2</sup>.

I documenti di indennizzo ai detentori di fondi agricoli o edifici danneggiati nel conflitto costituiscono un importante strumento per la ricostruzione delle fasi di azione militare e dei relativi danni al patrimonio paesaggistico e architettonico.

Nell'obiettivo di determinare l'ammontare economico della quota di risarcimento, le relazioni dettagliano difatti lo stato ante e post-bellico, specificando la natura del danno, i suoi fautori – tedeschi o Alleati – e i parametri di quantificazione delle somme riconosciute ai richiedenti.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

MARIAROSARIA VILLANI



2: Stralcio IGM 27 maggio 1945 da cui si rilevano i danni alle coperture della Reggia di Caserta.

Nel caso del sito di Persano, numerose sono le richieste di ristoro relative all'infausto passaggio delle truppe tedesche in ritirata, con danni a molti manufatti sia limitrofi alla reggia che dislocati nella vasta area pertinenziale. L'edificio adibito a Centro rifornimento quadrupedi di proprietà demaniale – in cui fino al 1972 sono stati allevati i famosi cavalli di razza Persano da cui il sito prese il nome – constava di due vani a piano terreno e di tre vani al primo piano.

Nel corso dell'incursione tedesca del 1943 vengono danneggiate le strutture del fabbricato e viene saccheggiata la famiglia del custode<sup>3</sup>. Lo stesso avviene per altre pertinenze nell'area, all'epoca di proprietà del Ministero della Guerra, come si evince dalle richieste avanzate dal signor Guglielmo Gambino saccheggiato dai tedeschi in seguito agli eventi dello stesso anno<sup>4</sup>.

Oltre che al patrimonio costruito, danni ingenti si ebbero sulle arterie stradali di collegamento – in particolare sul tracciato storico della via Regia delle Calabrie (attuale SS 38) – da un lato come conseguenza della strategia di interruzione delle vie di comunicazione, perpetrata dai tedeschi in ritirata, dall'altro per l'impiego massivo di mezzi militari su strade prima destinate a transiti leggeri.

<sup>3</sup> Ivi, b. 107, f. 17.

<sup>4</sup> Ivi, b. 31, f. 2.





3: Una vista da cui si può vedere la lacuna provocata dai bombardamenti del 1943 all'edificio centrale del Demanio di Calvi e la cappella superstite (foto dell'autrice).

Le truppe naziste fecero saltare oltre venticinque ponti tra Paestum e Oliveto avviando, proprio dagli attraversamenti sul Sele, la distruzione sistematica che attueranno su tutta la penisola, con casi noti quali quello del ponte di Santa Trinita a Firenze.

Dalla planimetria riportante «l'azione sul fianco sinistro del 13 settembre 1943» da parte delle truppe alleate, è possibile rilevare le prime strutture danneggiate: vengono indicati sia il ponte in località Barizzo, dato alle fiamme, che quello di connessione con il tabacchificio Fioche, indicato come demolito. Di lì a poco verranno fatti saltare anche gli altri punti di attraversamento, tra cui proprio il ponte ricostruito da Vanvitelli.

Dopo lo sbarco sulle coste tra Agropoli e Paestum, come confermato dalle relazioni su citate, l'area tra Serre e Campagna resta requisita dagli Alleati che si appostano nella reggia di Persano in via temporanea fino al giugno 1945, sebbene le truppe americane, di lì a due mesi, sposteranno il loro quartier generale. Dall'11 novembre del 1943, difatti, un altro sito reale, la reggia di Caserta, diventa il quartier generale degli Alleati. Il complesso diventa una grande cittadella militare, o ciò che veniva chiamato *Allied Force Headquarters*, con i conseguenti necessari riadattamenti perpetrati all'architettura settecentesca per rispondere alle esigenze di una base operativa militare.

Tra gli episodi di attacco aereo che hanno in maggior misura colpito il sito casertano si ricorda quello che devastò la Cappella Palatina il 24 settembre 1943. Nel resoconto dei danni del 1945 redatto dagli Alleati si legge che il palazzo «è stato leggermente colpito in più punti e una piccola Cappella al piano superiore è stata gravemente danneggiata». La relazione prosegue confermando che l'utilizzo come quartier generale provocò notevoli danni, nelle prime fasi dell'occupazione, ad arredi e allestimenti [British Committee 1945].

MARIAROSARIA VILLANI



4: Una foto aerea da cui si può vedere la lacuna provocata dai bombardamenti del 1943 all'edificio centrale del Demanio di Calvi (Marco Facchini, MLab).

In un triste destino che sembra accomunare i siti reali campani, in parte in maniera programmata in parte casuale rientra anche la distruzione del Real Demanio di Calvi. Il sito, come Persano, colpì Carlo per la sua rigogliosa vegetazione e la ricchezza di selvaggina al punto da avviare le pratiche per l'esproprio di tutta l'area e la realizzazione all'interno della stessa di un Real Casino, inaugurato nel 1769. Le vedute di Hackert *Caccia al demanio di Calvi*, del 1780 e del 1785, mostrano il vasto sito caratterizzato, come accadrà per molti altri nell'area casertana, da un utilizzo agricolo oltre che meramente venatorio dell'area: oltre all'allevamento di cavalli, erano infatti presenti vacche e bufale per la produzione di latticini. Il casino reale, in una posizione di centralità rispetto a un impianto formato da tre fabbriche ben distinte, presentava una superficie di circa settecento metri quadri: il corpo centrale era su due livelli con quattordici stanze e due saloni disposti al primo piano destinati alla corte e sul lato destro la cappella reale, mentre il pian terreno accoglieva i manutentori del fondo agricolo e degli allevamenti. I due edifici laterali ospitavano rispettivamente la residenza militare a sinistra e la stalla con il fienile a destra. Di fronte all'abitazione reale era stato predisposto un grande spazio ellittico destinato alle corse dei cavalli, due fontane, il bosco e i parchi per la caccia. Nel corso dei bombardamenti aerei che colpiscono l'area di Sparanise a più riprese, dal 15 al 22 ottobre del 1943, gli edifici del Demanio di Calvi vengono colpiti e proprio il corpo del casino reale subisce i danni maggiori con il crollo di tutta la porzione centrale.





5: Una foto del ponte sul fiume Sele, ricostruito alla fine del conflitto in cemento armato. Si vedono, in basso a destra, i piloni in pietra del preesistente ponte costruito da Vanvitelli e fatto saltare dai tedeschi (foto dell'autrice).

Come ben si evince dal raffronto tra le IGM del 1943 e del 1945, l'edificio rettangolare viene diviso a metà dal bombardamento lasciando in piedi, come è ancora oggi visibile, la sola cappella e i piani terra dei due corpi laterali. Nel secondo dopoguerra, complici anche la perdita d'uso agricolo e venatorio, oltre che il passaggio di proprietà, gli edifici del Demanio di Calvi non verranno restaurati innescando un fenomeno di lento e inesorabile declino dell'architettura reale che, proprio a partire dai danni del secondo conflitto, condurranno il complesso al progressivo abbandono e all'attuale stato di degrado.

## 2. Dopo la guerra: restauri, ricostruzioni e lacune

L'immediato dopoguerra e l'urgenza della ricostruzione mettono inevitabilmente in discussione tesi filologiche considerate ormai consolidate, evidenziandone l'insufficienza dinanzi a una situazione eccezionale [Bellini 2011, 14], restituendo dunque soluzioni differenti a seconda di contesti, risorse e attori coinvolti. L'approccio alle ricostruzioni segue criteri che spesso lasciano poco spazio alle speculazioni teoriche appigliandosi invece alla necessità impellente di ricostruire il Paese, in una fase di difficile reperimento di materiali da costruzione e di urgenza di ripristino delle connessioni urbane. Come scrive Alfredo Barbacci nel 1956, i danni del secondo dopoguerra sono stati affrontati con buona volontà, ma scarsa organizzazione «avendo affidato la maggior parte del lavoro al Genio Civile [...] anziché alle Soprintendenze dei Monumenti, cioè ad uffici d'arte specializzati nel restauro dei Monumenti» [Barbacci 1956, 156], denunciando interventi di ricostruzione o restauro che, seppur necessari, si sono spesso rivelati culturalmente poco fondati.

Per l'area adiacente Persano, sede delle truppe alleate per quasi due anni, la ricostruzione avviene a partire dalla strada provinciale 38, coincidente con l'antica via Regia, nell'intento prioritario di ripristinare la viabilità e il transito. Dopo l'intervento di ricostruzione del ponte da parte di Vanvitelli, vi erano stati ulteriori 'riattamenti' alla strada, dal 1811 al 1817, sia sul ramo

MARIAROSARIA VILLANI

che collegava Persano con Eboli che su quello verso Paestum<sup>5</sup> e la sede stradale era stata ulteriormente risistemata negli anni precedenti la guerra trovandosi, fino al 1943, ancora in buone condizioni. In seguito allo sbarco alleato, i passaggi di mezzi pesanti provocarono danni ingenti all'arteria di collegamento: inoltre, in adiacenza, vi fu impiantata una scuola americana di carri armati pesanti che, dopo mesi di permanenza, fu dismessa il 15 giugno del 1945.

Come si evince dalla relazione e dai computi metrici stilati dall'ufficio tecnico provinciale di Salerno per la ricostruzione della strada, il livello di deterioramento provocato dai cingolati sia alla sede stradale che alle opere a essa connesse fu tale da non rendere sufficiente una semplice integrazione, ma necessaria una completa ricostruzione della massicciata mediante ricarichi cilindrici, dei muri di sostegno e di tutti i ponticelli di servizio. Nel dettaglio delle opere a farsi si specifica inoltre che trattandosi di danni di guerra, tutte le spese e gli oneri economici saranno a carico dello Stato<sup>6</sup>. Il ponte fatto saltare dai tedeschi verrà ricostruito in cemento armato in tempi brevissimi – compare già nuovamente nelle IGM del 1955 – conservando parte dei piloni in pietra da taglio realizzati da Vanvitelli, ancora oggi visibili alla base del ponte sul versante sud.

Già prima della fine guerra, nel 1944, per Capodimonte e Museo Nazionale «Duca di Martina» alla Floridiana vengono attuati interventi urgenti di messa in sicurezza volti a tutelare il patrimonio mobile in esse contenute, trattandosi di sedi di musei statali. Per la reggia di Capodimonte vengono compiute riparazioni alle coperture del tetto, consolidamenti di parti parzialmente crollate e interventi diffusi di restauri murari, risarcimento di lesioni, sgombero di macerie oltre a restauri di partizioni interne e infissi danneggiati dal conflitto. Per la Villa Floridiana si procede alla ricostruzione di un tratto crollato di muro di sostegno del parco demolito da bombe sui versanti sud e ovest, degli orizzontamenti e degli infissi [Molajoli, Calvanese, Siano 1944, 32]. L'obiettivo principale è quello indifferibile di 'richiudere' l'edificio per proteggere strenuamente le opere d'arte contenutevi.

Interventi di restauro volti al ripristino della continuità muraria compromessa dalle opere impiantistiche militari, che avevano forato le murature per i passaggi di cavi, vengono condotti anche per la reggia di Caserta, in cui il tema del restauro della Cappella Palatina si scontra con la difficoltà del reperimento di marmi e pietre. Contrariamente a quanto accade per i Siti Reali 'maggiori', quelli delocalizzati e ritenuti di minore interesse vengono tralasciati nella prima fase di remissione dai danni bellici. Nell'elenco stilato nel 1944 dal soprintendente Bruno Molajoli e da Paul Gardner [Molajoli, Gardner 1944] – maggiore della *Subcommission for monuments, Fine arts and Archives*, che si occupa della rilevazione dei danni al patrimonio artistico e delle opere urgenti di messa in sicurezza – rispetto ai trentotto di Napoli, la Campania settentrionale è oggetto di soli tre interventi, due a Capua e uno a Teano, a dimostrazione di un'attuazione delle opere di primo intervento nelle aree in cui la concentrazione delle architetture storiche è maggiore [Vitagliano 2011, 147]. Alla luce di tale scelta di priorità si interpreta il mancato intervento sul sito del Demanio di Calvi che non viene restaurato e addirittura, di lì a pochi anni, i lacerti murari ancora in piedi vengono demoliti per far passare l'attuale strada provinciale. L'edificio viene ancora riutilizzato fino agli anni Sessanta come scuola nella parte centrale superstite e come caserma e stalla nei corpi laterali, fino all'abbandono definitivo dell'area in cui oggi si possono apprezzare nella cappella, nonostante l'assenza delle coperture, lacerti di elementi decorativi di pregio superstiti, quale lo stemma mariano.

---

<sup>5</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Amministrazione generale di Ponti e strade*, inv. 386-387, bb. 244-273.

<sup>6</sup> ASS, *Genio civile, Secondo versamento*, b. 333, fasc. 6 (1945-1951).



6: Uno degli edifici adiacenti la reggia di Persano con i segni dei proiettili visibili sui prospetti (foto dell'autrice).

## Conclusioni

Le tracce del passaggio della guerra sul patrimonio architettonico dei Siti Reali sono ancora oggi visibili: dai danni alle colonne della Cappella Palatina di Caserta fino ai fori di proiettile sugli edifici adiacenti la residenza di Persano, tali segni restano come testimonianza del ruolo e delle sorti del costruito storico nel conflitto.

Complici anche i danni bellici, in alcuni casi mai sanati, il sistema dei Siti Reali campani non è oggi più riconoscibile nell'organicità territoriale con cui erano stati concepiti: le alterazioni al paesaggio e i passaggi di proprietà e di usi hanno snaturato molti di questi contesti storici. Perduto il rapporto con le funzioni agricole e produttive, con i viali di accesso alberati, con l'assetto paesaggistico e la trama urbana, tali architetture si stagliano spesso, come nel caso del Demanio di Calvi, come monadi nel deserto, decontestualizzate e incomprensibili al fruitore. Ripercorrere le lacune generate dai bombardamenti, ricostruite o spesso lasciate in rovina, significa nella maggior parte dei casi «percepire testimonianze materiali senza riferimento al contesto, reliquie di un passato prossimo, residui solitari e frammentari di una trama complessa» [Russo 2011, 151]. Una lettura che dunque non può non essere considerata e restituita all'interno di possibili strategie di valorizzazione contemporanea del sistema dei Siti Reali che, includendo anche gli edifici 'minori' oltre alle più note e visitate regge in percorsi tematici, possano raccontare tutte le fasi di vita di tale patrimonio costruito, inclusa quella bellica, ponendone in luce il ruolo di 'sfondi' di guerra, ma anche, infine, di luoghi di pace ritrovata.



MARIAROSARIA VILLANI

### **Bibliografia**

- ALISIO, G. (1976). *Siti reali dei Borboni*, Roma, Officina Edizioni.
- BELLINI, A. (2011). *La ricostruzione: frammenti di un dibattito tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione*, a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio, pp. 14-65.
- British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and other Material in Enemy Hands (1945). *Works of art in Italy. Losses and survivals in the war*, London, His Majesty's Stationery Office.
- BARBACCI, A. (1956). *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma, Istituto tipografico dello stato.
- DE SARIO, A. (2008). *La 'regia caccia' di Torre Guevara nel Settecento*, Foggia, Fondazione Banca del Monte Domenico Siniscalco Ceci.
- DI LIELLO, S. (2014). *"E tutto doveva essere fedelmente rappresentato secondo l'arte della caccia": il paesaggio dei siti reali*, in *Siti reali in Europa: una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. D'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, pp. 223-237.
- MOLAJOLI, B., GARDNER, P. (1944). *Per i monumenti d'arte danneggiati dalla guerra nella Campania*, Napoli.
- MOLAJOLI, B., CALVANESE, A., SIANO, R. (1944). *Per i monumenti d'arte danneggiati dalla guerra nella Campania*, Napoli.
- RUSSO, V. (2011). *Ruderi di guerra nella dimensione urbana*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzione, restauri*, a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini, pp. 127-151.
- RUSSO, G. (2020). *La Reggia di Caserta centro d'Europa e d'Italia durante gli anni bui della Seconda guerra mondiale*, in «Studi cassinati», a. XX, n. 1-2, pp. 102-111.
- VITAGLIANO, G. (2011). *La conservazione dei monumenti tra ricostruzione materiale e ricostruzione morale nella Campania settentrionale del dopoguerra (1943-1955)*, in *Offese di guerra Ricostruzione e restauri nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea, pp. 143-154.

### **Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

- Napoli. Archivio di Stato. *Amministrazione generale di Ponti e Strade*, b. 244-273
- Salerno. Archivio di Stato. *Prefettura di Salerno, Danni di guerra*, b. 746, f. 1; b. 107, f. 17; b. 31, f. 2
- Salerno. Archivio di Stato. *Genio civile. Secondo versamento*, b. 333, f. 6

*Dal mito al conflitto: perdite e trasformazioni dei siti reali nei Campi Flegrei\**  
*From myth to conflict: losses and transformations of the royal sites in the Phlegraean Fields*

**SARA IACCARINO**

Università di Napoli Federico II

**Abstract**

*La Real casa dei Borbone intravide nel patrimonio naturalistico dei Campi Flegrei una sede privilegiata per accogliere tenute e riserve di caccia. Durante i due conflitti mondiali del XX secolo tali siti subirono danni e trasformazioni per lo più legati a processi di stravolgimenti urbani. Il contributo si sofferma sulle azioni intraprese dall'Opera Nazionale Combattenti e approfondisce il riuso dei reali territori che, nel secondo conflitto, divennero teatro di azioni belliche, nonché sedi per milizie, depositi di armi e ricoveri.*

*The Royal House of the Bourbons glimpsed in the natural heritage of the Phlegrean Fields a privileged location to accommodate estates and hunting reserves. During the two World Wars of the XX century these sites suffered damage and transformations mostly linked to processes of urban transformation. The contribution focuses on the actions taken by Opera Nazionale Combattenti and deepens the reuse of the real territories that, during the second World War, became the scene of war as well as homes for militias, weapons stores and shelters.*

**Keywords**

Borbone, Campi Flegrei, guerra mondiale.  
Bourbon, Phlegraean Fields, World War.

**Introduzione**

Da sempre, i Campi Flegrei sono considerati un fertile ritaglio di terra, fra mare, laghi, vegetazione e specie animali uniche. Un così ricco patrimonio naturalistico, tale da alimentare, sin dai primi insediamenti greci, il “mito” del paesaggio flegreo, non tardò ad attrarre a sé la Real casa dei Borbone, che individuò nelle sue rigogliose colline le sedi privilegiate di alcune riserve di caccia, caratterizzate da dimensioni ridotte e da un rapporto tra costruito e pertinenza naturalistica decisamente a favore di quest'ultima. Il rito della dimensione venatoria per i Borbone, dopotutto, eleggeva a fattore prioritario quello relativo al dato naturalistico più che a quello edilizio [Visone 2009, 229]. Così, alla Real riserva di caccia degli Astroni, già appartenuta ad Alfonso I d'Aragona nel XV secolo e successivamente ampliata e arricchita di nuovi edifici da parte di Carlo di Borbone, si aggiunsero in seguito il casino di caccia di Licola, la casina vanvitelliana sul Lago Fusaro e il piccolo casino sul lago d'Agnano. Assieme a quella di Palazzo d'Avalos a Procida (1735), quelli flegrei furono i primi siti di “sovrana residenza” [Barba, Di Liello 1994; Rossi 2014, 214], le cui battute di caccia stagionali erano rappresentate da grandi artisti e inserite nelle sale delle dimore reali [Di

---

\* Il presente saggio è frutto di ricerche condotte nel progetto *Siti e riserve reali in Campania. Conoscenza, restauro e valorizzazione di un sistema di architetture e paesaggi storici*, vincitore del programma di Finanziamento della Ricerca di Ateneo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, curato da Viviana Saitto, Mariarosaria Villani e Massimo Visone.

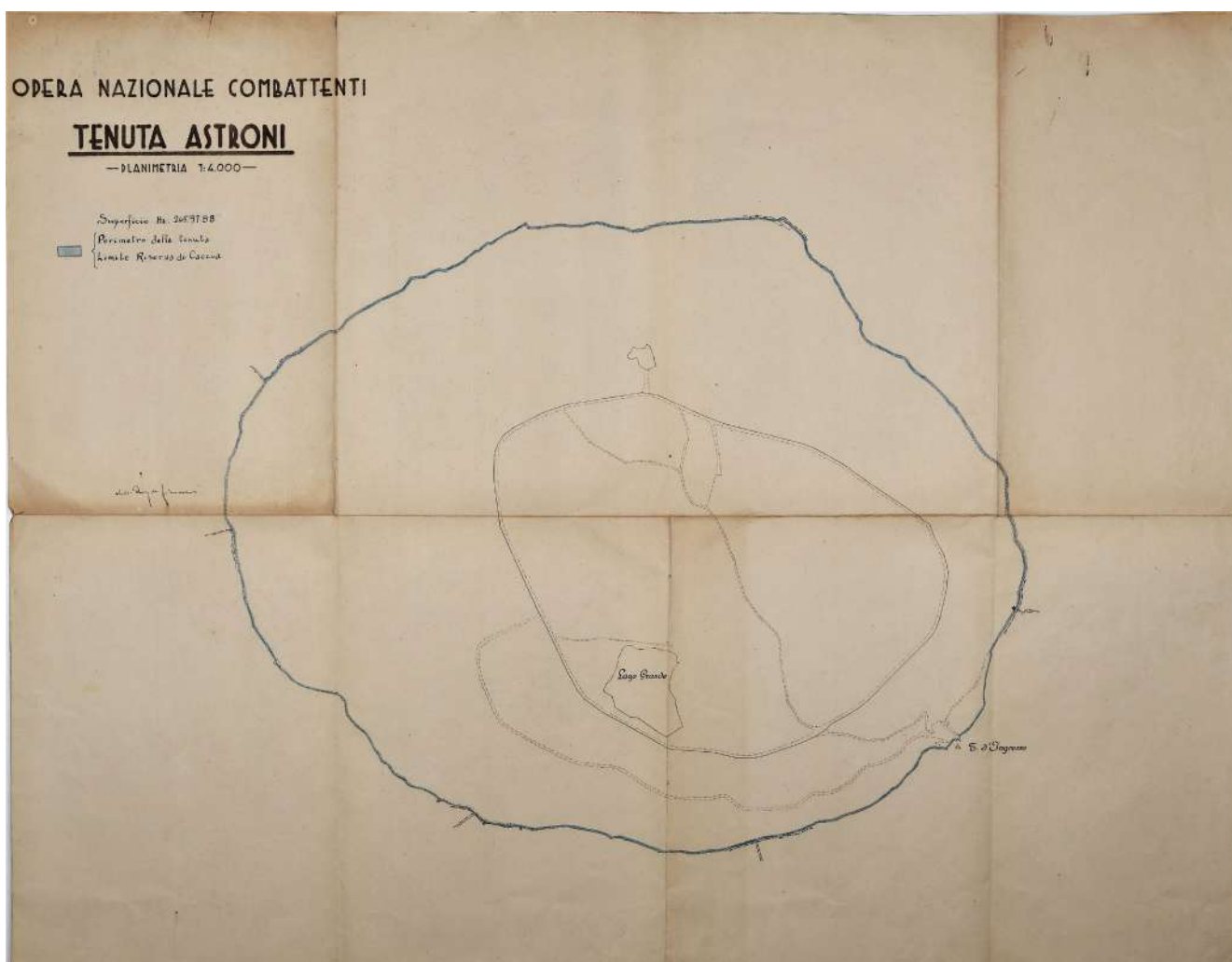
SARA IACCARINO

Liello 2014, 236]. Eppure, più che sulla storia del mito flegreo e sulla realizzazione di tali siti reali, il contributo si concentra su una parte della loro storia che maggiormente li ha visti esposti a logiche trasformatrice e, come vedremo, talvolta distruttive. Durante i due conflitti mondiali del XX secolo, infatti, i siti reali dei Campi Flegrei furono coinvolti nei profondi processi di riassetto e ridisegno del tessuto urbano circostante, che talvolta condussero a ridefinire le destinazioni d'uso degli antichi edifici reali.

In tale quadro, il contributo si soffermerà, anzitutto, sulle azioni intraprese dall'Opera Nazionale Combattenti (ONC, ente costituito con decreto-legge n. 1970 del 10 dicembre 1917) durante il primo conflitto mondiale sulle riserve di caccia di Licola e degli Astroni, indagando sui significati materiali e immateriali che tale passaggio di proprietà comportò per il patrimonio architettonico borbonico. Verrà inoltre approfondita la storia di alcuni siti di caccia reali durante il secondo conflitto mondiale, come quella del casino borbonico realizzato sulle rive del Lago d'Agnano, dapprima inglobato nella riprogettazione delle terme di Agnano di inizio Novecento, ma successivamente demolito nell'ambito del progetto postbellico di Giulio de Luca; o quella del fertile cratere della riserva di caccia degli Astroni, adibito ad accogliere un campo di prigionia e un deposito di armi, con la conseguente realizzazione di baracche e ricoveri che si andarono gradualmente a sostituire all'ampio patrimonio boschivo del sito. Filo conduttore del contributo sarà il tema della tutela e del riconoscimento del patrimonio di tale territorio, fortemente intaccato dagli eventi bellici del XX secolo, spesso colpevoli di avere cancellato le tracce della sua preziosa eredità costruttiva.

## **1. La dismissione dei siti borbonici flegrei e le nuove forme di gestione dell'Opera Nazionale Combattenti**

Il primo conflitto mondiale fu causa per l'Italia di un nuovo e feroce dissesto e, successivamente, dell'esigenza di un profondo processo di riassetto che coinvolse inevitabilmente tutti gli aspetti della gestione del Paese. L'onda d'urto della guerra richiamò lo Stato a riorganizzare le proprie risorse e le proprie economie: in tale tumultuoso ridisegno furono direttamente coinvolti i siti reali, ormai divenuti nostalgici emblemi di una forma di potere ormai troppo distante dagli assetti geopolitici in formazione dopo il trattato di Versailles del 1919. In particolare, le azioni condotte dopo la fine del conflitto sui siti reali borbonici furono conseguenza della dismissione dei siti reali al Demanio, sancita attraverso il regio decreto n. 1792 del 3 ottobre 1919; una manovra complessa ed estesa all'intero territorio nazionale, che da quel momento in poi ne avrebbe stravolto usi e funzioni. A seguito della manovra, infatti, lo Stato si ritrovò a dover riorganizzare in breve tempo un gran numero di siti reali e relative pertinenze. A questo riguardo, il Decreto sulla dismissione sanciva, da una parte, che alcuni dei beni – mobili e immobili – acquisiti confluissero nel patrimonio del Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale delle antichità e belle arti) e fossero resi fruibili attraverso i musei statali o attraverso «Istituti di istruzione superiore o di altri ministeri per istituti da essi dipendenti», come recita l'articolo quinto; d'altra, che una significativa parte dei beni, in particolar modo quelli relativi a le tenute e i terreni reali, andassero a costituire la base del patrimonio fondiario dell'ONC [Castrì 2019, 24]. A tale ente il nuovo governo aveva affidato il compito di fornire assistenza ai reduci dal conflitto, occupandosi del loro reinserimento nella società tramite formazione, agevolazioni sociali ed economiche. Lo stesso articolo del suddetto decreto, dopotutto, riconosceva un ruolo fondamentale a tutti gli enti che provvedessero «all'assistenza dei mutilati, degli invalidi di guerra e degli orfani dei caduti in guerra», favorendo l'acquisizione da parte loro dei beni dismessi tramite tassazioni e oneri decisamente agevolati.

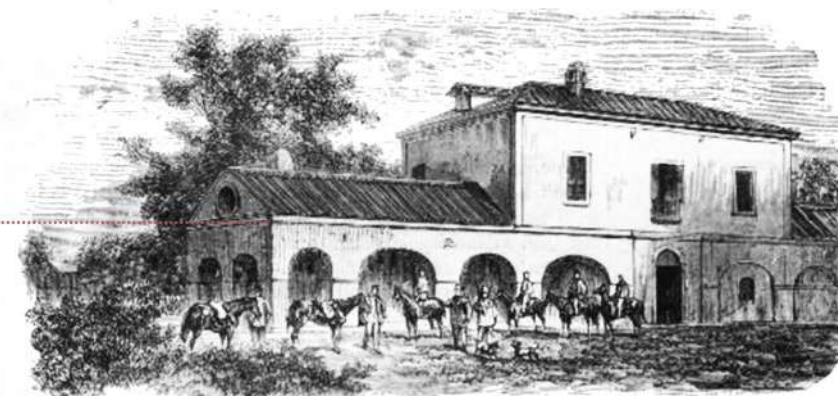
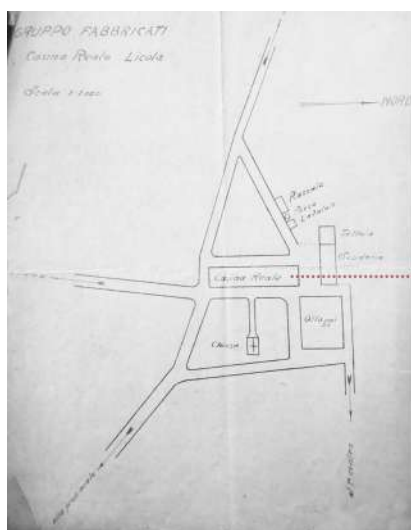


1: Planimetria in scala 1:4000 della Tenuta degli Astroni redatta dall'Opera Nazionale Combattenti in cui si evidenzia il sistema di mura di limite e la Torre d'Ingresso o Torrione Centrale (Roma, Archivio Centrale dello Stato, b. 1.).

Tra i numerosi beni acquisiti dal Demanio a seguito della dismissione risultavano compresi anche i siti reali flegrei, ovvero: la Tenuta di Astroni, la Tenuta di Licola e la Casina del Fusaro. L'estensione delle pertinenze agricole e dei terreni circostanti tali siti indusse le autorità demaniali a destinarli al patrimonio dell'ONC piuttosto che a quello del Ministero dell'Istruzione, cui fino a quel momento erano stati invece riservati siti la cui posizione territoriale potesse dimostrarsi strategica rispetto all'espansione dei tessuti urbani.

La documentazione custodita presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma permette oggi di ricostruire le attività e i caratteri della gestione dei beni demaniali acquisiti dalla corona da parte dell'ONC. In particolare, lo studio condotto sulla documentazione relativa alle tenute borboniche flegree ha messo in mostra il riconoscimento del valore architettonico dei casini e delle altre strutture presenti all'interno dei siti da parte dell'ONC, testimoniato dall'ampia documentazione relativa a interventi di restauro e di manutenzione, di cui si conservano affidamenti alle imprese e disegni esecutivi. Tuttavia, proprio l'attenzione rivolta alle costruzioni borboniche e la forte esigenza di sfruttare fino in fondo gli spazi a disposizione condussero, spesso, a interventi molto spinti, in contrasto con qualsivoglia istanza conservativa.

SARA IACCARINO



2-3: Il lotto del Casino di Caccia di Licola rilevato dall'ONC nel 1926 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, ONC, 4016, b.85). A destra, il casino prima dell'intervento di sopraelevazione condotto dall'ONC.

Basti pensare agli interventi volti a parzializzare l'uso dei siti o a quelli in cui è stato fatto ricorso a materiali, come il calcestruzzo armato, e a tecniche non pienamente compatibili con l'*ars aedificandi* tradizionale.

Atteggiamento analogo a quello riservato al costruito fu adottato nei confronti dei terreni e delle tenute boschive: nel duplice intento di conservare e allo stesso tempo di sfruttare appieno le fertili risorse dei siti flegrei dismessi, l'ONC si ritrovò spesso a frammentare tali beni e ad affidarne l'uso ad altri enti o a privati, i cosiddetti coloni. È il caso, ad esempio, della Tenuta degli Astroni, ceduta dai Gesuiti a Carlo di Borbone nel 1729<sup>1</sup>, ed entrata a fare parte del patrimonio dell'ONC nel 1919. La documentazione raccolta testimonia le modalità di gestione del ricco patrimonio naturalistico della riserva: si scrive infatti che «[l'ONC] mantenne il bosco nella sua originaria integrità intervenendo con assidui lavori culturali, secondo un turno regolare di 14 anni corrispondenti alle 14 sezioni in cui il bosco era diviso»<sup>2</sup>.

Emerge dunque un primo tema, quello del frazionamento della proprietà operato dall'ONC, che ricorre, in maniera preponderante, nella gestione della vicina tenuta di Licola. L'ampio e fertile lembo di terra situato tra la costa e il lago di Licola, dotato delle caratteristiche di un territorio generoso, immediatamente venne ripartito e affidato ai coloni della Bonifica di Licola, azienda agraria con l'obiettivo di prosciugare il lago e avviare un progetto di ampliamento urbanistico su larga scala<sup>3</sup>. Il programma triennale di bonifica e costruzione aveva il proprio fulcro compositivo nel Casino Reale della Tenuta e nelle sue immediate pertinenze, sede operativa e residenziale del direttore dell'azienda, mentre i terreni circostanti sarebbero stati destinati a nuove opere di urbanizzazione e a servizi funzionali all'azienda, come pozzi, stalle e residenze per i coloni. In tale quadro, il Casino di Caccia della Tenuta di Licola fu 'restaurato' e ampliato tramite una sopraelevazione, alterandone impianto simmetrico e comportamento strutturale. È in questo periodo che il Casino Reale di Licola, fino ad allora preservatosi nella sua conformazione originaria, subisce forti alterazioni dal punto di vista strutturale, con

<sup>1</sup> Roma. Archivio Centrale dello Stato (ACSR), *Tenuta Astroni. Cenni Storici*, ONC 4016, b.1, f.1, p. 1.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>3</sup> ACSR, *Bonifica agraria di Licola. Progetto di costruzioni urgenti per il primo centro agricolo*, ONC 4016, b.95, f.48.



l'inserimento di elementi in calcestruzzo armato, e spaziale, tramite l'inserimento di tramezzature e di un nuovo livello.

L'esperienza progettuale della tenuta di Licola è emblematica della strategia di dismissione dei siti reali borbonici e del loro ingresso nel XX secolo: sempre più spesso, infatti, si assisterà al ricorso a tecniche non pienamente compatibili con quelle tradizionali, seppure garanti di processi di adeguamento celeri ed efficaci. Tale atteggiamento propulsivo, tipico del primo dopoguerra, teso alla ricerca di una moderna e quasi utopica società agricola, fu ben presto troncato dal precoce scoppio della Seconda guerra mondiale.

## 2. Ameni teatri di guerra. L'occupazione durante il secondo conflitto mondiale

La gestione dell'ONC dei siti reali si protrasse fino allo scioglimento (1977). Il suo ruolo fu soprattutto quello di contrastare i danni provocati dalla guerra, che non colpì i siti con bombardamenti o attacchi mirati, ma, 'trasversalmente', con l'occupazione di forze armate, sia nemiche che alleate. Tali occupazioni durarono mesi e comportarono la realizzazione di strutture temporanee predisposte allo stoccaggio di armi o materiali e a ospitare soldati, feriti, prigionieri. I territori flegrei si dimostravano strategici: la loro estensione, unita a una discreta distanza da Napoli e Pozzuoli, li rendeva ideali ad accogliere i reduci di guerra, offrendo un riparo dagli orrendi eventi del fronte in cui riposarsi, curarsi e riorganizzare le risorse.

Gli Astroni, ad esempio, furono occupati da truppe italiane, tedesche e alleate, che vi installarono accampamenti di smistamento. Per le occupazioni era previsto il pagamento di un'indennità ai proprietari dei terreni messi a disposizione per scopi militari. Le relative liquidazioni all'ONC ci permettono di ricostruire con precisione i periodi di occupazione degli Astroni dove i tedeschi stazionarono con una «Casa di Riposo della Tenuta Astroni» tra l'8 febbraio e l'8 settembre 1943<sup>4</sup>, mesi in cui realizzarono un numero significativo di baracche nella parte pianeggiante del sito e di parte del declivio, abbattendo porzioni di bosco. In alcuni documenti del marzo 1946, il commissario straordinario Giovanni Mira, a soli due mesi dalla liberazione della tenuta dai reparti degli alleati, constatava «danni ammontati ad oltre 12 milioni di lire», recanti inevitabile pregiudizio al «pregio artistico del bosco [...] tutelato dalla nostra legge sul paesaggio»<sup>5</sup>.

L'occupazione arrecò gravi danni al patrimonio costruito, naturalistico e boschivo, su cui proprio in quegli anni andavano maturando istanze di conservazione, poi confluite in provvedimenti di legge come quello Bottai. A questo riguardo, il commissario registra che «il danno fu enorme, specialmente nella parte pianeggiante. Moltissime piante di alto fusto vennero abbattute e il novellame soffocato dal continuo traffico. Il muro di cinta in gran parte venne fatto crollare sia per la mancata manutenzione, sia per l'azione distruttiva di terzi che avevano interesse per esportare facilmente legna»<sup>6</sup>. L'ONC, con «tenace e paziente opera di ricostituzione»<sup>7</sup>, riportò il bosco alla sua primitiva efficienza e supportò ingenti spese per la ricostruzione del muro di cinta. I primi lavori iniziarono nel 1946<sup>8</sup>, ma si continuava a operare ancora nell'aprile del 1954 nel tratto presso l'accesso alla Tenuta, il quale avveniva

<sup>4</sup> ACSR, *Liquidazione e riscossione delle indennità per occupazione della Tenuta di Astroni da parte di Truppe Tedesche*, ONC 4016, b.73, f.345.

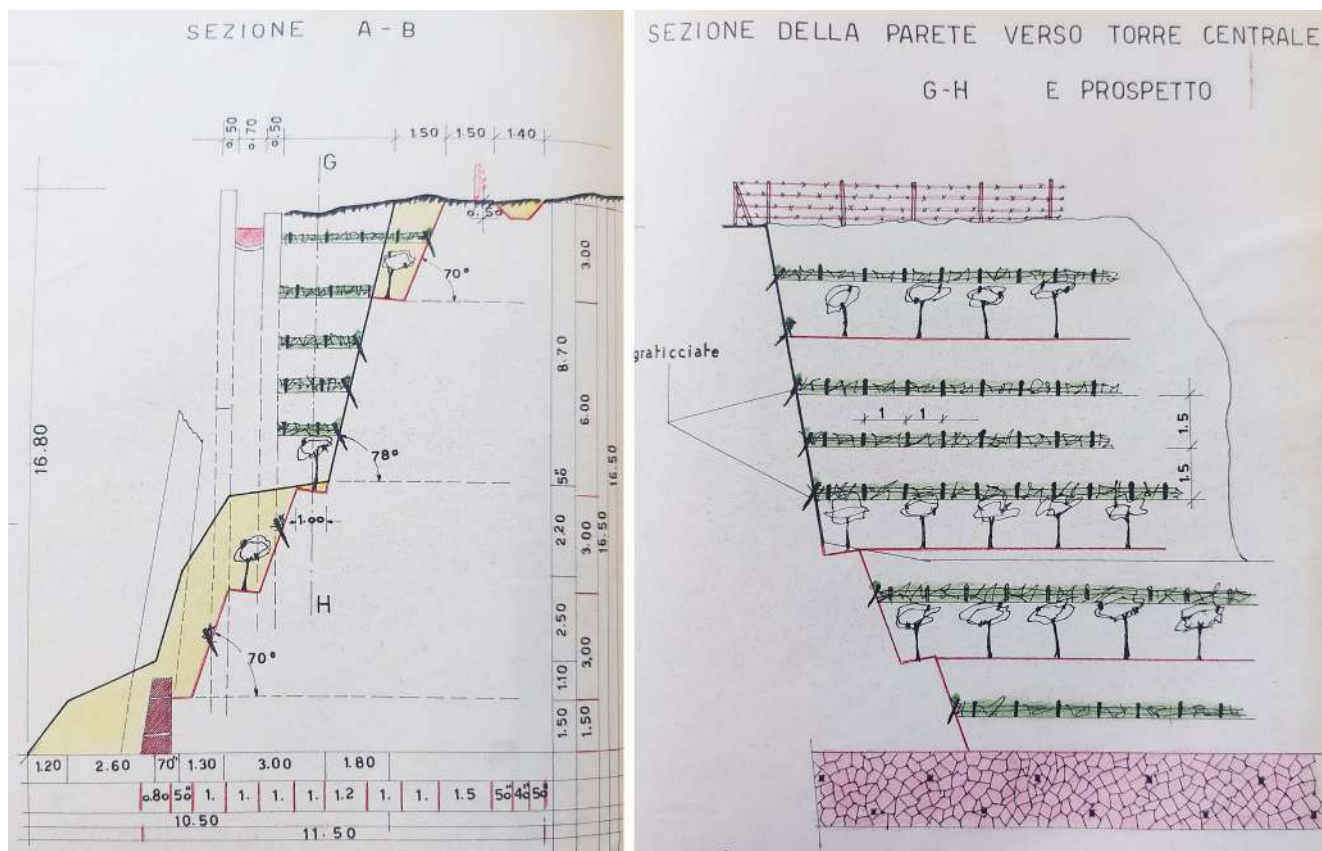
<sup>5</sup> ACSR, *Requisizione legname nella Tenuta di Astroni*, *ibidem*.

<sup>6</sup> ACSR, *Tenuta Astroni. Cenni Storici*, ONC 4016, b.1, f.1, p. 2.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> ACSR, *Lavoro di riparazione del muro di cinta, Impresa Palma Alfonso*, ONC 4016, b.1, f.8.

SARA IACCARINO



4-5: Consolidamento del muro di cinta della Tenuta degli Astroni condotto dall'ONC nel 1954 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, b.2, f. 10).

attraverso la Torre Centrale, oggetto di interventi di consolidamento per la riconfigurazione della copertura e dei solai<sup>9</sup>.

Si trattava di lavori complessi, accuratamente documentati dalle perizie tecniche e di spesa, considerando l'estensione del sito e l'aspra morfologia del territorio, tanto ameno quanto ostile. Le relazioni d'intervento si dilungano sulla difficoltà di approvvigionamento di materiali costruttivi e acqua sulla sommità del cratere, proprio lì dove si ergevano le mura di cinta; tale condizione, tipica delle architetture del territorio, spinse all'impiego e al reimpiego di materiale e risorse locali come il tufo o gli stessi materiali di risulta derivanti dalle azioni di demolizione di tratti pericolanti o dovuti alla realizzazione di gradonate. Si puntualizza infatti che «l'importo di tutta la sistemazione del muro di cinta ascende ad una cifra invero ragguardevole, ma difficilmente si potrà spendere di meno dato per le suesposte difficoltà di trasporti la muratura di tufo non potrà costare per meno di 120 lire al mc, con tutto che la pozzolana possa ricavarsi da cave in sito»<sup>10</sup>. Ancora una volta, il legame tra scelta costruttiva e risorse locali è il filo conduttore dell'evolversi delle fabbriche storiche [Picone 2017, 29].

Altra tenuta la cui storia è intrecciata con la guerra è il Lago di Agnano, il cui pregio naturalistico va rintracciato, più che nella rigogliosa vegetazione, nel «tesoro delle acque

<sup>9</sup> ACSR, *Lavori di riparazione e manutenzione del fabbricato Torrione Centrale*, 10.05.1960, ONC 4016, b.1, f.12.

<sup>10</sup> ACSR, *Preventivo della spesa occorrente per i lavori straordinari per la Tenuta degli Astroni*, ONC 4016, b.1, f.8.



6: G. Gigante, *Il lago d'Agnano e la sua Casina*, 1826 (collezione privata).

minerali che ivi sgorgano in copia e varietà assolutamente eccezionali»<sup>11</sup>. Sebbene la scoperta della fertilità e ricchezza dei Campi Flegrei e del lago vada attribuita ai Greci, furono i Romani ad apprezzarne e sfruttarne il patrimonio idrotermale, come testimoniano i resti dell'antica struttura termale.

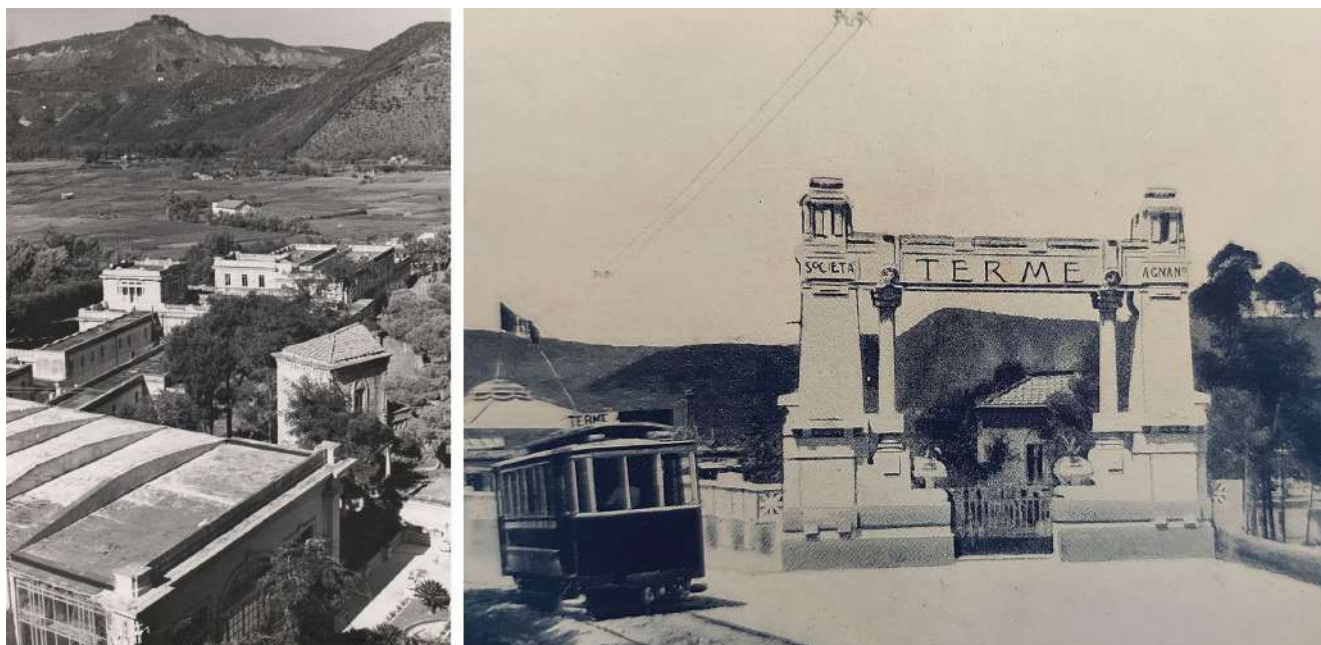
I Borbone, dal canto loro, sfruttarono il sito soprattutto come territorio di caccia: Ferdinando I, durante le sue visite alla Tenuta di caccia degli Astroni, era sovente andare a caccia di folaghe nel vicino Lago di Agnano, dove fece realizzare un piccolo casino in stile neogotico e alcune strutture di supporto alle attività venatorie. Dalle fonti iconografiche si evince anche la presenza di una cappella, testimoniata inoltre da una descrizione di Martuscelli del 1870, che sottolinea l'aspetto quasi deserto delle sponde del lago in cui, oltre alle Stufe di San Germano e alla Grotta del Cane, «altro non si riviene che due osterie campereccie, un paio di casolari ed una chiesuola» [Martuscelli 1870, 7].

Ma è tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo che il Lago d'Agnano, con il prosciugamento dalle acque "pestifere", e la conseguente scoperta di decine e decine di sorgenti termali su tutto il fondale, inizia un nuovo percorso di valorizzazione. Il sito divenne presto uno dei principali centri termali per l'abbondanza delle sorgenti emerse, di cui se ne apprezzavano i benefici per la salute. Tale attenzione portò ben presto all'ampliamento dell'impianto delle Stufe di San Germano e alla realizzazione dell'impianto delle

<sup>11</sup> Napoli, Archivio di Storia Patria (ASPN), *Raccolta Terme di Agnano*. b. 2, materiale documentario, f.4, p. 3.



SARA IACCARINO



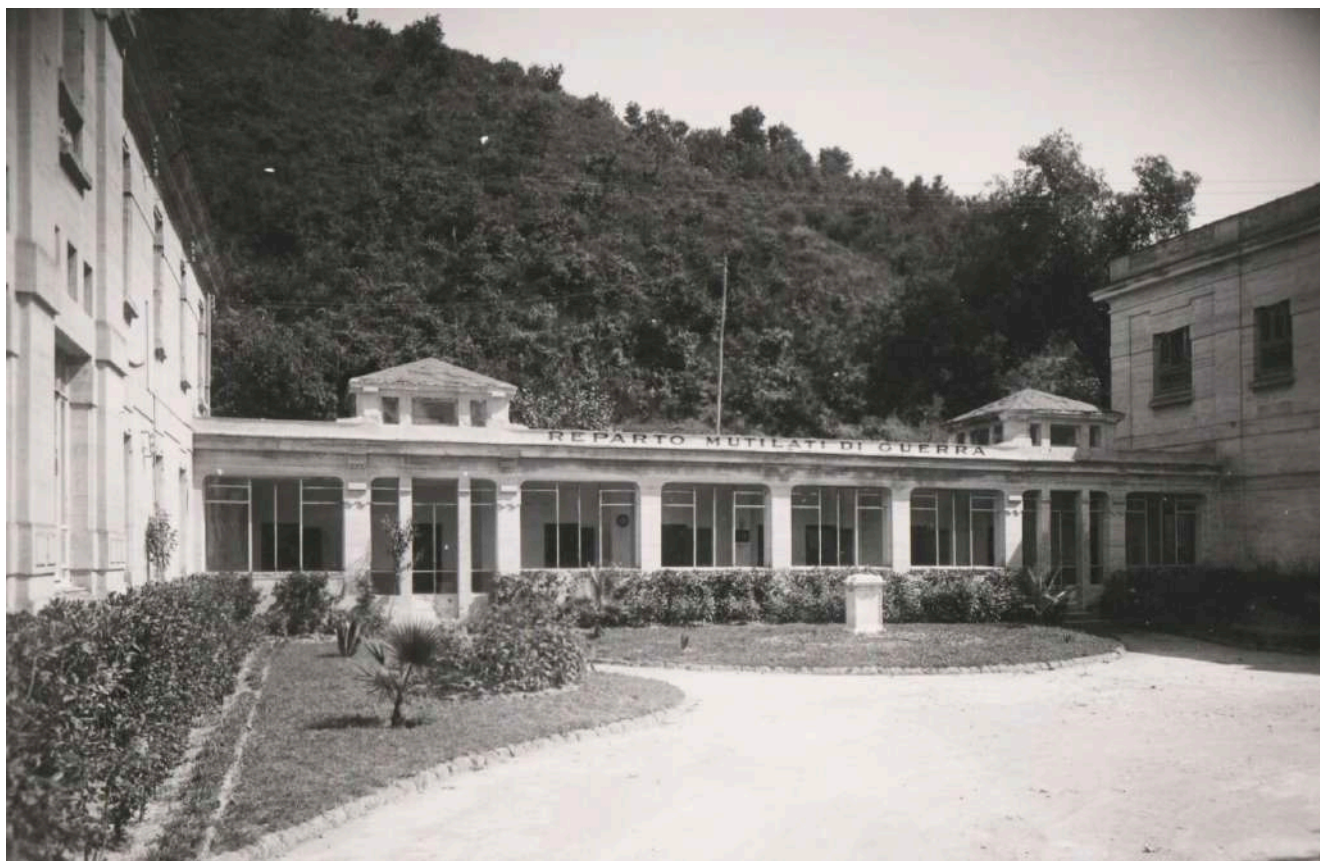
7-8: Il casino di caccia di Ferdinando I venne inglobato all'interno del complesso delle Terme di Agnano progettato da Giulio Ulisse Arata. A sinistra: Napoli. Archivio di Storia Patria. Raccolta Terme di Agnano. b. 1, foto 15,00860840 96 (1960 c.ca); a destra: foto estratta da un dépliant illustrato del 1914. Napoli. Archivio di Storia Patria. Raccolta Terme di Agnano. b. 2, f.14.

terme di Agnano, avvenuto nel 1910 su progetto di Giulio Ulisse Arata a seguito dell'interesse degli imprenditori Ricciardi, Borrelli e Mannajuolo. La documentazione del primo progetto mostra un atteggiamento conservativo nei confronti del casino borbonico, inglobato, nel corso degli interventi di ampliamento degli anni Venti, nella scenografica composizione della scalinata di accesso alle terme<sup>12</sup>, nonostante l'estraneità dello stile architettonico e la diversa giacitura.

Il successo vissuto dal complesso termale di Agnano fu tuttavia interrotto dallo scoppio della Seconda guerra mondiale, quando, il 21 agosto del 1943, i danni derivanti dall'occupazione militare costrinsero la Società Napoletana per le Terme di Agnano a interrompere l'attività. Durante il periodo di occupazione tedesca vennero realizzati ricoveri antiaerei all'interno dello stabilimento e negli scantinati dell'albergo realizzato sul Monte Spina; nel settembre del 1943, le forze tedesche in ritirata invasero l'area termale con i carri armati, occupandone i viali, causando ampie perdite di materiali e documenti. L'albergo sul Monte Spina venne minato e fatto crollare, lasciandone in piedi solo una parte dell'ala sinistra, successivamente requisita prima dagli americani – che trasferirono ogni oggetto di arredamento nell'ex complesso Ciano – e poi dai francesi, che utilizzarono i suoi locali come ospedale. Lo stesso edificio termale fu requisito prima dagli americani, poi dai francesi e di nuovo dagli americani, subendo molteplici ripartizioni e trasformazioni come, ad esempio, la destinazione di un'intera ala al ricovero dei Mutilati di Guerra<sup>13</sup>. Solo il 3 dicembre del 1945 la Società delle Terme di Agnano poté riappropriarsi dei suoi stabilimenti, ormai versanti in condizioni fatiscenti, che rallentarono il riavvio delle attività.

<sup>12</sup> ASPN, *Raccolta Terme di Agnano*. b. 1, *raccolta fotografica*, foto 15,00860840 37-62-85-96.

<sup>13</sup> ASPN, *Raccolta Terme di Agnano*. b. 1, *raccolta fotografica*, foto 15,00860840 67.



9: Il reparto destinato ai Mutilati di Guerra delle Terme di Agnano progettato da Giulio Arata (Napoli. Archivio di Storia Patria. Raccolta Terme di Agnano. b. 1, raccolta fotografica, foto 15,00860840 67).

Nel 1946 si accertavano i danni derivanti dalle requisizioni anglo-americane<sup>14</sup>, le cui prime indennità, congiunte ai canoni di fitto dei coloni, permisero una lenta e graduale ricostruzione del complesso. Il significativo sforzo che la Società delle Terme dovette affrontare è testimoniato da una nota del direttore amministrativo trasmessa al Corpo Statale delle Miniere. Il direttore, il 9 gennaio del 1955, affermava che «questa Società ha dovuto da sola, e nel giro di pochi anni, scatenare ingenti sacrifici finanziari [...] per porre riparo ai danni bellici che [...] furono di tale entità da rendere impossibile l'esercizio stagionale. L'azione di ripresa, svolta con passione e tenacia [...] non si è limitata al ripristino di beni distrutti o danneggiati, ma si è estesa allo sviluppo dell'azienda»<sup>15</sup>. Quest'esigenza della società di non limitarsi a riparare i danni postbellici, bensì di sfruttare l'occasione per un nuovo ampliamento del sito, portò in realtà alla più significativa perdita del complesso originario. Il sofferto iter progettuale, affidato alla direzione dell'architetto Giulio de Luca e dell'ingegnere Adriano Reale, costretti dall'Ente Autonomo di Gestione delle Attività Termali a lavorare insieme ai propri progettisti, giunse, dopo numerose modifiche, ripensamenti e rimodulazioni delle spese, a una soluzione controversa. Dimostrando totale indifferenza nei confronti dell'assetto di inizio Novecento, i progettisti immaginarono un volume unico, destinato a

<sup>14</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Corpo delle miniere. Distretto minerario di Napoli per le province della Campania, Molise, Puglia, Basilicata e Calabria 1878-1978*, I versamento 1910-1978, b.130, f.01, note del direttore amministrativo del 16 settembre 1946 e del 9 dicembre 1947.

<sup>15</sup> *Ibidem*, nota del 9 gennaio 1955.



SARA IACCARINO

ospitare lo stabilimento termale e l'albergo, rinunciando al ripristino dell'edificio sul Monte Spina. Dalla documentazione raccolta emerge che la priorità assoluta della Società delle Terme, ancor più che la conservazione del sofisticato edificio termale di Arata, delle terme romane e del casino borbonico di Ferdinando I, fosse la tutela del patrimonio idrotermale esistente<sup>16</sup>. Pertanto, al solo scopo di ripristinare al più presto l'attività, l'intervento si risolse nella frettolosa demolizione, a partire dal 1964, della maggior parte delle strutture esistenti, tra cui la stessa ala centrale del complesso, l'ala dei Bagni e, per finire, il piccolo casino di caccia borbonico, che fino a quel momento aveva intessuto un'inconsueta, ma stabile convivenza con l'attività del complesso, ospitando addirittura fino alla sua demolizione uno dei suoi custodi.

## Conclusioni

È forse proprio dal sito reale di Agnano che conviene partire per comprendere appieno l'entità e la violenza degli stravolgimenti subiti dai siti reali borbonici durante e dopo i conflitti della prima metà del Novecento. Ad avere mutilato l'assetto originario di tali siti non sono stati solo i danni riportati a seguito delle occupazioni militari, né quelli dovuti agli eventi bellici, quanto quelli generati dalla spasmodica spinta ricostruttiva postbellica e dall'incalzante esigenza di recupero degli usi prebellici. Da sempre, lo sforzo costruttivo del secondo dopoguerra è associato ai concetti di ripresa e di rinascita, con cui si sceglie di giustificare gli stravolgimenti che tale impeto inevitabilmente comporta. È proprio sotto il peso di questo sforzo che il mito flegreo è crollato, che gli impolverati stemmi reali sono stati rimossi, che la storia di un patrimonio costruttivo unico e radicato nel proprio territorio, è stata compromessa per sempre.

## Bibliografia

- BARBA, M., DI LIELLO, S. (1994). *Storia di Procida. Territorio, spazi urbani, tipologia edilizia*, Napoli, Electa Napoli.
- CASTRI, M. (2019). *Tra grande guerra e dismissione dei siti reali: le carte della «direzione provinciale della Real Casa in Napoli*, in «Rivista di Terra di Lavoro. Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta», a. XIV, n. 2, ottobre, pp. 24-34.
- DI LIELLO, S. (2014). «*E tutto doveva essere fedelmente rappresentato secondo l'arte della caccia*»: il paesaggio dei Siti Reali, in *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. D'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, pp. 223-238.
- MARTUSCELLI, A. (1870). *Brevi cenni sul Lago di Agnano*, Napoli, Tipografia del Giornale di Napoli, pp. 1-29.
- PICONE, R. (2017). *L'arte del costruire tra Restauro e Sicurezza Strutturale. Complessi religiosi in aggregato nel centro storico di Napoli*, in *L'arte del costruire in Campania tra restauro e sicurezza strutturale*, a cura di R. Picone, V. Russo, Napoli, Clean, pp. 23-49.
- ROSSI, P. (2014). *Residenze e caccia durante il regno di Carlo di Borbone (1734-1759)*, in *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. D'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, pp. 204-222.
- VISONE, M. (2009). *Giardini e paesaggi del Regno*, in *I Borbone di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Sorrento, Franco Di Mauro, pp. 229-251.

## Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

- Napoli, Archivio di Stato, *Corpo delle miniere. Distretto minerario di Napoli per le province della Campania, Molise, Puglia, Basilicata e Calabria 1878-1978*, I versamento 1910-1978, b. 130, f.01
- Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, *Raccolta Terme di Agnano*. bb. 1-2
- Roma, Archivio Centrale dello Stato, O.N.C., 4016, b.1
- Roma, Archivio Centrale dello Stato, O.N.C., 4016, b.2
- Roma, Archivio Centrale dello Stato, O.N.C., 4016, b.73
- Roma, Archivio Centrale dello Stato, O.N.C., 4016, b.95

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, protocollo del 24 luglio 1964.

## *Dai Borbone ai bombardamenti. Per il restauro del Palazzo Reale di Venafro tra danni bellici e abbandono\**

*From the Bourbons to the bombings. For the restoration of the Royal Palace of Venafro between war damage and abandonment*

**LUIGI CAPPELLI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il Palazzo Reale di Venafro, edificato presumibilmente nel XIV secolo e acquistato nel 1770 da Ferdinando IV, fu colpito dai bombardamenti dell'aviazione anglo-americana il 15 marzo del 1944. A partire dall'analisi dello stato di conservazione del manufatto, sostenuta da un'inedita ricerca archivistica e iconografica, si ripercorrono le fasi storiche del complesso borbonico prima e dopo la Seconda guerra mondiale, valutandone le ingenti distruzioni e analizzandone il conseguente abbandono, al fine di recuperarne la memoria e proporre il restauro.*

*The royal palace of Venafro, built presumably in the fourteenth century and purchased in 1770 by Ferdinand IV, was hit by the bombing of the Anglo-American air force on March 15, 1944. Starting from the analysis of the state of preservation of the building, supported by unpublished archival and iconographic research, the historical phases of the Bourbon complex before and after the Second World War are traced, evaluating the huge destruction and analyzing the consequent abandonment, in order to recover the memory and propose the restoration.*

### **Keywords**

Borbone, Seconda guerra mondiale, conservazione.

Bourbons, World War II, conservation.

### **Introduzione**

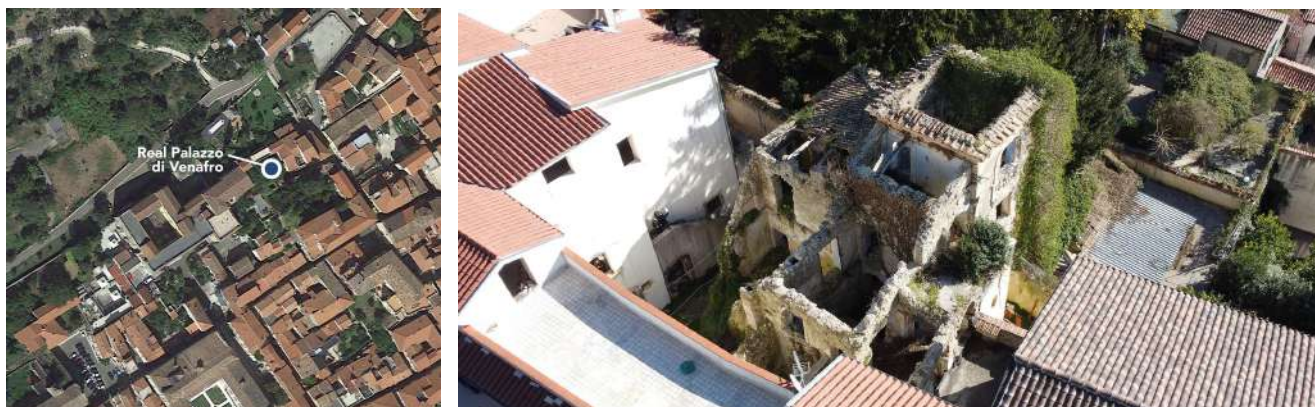
Nell'ingente numero di vittime della Seconda guerra mondiale si registra, su alcuni fronti, anche la perdita della memoria. Dilaniata e scompaginata dai bombardamenti, essa risulta, in alcuni casi, ulteriormente offesa dall'abbandono e dall'incuria. Numerosi sono i casi in cui, specialmente nei centri storici dell'entroterra dell'Italia centro-meridionale, non si sono ricuciti gli strappi, colmati i vuoti e ricomposti i brandelli di un patrimonio architettonico pesantemente colpito dalla guerra.

Tra i luoghi più colpiti dai bombardamenti anglo-americani e dalle distruzioni operate dall'esercito tedesco in ritirata, tra l'ottobre del 1943 e maggio del 1944, ricaddero, tra gli altri, quei centri abitati e quei territori che in epoca borbonica rappresentavano degli avamposti agricoli che, ottimali per l'allevamento e la caccia [*Un elefante a corte* 1992], a distanza di circa due secoli, confermarono la loro posizione strategica anche dal punto di vista militare.

---

\* Il presente saggio è frutto di ricerche condotte nel progetto *Siti e riserve reali in Campania. Conoscenza, restauro e valorizzazione di un sistema di architetture e paesaggi storici*, vincitore del programma di Finanziamento della Ricerca di Ateneo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, curato da Viviana Saitto, Mariarosaria Villani e Massimo Visone.

LUIGI CAPPELLI



1: Inquadramento urbano. Il rudere del Palazzo Reale si trova al limite nord del centro abitato di Venafro, a ridosso del tracciato delle mura medievali. 2: Vista aerea dello stato attuale del Palazzo Reale di Venafro (foto di Martina Colarullo, 2022).

La cornice geografica coincidente con l'antica Reale Riserva di Torcino e Mastrati, infatti, già ampiamente coinvolta nei fenomeni del brigantaggio e dell'insurrezione del periodo post-unitario, prossima al fiume Volturno, si prestò perfettamente, per la sua conformazione territoriale ampia e caratterizzata da salti di quota, anfratti, promontori e boschi, anche all'organizzazione di linee fortificate difensive, come la *Winter Line* e la linea Gustav.

Per le sorti del territorio circostante e per il prosieguo della guerra fu determinante una serie di combattimenti tra le forze alleate e quelle tedesche che, oltre a colpire l'abitato di Cassino e a distruggere la secolare abbazia di Montecassino, rase al suolo gran parte dell'abitato di Venafro. Numerosi furono i morti e si assistette alla quasi totale perdita del Palazzo Reale che appartenne a Ferdinando IV di Borbone.

La stessa sorte toccò al Ponte Reale, che collegava la piana di Venafro alla Reale Riserva di Torcino e Mastrati. Il ponte, pur trasformato e ricostruito in chiave moderna, scavalca ancora oggi il fiume Volturno, ricalcando la connessione storica tra Venafro e le sue riserve di caccia; il palazzo, invece, dopo decine di anni di abbandono e furti di prezioso materiale, è ridotto allo stato di rudere.

### 1. Conoscenza e analisi storica: una prima ricostruzione del palinsesto architettonico

Il Palazzo Reale di Venafro fu la dimora borbonica più a nord dell'intero Regno di Napoli, un avamposto residenziale per il soggiorno del re e del suo seguito nei periodi di caccia trascorsi presso la Reale Riserva di Torcino e Mastrati, sita nei territori «oltre il faro», ai confini con la Santa Sede [Santacroce 2016].

Carlo di Borbone scelse un territorio così ameno e lontano dai parchi delle regge di Caserta, di Capodimonte o di Portici, assecondando la sua passione di cacciare al di fuori di un «serraglio murato» [Strazzullo 1976, I, 224; *L'età di Carlo* 2021]. Quindi, requisì i terreni demaniali denominati *Cupamarzo*, *Colle Santa Lucia* e *Castellone*, la cui estensione era di 600 moggia<sup>1</sup>. Nel territorio fece costruire «ampie peschiere, ed un bellissimo casino [...], unicamente per suo riposo» [Palermo 1792, 219], includendo anche i territori di Venafro [Cotugno 1824, 236-237] e dotando l'intero sito reale di microarchitetture destinate alla residenza e alla produttività.

<sup>1</sup> Caserta, Archivio di Stato, *Intendenza Borbonica*, Affari Comunali, busta 2884, fasc. 1831-39.



3: Incisione sul portale di accesso del Palazzo Reale di Venafro, testimonianza dell'anno di edificazione del Palazzo Coppa (foto di Martina Colarullo, 2022).

Oltre ad ampliare la tenuta di Torcino acquistando il 3 aprile 1770, per 20.000 ducati, anche il feudo di Mastrati, Ferdinando IV, per godere di un tale «delizioso giardino in mezzo a' boschi» [Palermo 1792, 219], acquistò nella vicina Venafro la residenza nobiliare della famiglia Coppa, «non impropria per abitazione sovrana [...] con aggiunta di altre fabbriche per renderla maestosa» [Palermo 1792, 219].

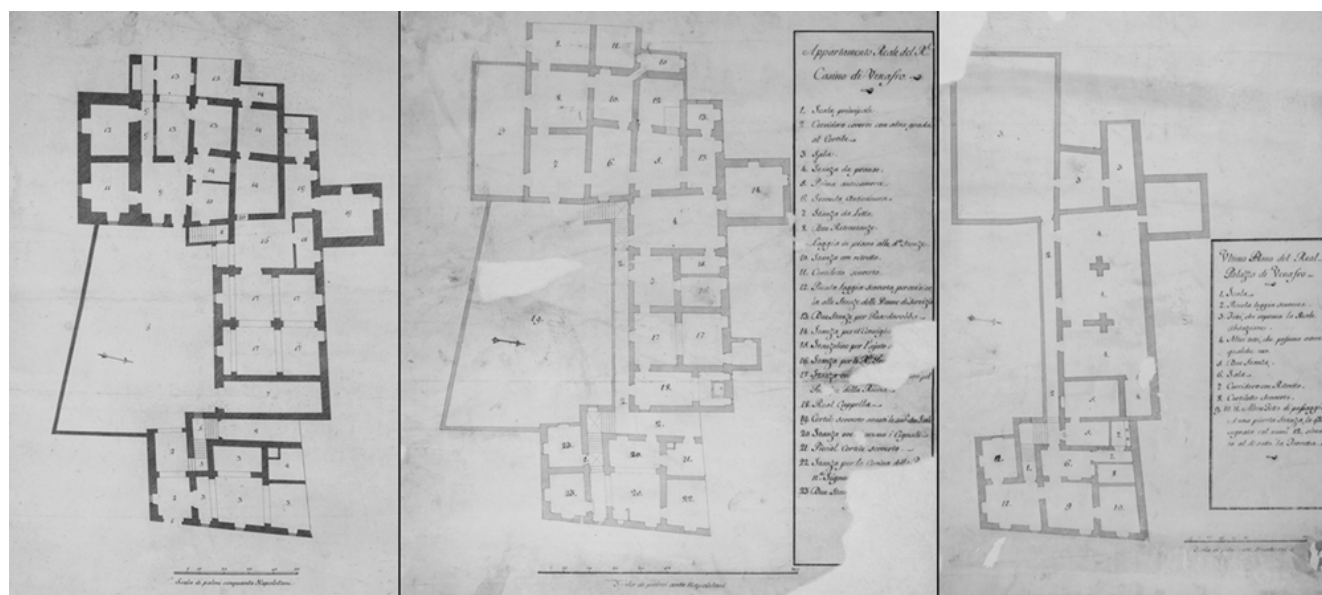
Esisteva già un ponte sul fiume Volturno, detto Ponte Reale, definito «suntuoso» [Rosati 1878, 8] e citato anche da Giustiniani [Giustiniani 1797, parte II, t. III, 106], «fatto edificare per comodo della Real caccia di Torcino fra il Sesto e Capriati [...] con immensa spesa dalla Maestà» [Trutta 1776, 228] utile a collegare la Riserva di Torcino e Mastrati con il «palazzo dei Principi di Venafro» ove già Carlo di Borbone «abitava sempre [...], quando a questa caccia conducevasi» [Palermo 1792, 219]. Il Ponte Reale, la cui *facies* originale è visibile in una scena di caccia dipinta da Jacob Philipp Hachert nel 1786 [Jacob Philipp Hackert 1997, 106], consentiva facilmente il collegamento diretto tra Napoli e Venafro, permettendo alle carrozze di giungere al Palazzo Reale, posto al limite nord-occidentale della cinta muraria medievale della città. La considerevole residenza, che fu dei fratelli Michele e Gennaro Coppa<sup>2</sup>, era risultato dell'aggregazione di case sparse operata dai nobili venafрани nel 1704, come inciso sulle pietre d'arco del portale di accesso dell'edificio, oggi completamente dissestato.

La compravendita del palazzo da parte della corona di Napoli fu complessa in quanto parte del palazzo, nel 1720, era già stata acquistata dalla Curia vescovile di Venafro, che vi insediò un seminario per il vicino Episcopio. I lavori di rifunzionalizzazione si protrassero fino al 1728, ma già nel 1733, in mancanza di fondi e mezzi per sostenerne le attività, la Curia ne dispose la chiusura. Anche il catasto onciario del 1750 [foglio 682] restituisce la complessità architettonica e catastale dell'intero immobile riportando che «D. Tiburzio Coppa Patrizio di questa città di Venafro [...] abita in Palazzo proprio con due Portoni il primo in Parrocchia di S.ta Maria di Loreto, ed il secondo in Parrocchia di S. Giovanni de Platea, confinante col giardino della Canonica Principale, Seminario, Canonico D. Nicandro Seravolo ed altri» [Valente 1979].

<sup>2</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Casa Reale, Archivio Amministrativo*, Inventario III, Amministrazione Siti Reali, f. 1590.



LUIGI CAPPELLI



4: Archivio di Stato di Napoli, Ufficio iconografico, cart. XI, Siti Reali: Carditello, Castellammare, Persano, Procida, Venafro. 11.48. Pianta del pian terreno, del primo e del secondo piano del Palazzo della Real Caccia di Venafro.

Nel 1764, con il recupero della funzione seminariale, fu compiuto un ulteriore ampliamento dell'edificio verso ovest, per volere del vescovo Saverio Stabile, ma solo nel 1771 il complesso raggiunse la sua massima dimensione. Ferdinando IV, infatti, dispose l'acquisto di altre tre abitazioni adiacenti<sup>3</sup>, a cui si aggiunsero poi l'abitazione di don Giacinto Massarelli, non si sa a che titolo, e alcuni vani del seminario, che resero comunicante il palazzo con l'Episcopio<sup>4</sup>.

Il Palazzo dei Coppa, per ottemperare alle esigenze reali, fu largamente rimaneggiato, acquisendo una qualità stilistico-decorativa ben superiore alla precedente. Esso fu impreziosito con numerosi affreschi, alcuni ad opera di Francesco Celebrano [Masciotta 1952], certamente presenti nelle stanze residenziali e nella cappella che, insieme a una torre difensiva, fu tra le aggiunte di maggiore interesse e pregio praticate sull'immobile. I lavori di ampliamento furono compiuti tra il 31 dicembre del 1770 e il marzo 1771<sup>5</sup> e ripresi, con ulteriori «immediamenti» e rifiniture tra il 6 aprile del 1774 e al 18 febbraio 1775<sup>6</sup>.

Tre planimetrie, con l'indicazione di tutti gli ambienti e delle relative funzioni, conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli [Alisio 1976], restituiscono la configurazione architettonica della residenza borbonica alla fine del XVIII secolo. La dimora reale aveva un impianto a "C rovescia", poggiato a ovest al seminario vescovile, aperto verso la città sul lato est, affacciato su un vasto cortile trapezoidale a sud. L'appartamento reale era dotato di un «Ufficio della Tavola di Stato», di una cappella, di un ufficio del «Ramaglietto di Stato». Diverse erano le stanze riservate alla dama di guardia, al primo segretario di Stato, al tesoriere di campagna, al governatore, al principe della Riccia e al principe della Cattolica. Ulteriori ambienti erano assegnati alla servitù, alle dame, alle aiutanti di camera, alle donne «dell'Apefatta», al parrucchiere della regina, al capitano delle guardie, ai camerieri e alle guardie del corpo. Tra

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Ivi, f. 1592.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Ivi, f. 1594.



i locali di servizio vi erano alcuni vani per la pesa della cacciagione e due ampie stalle. Fino alla fine del XVIII secolo, il Palazzo Reale di Venafro fu regolarmente frequentato dalla famiglia reale e da Ferdinando IV che vi si recò per l'ultima volta, prima dello scoppio della rivoluzione napoletana, dal 29 gennaio al primo febbraio del 1798.

Le successive trasformazioni morfologiche e funzionali del palazzo, così come le modalità d'uso, rientrano nel campo delle ipotesi, ma probabilmente ricalcarono le vicissitudini dell'intera Riserva Reale di Torcino e Mastrati che fu via via ridimensionata e disgregata durante i moti del 1799, la restaurazione borbonica e nel dominio francese [Mangone 2021]. Attraverso un primo inventario del 1806, redatto per ordine di Giuseppe Bonaparte, e un altro risalente al 1827<sup>7</sup> è possibile immaginare le fattezze della residenza all'inizio del XIX secolo. Sono interessanti, infatti, le descrizioni del mobilio e gli elenchi delle suppellettili presenti, segno di una persistente ed enorme ricchezza decorativa e artistica del palazzo. A partire dal 1852, tuttavia, dopo la cessione a titolo oneroso alla Cassa di Ammortizzazione dei territori di Torcino e Mastrati nel 1833, la volumetria del Palazzo Reale di Venafro fu ridotta in favore del seminario adiacente, che fu ampliato mediante la costruzione di alcuni corpi di fabbrica dotati di una corte centrale verso ovest.

Dal 1862 al 1868, la residenza borbonica è presente, insieme alla Reale Riserva di Torcino e Mastrati, nell'«Elenco degli stabili dei quali si compone la dotazione immobiliare della Corona»<sup>8</sup>. In particolare, un inventario redatto al momento della «consegna del Real Palazzo in Venafro e sorgiva d'acqua fatta dalla Direzione del Demanio e delle Tasse di Caserta all'Amministrazione della Real Casa», nel 1863, descrive la dimora borbonica in buono stato di conservazione, ancora dotata di tutti i suoi ambienti e di ricchi apparati decorativi. Nel 1868, il Real Palazzo fu trasferito «di nuovo [...] al Demanio dello Stato»<sup>9</sup>, acquistato, insieme alla Reale Riserva di Torcino e Mastrati, «per conto ed interesse del patrimonio privato di Sua Maestà Vittorio Emanuele II».

Ciò nonostante, il palazzo di Venafro fu sempre meno centrale nelle dinamiche gestionali del territorio da parte dei Savoia e fu oggetto, molto probabilmente, di trasformazioni morfologiche e funzionali, fino a essere occupato da ignoti e alterato nelle sue forme nel 1922. A tale data, incisa nel concio di chiave d'arco di uno dei portali sopravvissuti alla prova del tempo, si possono far corrispondere una serie di interventi finalizzati a 'isolare' un nucleo abitativo dal complesso seminariale diocesano. Numerose furono le aggiunte e le demolizioni interne alla porzione di fabbrica corrispondente all'ingresso del Real Palazzo. Fu modificato l'andamento planimetrico mediante la rimozione di partizioni interne o la realizzazione di nuove tramezzature; furono eliminate scale interne e tamponati varchi di collegamento tra gli ambienti; furono eliminati i camini e quasi certamente anche tutte le finiture e le decorazioni settecentesche.

Ancor prima della Seconda guerra mondiale, dunque, gran parte della dimensione architettonica e della qualità estetica e formale dell'antica dimora borbonica era alterata e cancellata. Il resto lo fecero le bombe, che mutilarono anche l'ultimo frammento della fabbrica settecentesca, faticosamente sopravvissuta alle vicissitudini politiche, economiche, culturali e sociali avvenute tra il XIX e il XX secolo.

<sup>7</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Amministrazione generale di ponti e strade 1818 - 1827*, b. 390, f. 01578.

<sup>8</sup> Legge n. 755 del 10 agosto 1862.

<sup>9</sup> Napoli, Archivio Notarile Distrettuale, notaio C. Campanile, atto del 28 luglio 1886, p. 1624.

LUIGI CAPPELLI



5: Bombe su Venafro, 29 dicembre 1943 (foto di Hulton Archive/Getty Images). 6: Ex Soprintendenza B.B.A.A.S. Campobasso, 11, Molise, n. catalogo generale 14/00002521, Inv. negativi n. 55646-7, Coll. CXVII.16.17.18 (<http://www.sigecweb.beniculturali.it/>).

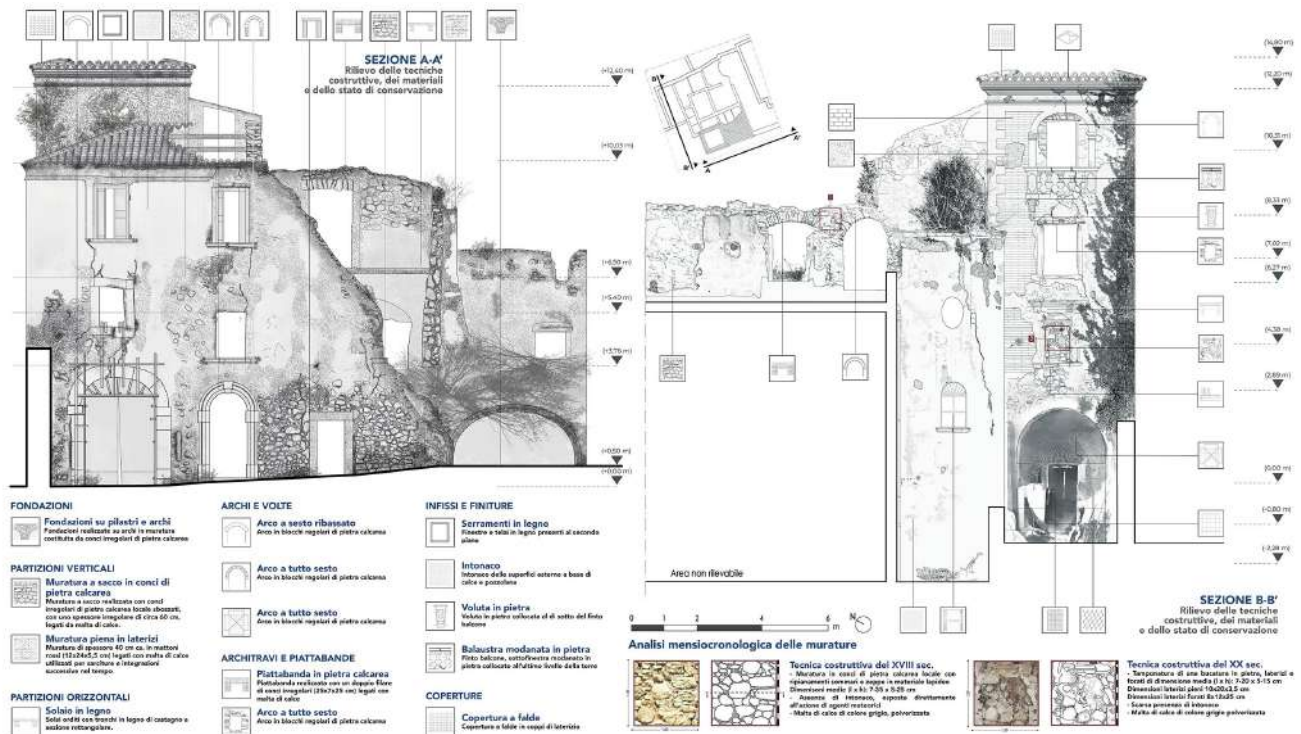
## 2. Eventi e danni bellici: le bombe su Venafro e la distruzione del Palazzo Reale

Nelle vicende della Seconda guerra mondiale, la valle di Venafro rappresentava l'unica via d'accesso per uomini e mezzi alleati in avanzata verso la capitale e, al contempo, un caposaldo di resistenza strenuamente difeso dai tedeschi. La morfologia del territorio e la delicata condizione politico-militare di quei luoghi favorirono una guerra di posizione che durò diversi mesi [Bohmler 1967, I, 434; Argenio 2005, 76].

Solo a metà maggio del 1944 la linea Gustav fu sfondata grazie all'operazione *Diadem* e fu aperta, per gli alleati, la strada all'occupazione di Roma, mentre le truppe tedesche, su ordine di Albert Kesselring, si ritirarono attestandosi sulla linea difensiva successiva, la celebre linea Gotica, per le ultime settimane di resistenza.

La distruzione di gran parte della città di Venafro e dei suoi principali monumenti avvenne durante la terza battaglia di Cassino, detta operazione *Dickens*. Alle 9:30 del 15 marzo 1944, intenzionata a bombardare Cassino e a distruggere l'abbazia di Montecassino, una formazione di fortezze volanti scambiò il Monte Santa Croce, sotto cui è arroccato il centro abitato di Venafro, per Montecassino sganciando un primo carico micidiale di bombe. Forze aeree aggiuntive, distratte dal fumo, in scia alle prime deflagrazioni, continuarono i bombardamenti per circa mezz'ora. Fu colpita la zona nord di Venafro, «quella che da Portanova va verso l'antica cattedrale e si adagia sulle pendici del monte, tra gli orti verdeggianti e gli agili campanili delle Chiese di Cristo e dell'Annunziata, chiese che custodivano le memorie più care del popolo venafrano» [Petrucci 2006, 229]. Numerose abitazioni sprofondarono, tra nuvole di fumo e polvere. Diversi furono gli incendi divampanti e le coperture e i solai lignei man mano consumati dalle fiamme.

Le devastazioni belliche distrussero completamente il Palazzo Reale, oggi pressoché illeggibile, eccezion fatta per alcuni ambienti di ricezione, il corpo di guardia e una torretta, uniche tracce della «primitiva veste architettonica settecentesca» [Alisio 1976, 36].



7: Caratterizzazione materica della fabbrica del Palazzo Reale di Venafro studiata durante il corso di Laboratorio di Restauro, tenuto dalla prof. arch. Renata Picone, presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Elaborazione grafica di Luigi Cappelli, Giuseppe Barbatì, Pietrangelo Califano, Martina Colarullo e Martina Pepe (2022).

La fabbrica, per lo più dilaniata dalle bombe, subì negli anni successivi al conflitto bellico solo degli interventi puntuali, consolidamenti e parziali abbattimenti predisposti a tutela della pubblica incolumità, unitamente alla costruzione di volumi moderni in cemento armato che ancora oggi, disabitati, braccano i resti dell'architettura settecentesca, alterandone completamente la percezione urbana.

Una sorta di oblio avvolge, dal dopoguerra in poi, i ruderi della residenza reale borbonica come se, insieme ai solai lignei, alle pareti affrescate, alle scale di reminiscenza fughiana, ai marmi e alle decorazioni, le bombe avessero cancellato anche la memoria di un fastoso e regale passato.

### 3. Lo stato di conservazione dei luoghi e le possibilità del restauro

Già allo sguardo di Giancarlo Alisio, che nel 1976 ne descriveva lo stato di conservazione, il Palazzo Reale di Venafro appariva come «un unico blocco edilizio, in muratura a sacco con conci di pietra calcarea, con solai lignei fatiscenti ed una copertura a falde» [Alisio 1976, 37]. Egli riteneva «apprezzabile il fronte esterno, dotato di un portale ad arco ribassato, con fasce di pietra dissestate ed elementi scultorei in pietra, balaustre e volute» [Alisio 1976, 37], di cui oggi restano pochissime tracce in seguito a numerosi furti di materiale e arredi perpetuati negli anni Ottanta e Novanta del XX secolo.

Nel 1982, nel momento in cui l'architetto Mario Coletta compilò la scheda 14/00002521 del Catalogo dei Beni della Soprintendenza BB.AA.A.S. di Campobasso, diretta all'epoca dall'architetto Lavinia Melloni, tale condizione di abbandono è confermata. Dalle foto storiche allegata alla relazione si evince lo stato di degrado del palazzo con un quadro fessurativo già

LUIGI CAPPELLI

preoccupante, infissi dissestati e panni stesi, chissà da chi, a testimonianza anche di un uso residenziale, probabilmente indebito, dell'edificio.

Da quel momento, il lungo processo di obsolescenza dei materiali e la prolungata esposizione agli agenti atmosferici delle murature e degli elementi architettonici indifesi, dopo i crolli delle coperture e di gran parte degli orizzontamenti dell'edificio, hanno via via peggiorato lo stato di conservazione delle strutture superstiti della fabbrica.

Una caratterizzazione materica dell'edificio restituisce le tecniche costruttive e i materiali storici tradizionali tipici dell'area geografica venafra, con murature a sacco in conci di pietra calcarea alternata, per alcuni elementi, a murature piene in laterizio. Si leggono, inoltre, i segni di solai lignei con tronchi di castagno a sezione rettangolare e diverse tipologie di archi, volute e balaustre per lo più in pietra calcarea. Pochi sono i serramenti in legno e le tracce di intonaco originale che si conservano. I fenomeni di dissesto riscontrabili sono correlati al modo in cui il manufatto si conserva, completamente sguarnito rispetto all'azione di agenti atmosferici e alla totale assenza di manutenzione: apertura della scatola muraria per assenza quasi completa delle coperture e dei solai interpiano; cedimento delle piattebande e dei davanzali; discontinuità delle murature portanti dovute sia a graduale disgregazione dei materiali obsoleti che all'azione della vegetazione infestante presente diffusamente sul manufatto. Il quadro fessurativo appare al limite del collasso e i presidi di sicurezza, quali puntelli e impalcature in acciaio, recentemente installati per impedire il crollo dell'edificio, si rivelano ormai insufficienti a sorreggerne il peso.

Il consolidamento strutturale rappresenta la priorità più alta, a cui dovrebbe fare seguito l'intenzione di non perdere l'ultima traccia della presenza reale borbonica a Venafro, da valorizzare ricucendo le cicatrici aperte dalla guerra e dal tempo che, non risolvendo il trauma, lo ha mutato in costante tristezza.

## **Conclusioni**

A distanza di oltre mezzo secolo dalla furia bellica, il Palazzo Reale di Venafro attende ancora un processo di risignificazione che possa valorizzare le testimonianze tangibili residue del suo passato.

La residenza borbonica, infatti, sfuggì quasi del tutto, negli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale, al dibattito sul tema dei danni bellici e del restauro dei monumenti e dei centri storici italiani in seguito ai bombardamenti [Coccoli 2011, 174]. Essa appare ignorata dalle cronache degli avvenimenti di guerra, assente nei numerosi richiami e fuori dalle discussioni relative alle possibilità della ricostruzione.

Anche il Piano Regolatore Generale di Venafro del 1977, pur collocando il rudere del Palazzo Reale in zona A, prescrivendone opere di conservazione, restauro e risanamento, non diede luogo a particolari iniziative di recupero e valorizzazione dell'antico immobile, ormai di proprietà della Diocesi di Isernia-Venafro. Se l'intera città di Venafro è più o meno risorta dalle macerie della Seconda guerra mondiale, riuscendo a consolidare un'identità forte, restaurando le proprie chiese e rinsaldando i propri palazzi e investendo sulle aree archeologiche e naturalistiche che la circondano, sottolineando anche le stagioni più buie del proprio passato attraverso itinerari formativi e turistici, il rudere del Palazzo Reale rimane ancora ignorato da una così variegata ricchezza culturale.

È per tale ragione che oggi, a partire dall'analisi dello stato di conservazione del manufatto, è necessario ripercorrere le fasi storiche del complesso residenziale borbonico prima e dopo la Seconda guerra mondiale, valutarne le ingenti distruzioni [Picone 2012; Russo 2011], analizzarne il conseguente abbandono, recuperarne la memoria e proporre il restauro.

**Bibliografia**

- ALISIO, G. (1976). *Siti reali dei Borbone*, Roma, Officina Edizioni.
- ARGENIO, A. (2005). *La guerra in Italia: Linea Gustav (1943-44)*, in *Linea Gustav: un percorso culturale*, a cura di Benedetto Coccia, Roma, Editrice Apes, pp. 62-98.
- BOHMLER, R. (1967). *Cassino una vittoria di Pirro*, in *Storia della Seconda guerra mondiale*, 6 voll., Milano, Rizzoli, I, pp. 428-440.
- COTUGNO, G. (1824). *Memorie storiche di Venafro*, Napoli, nella stamperia della Società Filomatica.
- Un elefante a corte. Allevamenti, cacce ed esoterismi alla Reggia di Caserta* (1992), catalogo della mostra (Caserta, dicembre 1992 - febbraio 1993), a cura di G. Gallucci e P. Grandizio, Napoli, Fiorentino.
- GIUSTINIANI, L. (1797). *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, 2 voll., Napoli, Vincenzo Manfredi.
- COCCOLI, C. (2011). *Danni bellici e monumenti italiani durante il secondo conflitto mondiale: le fonti dell'esercito alleato*, in *Guerra, Monumenti, Ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale* (2011), a cura di L. De Stefano e C. Coccoli, Milano, Marsilio, pp. 174-190.
- Jacob Philipp Hackert Paesaggi del Regno* (1997), catalogo della mostra (Caserta, 1997), a cura di T. Weidner, Roma, Artemide.
- L'età di Carlo. Alle radici del gusto dell'antico* (2021), a cura di L. La Rocca e P. Mascilli Migliorini, Napoli, Campania CRBC.
- MANGONE, F. (2021). *La scoperta dell'antico in Campania tra Settecento e Ottocento*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- MASCIOTTA, G.B. (1952). *Il Molise dall'origine ai giorni nostri*, Cava de' Tirreni, Arti grafiche ditta E. Di Mauro.
- PALERMO, S. (1792). *Notizie del Bello, dell'Antico, e del Curioso che contengono le Reali Ville di Portici, Resina, lo Scavamento di Pompejano, Capodimonte, Cardito, Caserta, e S. Leucio, che servono di continuazione all'opera del canonico Carlo Celano*, Napoli.
- PETRUCCI, G. (2006). *La devastazione di Venafro fu un tragico evento bellico*, in «Studi Cassinati», a. VI, n. 4, ottobre-dicembre, pp. 226-231.
- PICONE, R. (2012). *Il rudere architettonico nella storia del restauro*, in «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», *L'architettura allo stato di rudere*, n. 0, pp. 27-40.
- ROSATI, G. (1878). *Le cacce reali nelle province napoletane*, Napoli, Tip. Compositori.
- RUSSO, V. (2011). *Ruderi di guerra nella dimensione urbana. Conservazione, integrazione, sostituzione in ambito italiano (1975-2010)*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. Casiello, Roma, Nardini, pp. 127-152.
- SANTACROCE, N. (2016). *Dai Borbone ai Pignatelli di Strongoli. La riserva reale di caccia di Torcino*, Caiazzo, Ass. Storica del Caiatino.
- STRAZZULLO, F. (1976). *Lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, 3 voll., Galatina, Congedo.
- TRUTTA, G. (1776). *Dissertazioni storiche delle antichità alifane*, Napoli, Stamperia Simoniana.
- VALENTE, F. (1979). *Venafro, origine e crescita di una città*, Campobasso, Edizioni ENNE.

**Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

- Archivio di Stato di Caserta, *Intendenza Borbonica, Affari Comunali*, Busta 2884, fasc. 1831-1839.
- Archivio di Stato di Napoli, *Casa Reale, Archivio Amministrativo*, Inventario III, Siti Reali, fasc. 1590-1592-1594
- Archivio di Stato di Napoli, *Amministrazione generale di Ponti e Strade 1818 - 1827*, busta 390, fasc. 01578
- Archivio Notarile Distrettuale di Napoli, notaio C. Campanile, atto del 28 luglio 1886, p. 1624

**Sitografia**

[www.francovalente.it/2012/09/16/come-offendere-la-storia-ecco-a-voi-il-palazzo-reale-di-venafro](http://www.francovalente.it/2012/09/16/come-offendere-la-storia-ecco-a-voi-il-palazzo-reale-di-venafro) (gennaio 2023)





## Capodimonte e il secondo conflitto mondiale. Danni di guerra e restauri *Capodimonte and the Second world war. Damages and restoration*

**RENATA PICONE**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La reggia di Capodimonte subì danni rilevanti a seguito dei bombardamenti del secondo conflitto mondiale, con crolli che si concentrarono nel corpo sud-ovest dell'edificio, nelle parti sommitali e sulle aperture. L'intervento sulle coperture costituì il fulcro del restauro, nonché il punto di partenza per il ripensamento del percorso espositivo. Il contributo analizza l'assetto dell'edificio prima e dopo la guerra, ripercorrendo i restauri realizzati tra il 1943 e il 1950, che, pur finalizzati alla remissione dei danni, aprirono la strada al progetto che portò alla creazione di una delle più importanti pinacoteche d'Europa.*

*The Reggia of Capodimonte suffered significant damage due to war actions. The damage was concentrated in the south-west body of the building, to the top and roof parts and to most of the openings. The intervention on the roofs will constitute the fulcrum of the restoration, as well as the starting point for the rethinking of the exhibition. This essay analyzes the structure of the palace before and after the war, to retrace the works carried out in the years between 1943 and 1950, which, although aimed at remitting the damage, open the road to the project that led Capodimonte to be one of the most important art galleries in Europe.*

### **Keywords**

Reggia, restauro architettonico, museo.

Royal palace, architectural restoration, museum.

### **Introduzione**

La costruzione della reggia di Capodimonte, legata alla scelta di Carlo di Borbone di realizzare una grande riserva di caccia sulla collina, prende avvio nel 1738 su progetto dell'ingegnere militare Giovanni Antonio Medrano, affiancato da Antonio Canevari, che fu poi estromesso dall'esecuzione dei lavori e dirottato verso il cantiere della reggia di Portici. Il 7 febbraio del 1738 il progetto fu approvato nella variante 'C', come risulta dalla pianta del piano nobile, non ancora approfondita dalla critica architettonica, che si conserva al Museo di Capodimonte<sup>1</sup> [Molajoli 1961]; i lavori iniziarono il 9 settembre del 1738, con la cerimonia della posa della prima pietra da parte del re.

Il cantiere di costruzione del palazzo, com'è noto, fu portato avanti con fatica a causa di problemi legati al reperimento dei materiali scelti e per le difficoltà di accesso al sito. A tal proposito bisogna rilevare che il progetto iniziale prevedeva un ampio utilizzo del piperno, con il quale si sarebbero dovuti realizzare i grandi archi del porticato del piano terra, le cornici e le paraste delle facciate: tale scelta ha rappresentato la causa primaria del ritardo dei lavori per i costi rilevanti che comportava il trasporto e la lavorazione di tale materiale. Per consentire il

---

<sup>1</sup> *Pianta del Piano Nobile del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte segnata lettera C*, 1738. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, neg. N. A.F.S.B.A.S. 25351 M. Il disegno non è firmato, ma riporta visto e approvazione di Joaquín de Montealegre del 7 febbraio 1738.

RENATA PICONE

completamento dell'opera fu necessario ridurre l'utilizzo di tale materiale e sostituirlo con il tufo trattato a finto piperno, materiale più economico e soprattutto reperibile *in situ*. Se si osservano con attenzione gli archi e i piedritti degli ambulacri delle corti, è evidente la differenza tra i materiali impiegati nelle facciate: il piperno è presente fino all'altezza di circa due metri, mentre la parte alta delle strutture è realizzata in tufo trattato a finto piperno.

Come si evince dalla documentazione ottocentesca dei lavori effettuati presso la reggia di Capodimonte, quando Carlo lasciò Napoli nel 1759, erano stati completati il lato orientale, per una lunghezza di seicento palmi, e quello meridionale, per trecento quindici palmi. Gli altri due lati, dei quali si era costruito solo il piano terra, furono conclusi negli anni Quaranta dell'Ottocento, per volontà di Ferdinando II [Capano 2017]. I lavori, che si protrassero per un secolo, videro l'apporto degli architetti reali, che diedero un proprio contributo all'assetto del Real Bosco e del palazzo e si concluse per interessamento di Ferdinando I: nel 1822, il re nominava architetto di prima classe Antonio Niccolini e gli affiancava per Capodimonte l'architetto di seconda classe Tommaso Giordano.

Le ultime fasi costruttive sono documentabili anche attraverso una serie di disegni custoditi all'Archivio Storico della Reggia di Caserta<sup>2</sup>, appartenenti a un album non ancora indagato a pieno dalla critica architettonica, datato al 1830, dal titolo *Stampe di tutti i fabbricati che esistono nel Real Sito di Capodimonte e nelle Reali Riserve di Astroni e di Agnano* [Proto 2020]. Osservando la pianta del piano terra e la relativa legenda è possibile notare alcuni particolari che ci fanno ipotizzare che si tratti di una rappresentazione a metà tra il rilievo dello stato dei luoghi e il progetto. In particolare, le annotazioni riportate nella legenda, che descrivono non solo le destinazioni d'uso, ma anche i nomi degli occupanti per ogni singolo appartamento, fa pensare che chi realizzò la pianta avesse in mente di riprodurre lo stato dei luoghi, aggiungendo la propria soluzione per l'inserimento del corpo scala principale, questione rimasta irrisolta da oltre un secolo. Nel progetto di Medrano e Canevari<sup>3</sup> esso doveva occupare l'intera corte centrale, con lo sviluppo delle rampe lungo le pareti perimetrali; si prevedeva, inoltre, un livello in più per il corpo centrale della reggia e la copertura della corte centrale, soluzione che segnava l'ingresso principale ed equilibrava la forte orizzontalità dei fronti lunghi del palazzo.

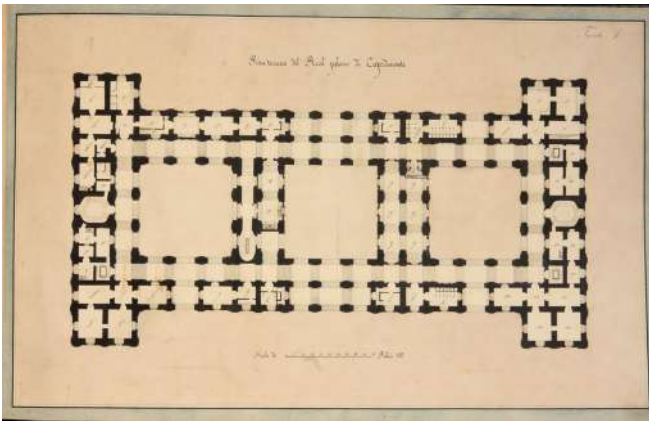
Nei disegni dell'archivio casertano la scala d'onore è posizionata nel braccio meridionale della corte centrale, secondo un disegno che vede una prima grande rampa rettilinea e una successiva di forma ellittica, che smonta direttamente al piano nobile, come si nota nella pianta corrispondente a tale livello. Accanto alla scala si notano gli ambienti della piccola Cappella Reale (indicati con lettera "x") che poi fu realizzata nel braccio settentrionale, in adiacenza allo scalone d'onore; i disegni riportano due scale esagonali, come in molte rappresentazioni precedenti<sup>4</sup>, come se vi fosse l'intenzione di realizzare la seconda nel braccio nord, attribuendo a entrambe una funzione secondaria rispetto alla scala principale, che in questa soluzione va a occupare uno dei bracci intermedi.

---

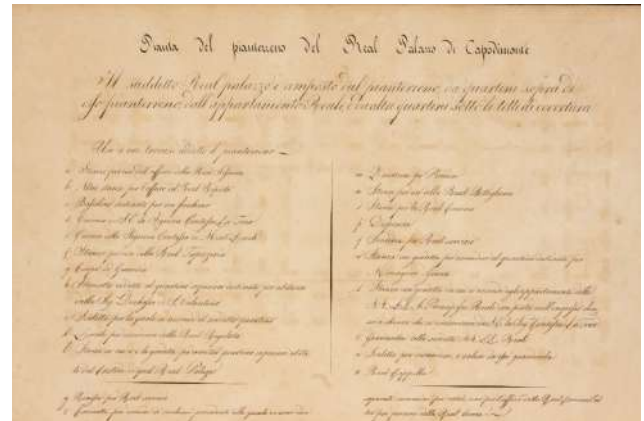
<sup>2</sup> Caserta, Archivio Storico della Reggia, Fondo disegni, serie H, tavv. 1-4. L'album è stato indagato a fondo da Giulia Proto che ringrazio per avermelo generosamente segnalato. Cfr. G. Proto, *Grandi Musei in Europa tra Restauro, Museografia e Digital Humanities. I casi di Capodimonte in Italia e del Mauritshuis in Olanda*, Tesi di dottorato in Architettura. XXXII ciclo, Patrimonio architettonico e paesaggio. Storia e Restauro, Fedoa.

<sup>3</sup> Disegni del Palazzo reale di Capodimonte, Bibliothèque Nationale de France, Département Arsenal, Collection géographique du marquis de Paulmy: 599, MS-6433 (40).

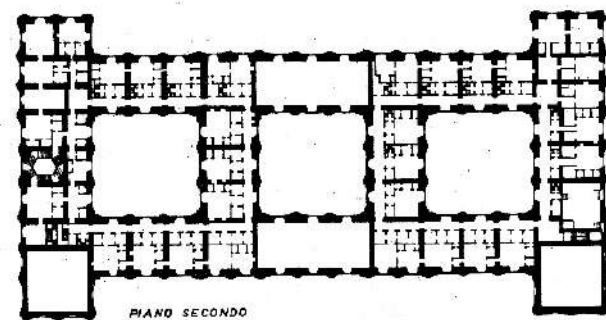
<sup>4</sup> *Piano Reale del delizioso Palazzo di Capodimonte e Piano de' Mezzanini sopra del Piano Reale per le Sig: e Cameristi*, dopo il 1769. Londra, Victoria and Albert Museum, Prints, Drawings & Paintings Collection, case ABOVE115LL, shelf LL44.



1: Pianta del Pian terreno del Real palazzo di Capodimonte, Archivio Storico della Reggia di Caserta, Fondo disegni, serie H, Tav. 1.



2: Usi a cui trovasi addetto il pianterreno del Real palazzo di Capodimonte, Archivio Storico della Reggia di Caserta, Fondo disegni, serie H, 001 H\_V.



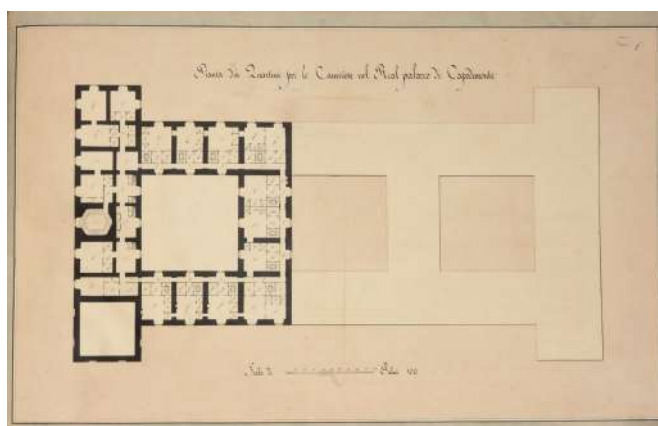
3: Rilievo dello stato dei luoghi, pianta secondo piano, 1951-52, Archivio della Fondazione E.B. De Felice.

Già nelle piante commissionate da Lord Bute durante il suo viaggio in Italia appaiono le due scale esagonali, di cui quella settentrionale non fu mai realizzata come nei disegni di Niccolini, custodite presso il Gabinetto di disegni e stampe del Museo Nazionale di San Martino a Napoli, risalenti al 1832 circa e pubblicate da Francesca Capano.

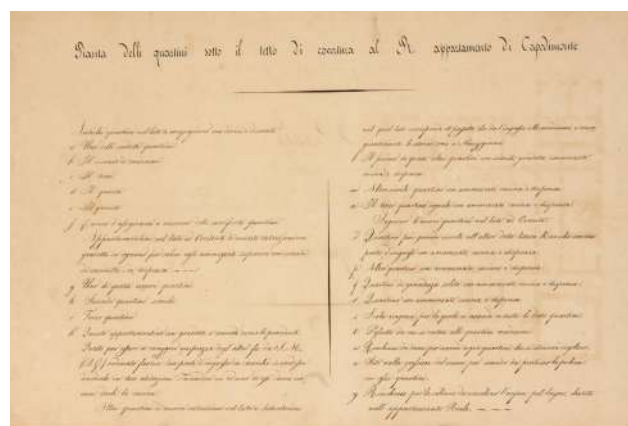
La soluzione progettuale che emerge in questi elaborati inediti prevede per i bracci intermedi delle corti uno stravolgimento totale della loro essenza: essi non sono più dei porticati aperti di attraversamento tra le corti, ma vengono chiusi e trasformati in scala principale e cappella (braccio intermedio sud) e «Rimesse per Real servizio» (braccio intermedio nord). Interessante è il confronto tra questi disegni del 1830 e il rilievo effettuato da Ezio Bruno De Felice, architetto che realizzò l'allestimento a partire dal 1951: vi è una coincidenza perfetta nella disposizione di molti tramezzi e dei corpi scala secondari per tutti i livelli, mentre per il secondo piano la corrispondenza per la parte che era già completata al 1830 è pressoché totale.

Verificata l'attendibilità della documentazione dal confronto con i disegni di Niccolini e Giordano nell'ultima fase di costruzione della reggia, si possono evidenziare alcune notizie che vanno ad arricchire la conoscenza delle ultime fasi costruttive. I disegni inediti di Caserta testimoniano che il cantiere del palazzo nel 1830 non si era ancora concluso e che si stava cercando di collocare nel modo più dignitoso e funzionale lo scalone d'onore e la cappella reale: si sceglierà la soluzione di Giordano, più pratica e meno invasiva per l'assetto generale del palazzo, scartando le ipotesi più interessanti, ma anche più dispendiose elaborate da Antonio Niccolini.

RENATA PICONE



4: Pianta dei Quartini per le cameriste nel Real palazzo di Capodimonte, Archivio Storico della Reggia di Caserta, Fondo disegni, serie H, Tav. 4. 5: (Usi) Pianta



delli quartini sotto il tetto di copertura al R. appartamento di Capodimonte, Archivio Storico della Reggia di Caserta, Fondo disegni, serie H, 004 H\_V.

Le piante del 1830 costituiscono una fonte significativa per conoscere la distribuzione funzionale degli spazi a tutti i livelli a tale data: interessante è la presenza al piano nobile di due sale adibite a «Quadreria di S.M. la Regina»: una di queste sale è l'attuale Salone delle feste, completato da Niccolini tra il 1825 e il 1826.

La pianta del piano ammezzato al di sopra del piano nobile, adibito ad alloggi per il personale di servizio, rappresenta la corte est, la sola a quell'epoca conclusa. Di straordinario interesse è la legenda associata a questa pianta, dove vi è la distinzione tra gli «antichi quartini nel lato di mezzogiorno ora divisi e decorati (indicati con le lettere a,b,c,d,e) e gli appartamentoini nel lato ad occidente», realizzati in tempi più recenti. Ognuno di questi quartini si componeva di due livelli con una *gravetta* di collegamento ed era dotato di cucina e dispensa. Vi sono riportati dettagli come le nicchie nel muro indicate con la lettera 'x', probabilmente dei punti dove vi erano dei piccoli lavatoi con accesso all'acqua, che sono visibili anche nel rilievo degli anni Cinquanta realizzato da De Felice; così per il forno che è indicato con la lettera 'y' e per le cucine in comune indicate con la lettera 'f'. La comparazione tra le due raccolte grafiche, redatte a una distanza di oltre 120 anni, consente di individuare con chiarezza il vero valore di quelle più antiche, che rappresentano in modo attendibile lo stato dei luoghi nel 1830. La documentazione di questo livello risulta ancora più preziosa se si considera che questa porzione della reggia sarà cancellata nell'immediato dopoguerra, quando si demolirono completamente le tramezzature e i soffitti voltati degli appartamenti per la servitù, nonché tutte le capriate lignee della copertura.

Com'è noto, la reggia di Capodimonte fu completata tra il 1838 e il 1840, con la conclusione dell'ultimo livello, della copertura nel settore meridionale e con la costruzione dello scalone d'onore e della Cappella Palatina sotto la direzione di Giordano, ma con l'apporto fondamentale al progetto di Niccolini [Molajoli 1961, 34].

Dopo il 1860, il palazzo passò ai beni di Casa Savoia, continuando di fatto a essere una residenza reale, frequentata periodicamente dai sovrani e dai loro ospiti. Grazie al lavoro di Annibale Sacco, direttore dell'amministrazione di Casa Reale, che mise in atto importanti iniziative di ampliamento delle collezioni, si trasferirono a Capodimonte l'Armeria, da Palazzo Reale, e il salottino di porcellana, dalla reggia di Portici.

Nel 1920 il Sito Reale di Capodimonte passò dalla Corona al Demanio, per essere consegnato all'allora Ministero della Pubblica Istruzione, anche se in un primo tempo la famiglia dei duchi



d'Aosta continuò a utilizzarlo come residenza estiva. Il piano nobile ospitava alcune collezioni di armi antiche, porcellane, ceramiche, ma anche pitture e sculture, che nel tempo avevano subito parziali riordinamenti, che tuttavia apparivano ancora insufficienti e marginali rispetto alla possibilità di esporre in modo unitario la Collezione Farnese.

La funzione museale per il complesso di Capodimonte riuscì ad affermarsi solo dopo il 1948, quando i lavori di remissione e restauro dai danni bellici inferti dal secondo conflitto mondiale offrono l'opportunità di un ripensamento del ruolo dell'edificio da reggia a museo: l'idea era di trasferirvi le grandi collezioni della pinacoteca, in particolare la collezione Farnese, che era parzialmente esposta nel Museo Nazionale di Napoli. In questa prospettiva, l'esigenza di mettere mano a un restauro complessivo della reggia, a causa dei danni dei bombardamenti, costituirà l'occasione per una riorganizzazione generale degli spazi architettonici, in analogia con il Palazzo Reale [Picone 2011, 368], che sfocerà anche nella trasformazione delle strutture del tetto e dell'ultimo piano. Il fulcro del progetto del nuovo Museo di Capodimonte è rappresentato proprio dall'intervento previsto per la copertura, che, partendo dall'esigenza di porre rimedio ai danni della Seconda guerra mondiale, ne ha sostituito materiali e tecniche costruttive, per «renderla idonea alla nuova destinazione, tra l'altro, ricavando nuovo spazio proporzionato alle dimensioni delle importanti raccolte che vi si dovevano trasferire; e senza alterare né l'architettura esterna, né il particolare carattere decorativo degli interni» [Molajoli 1957, 13].

### **1. I danni di guerra e i lavori di remissione finanziati dal Governo Militare Alleato 1943-1944**

Il 1943, l'*année terrible* per Napoli che vide la distruzione di grandi complessi monumentali e brani sostanziosi di quartieri fuori e dentro il centro storico della città, è stato oggetto di riflessioni più o meno recenti, che hanno contribuito a ricostruire le dinamiche delle distruzioni, sia dal punto di vista storiografico generale, che da quello della storia della tutela, che fecero guadagnare a Napoli il triste primato di "città più bombardata d'Italia". Mentre il quadro storico generale si può ritenere sufficientemente indagato e ricostruito, interessante è analizzare le vicende legate alla ricostruzione dei singoli casi [Pane 2011]. La reggia fu colpita il 1° novembre del 1943 nell'attacco che dalle 18:40 alle 19:00 raggiunse non solo Capodimonte, ma anche la zona del Porto e i Quartieri spagnoli; nel 1944, con la città ormai liberata dai tedeschi si registrò un ulteriore attacco, il 24 aprile, dalle 21:30 alle 22:00, che colpì anche altre parti della città, tra le quali l'aeroporto di Capodichino e il quartiere Porto [Villari, Russo, Vassallo 2005].

Il 1944, con la città liberata dall'occupazione tedesca, si aprì la strada alle ricostruzioni condotte dalle amministrazioni locali, in sinergia con il governo militare delle Forze Alleate: il ripristino dell'approvvigionamento idrico ed elettrico, dei collegamenti stradali e il rifornimento di beni di prima necessità furono la priorità nei primi mesi dell'anno, contrassegnati ancora dagli attacchi dei tedeschi in ritirata. L'ultima incursione aerea si ebbe il 14 maggio e, come scrive Aldo Stefanile, «da quel momento la guerra aerea finì per Napoli. La città aveva subito oltre cento bombardamenti e aveva pagato un altissimo, doloroso tributo con oltre 23 mila morti» [Stefanile, 1968]. Con l'entrata a Roma della V Armata, agli inizi di giugno, si concluse la dolorosa stagione dei bombardamenti, per avviarsi la non meno difficile fase di ricostruzione gestita dalla Commissione alleata di controllo, un corpo speciale di ufficiali civili, che operava sulla base di due ordini diramati dal generale Eisenhower. Tale Commissione nominò il nuovo prefetto Francesco Selvaggi e il primo governo democratico della città presieduto dal sindaco Gustavo Ingrosso.

La Commissione si incaricò di far rispettare le condizioni dell'armistizio e di sovrintendere alla ripresa economica, politica e culturale: in particolare, la Sottocommissione ai Monumenti e alle Belle arti si occupò della riparazione di circa 250 edifici monumentali di cui 26 napoletani.

RENATA PICONE



6: La reggia di Capodimonte, Archivio Società napoletana di Storia Patria, Fondo Monumenti di Napoli 1, n 175, 1890 circa.



7: Il ricovero di opere d'arte provenienti da capodimonte adibito presso l'abazia della SS. Trinità a Cava de' Tirreni, fototeca della Biblioteca B. Molajoli, Direzione Regionale musei Campania, Castel Sant'Elmo, Napoli.

La Sottocommissione istituì, a sua volta, uffici speciali per la conservazione dei monumenti nelle singole regioni occupate, per assistere le autorità locali nell'opera di restauro del patrimonio monumentale. In Campania l'ufficio fu diretto da Paul Gardner, esperto di storia dell'arte italiana e direttore del Museo Nelson di Kansas City [Picone 2011]. Con l'aiuto economico della Commissione, le soprintendenze avviarono la stesura di elenchi dei monumenti danneggiati e, sulla base dell'importanza artistica e dell'urgenza dei lavori, concentrarono la loro attività su singole emergenze architettoniche, riuscendo a concretizzare numerosi interventi di messa in sicurezza e, in taluni casi, di restauro.

La Soprintendenza ai Monumenti della Campania, retta durante l'emergenza postbellica da Bruno Molajoli, che al momento ricopriva il duplice ruolo di soprintendente alle Gallerie e ai Monumenti di Napoli, si adoperò nel condurre i primi interventi, con l'ausilio della Commissione. I primi lavori furono volti ad arginare gli effetti più disastrosi dei bombardamenti, quali lo sfondamento dei tetti e i più significativi dissesti per cui si intervenne nel settore sud-ovest della copertura della reggia. Il ruolo di Molajoli nei lavori di remissione dai danni bellici e nella trasformazione della reggia in Museo Nazionale fu di primaria importanza: il soprintendente coordinò, com'è noto, le operazioni preventive di protezione delle opere d'arte, le prime attività dopo l'occupazione alleata, i restauri e i riallestimenti dei principali musei cittadini. Molajoli organizzò il trasporto delle opere d'arte più importanti fuori città: si trattava di 78 casse, 6 dipinti, 38 arazzi e 2.168 tra ceramiche, bronzi e oggetti vari che furono trasportati nel monastero benedettino della Badia della Santissima Trinità a Cava de' Tirreni. Si scelse come deposito un grande locale voltato a piano terra, isolato dai corpi di fabbrica attigui, quindi meno vulnerabile in caso di attacchi aerei, che fu dotato di un sistema antincendio, di una pavimentazione in asfalto per arginare l'umidità di risalita e di inferriate antieffrazione per evitare furti.

Mentre per gran parte delle istituzioni museali le intenzioni di Molajoli erano di ripensare agli allestimenti mantenendo le collezioni nei luoghi dove erano collocate prima della guerra, per il Museo Nazionale e per la reggia di Capodimonte il soprintendente aveva manifestato la volontà di provvedere a un riordino complessivo. Che l'aspirazione dello storico dell'arte, maturata

all'indomani della conclusione del secondo conflitto mondiale, fosse quella di lavorare a un organico riassetto dei due musei napoletani, lo chiarisce egli stesso nel 1948: «c'è un progetto, concordemente formulato e da noi vivamente sostenuto nell'interesse della più congrua sistemazione degli istituti artistici napoletani, secondo la quale la Pinacoteca dovrebbe essere presto restituita alla sua più antica sede storica e trovare più ampia e moderna sistemazione nell'ultimo piano del Palazzo di Capodimonte, [...] così da conseguire insieme due scopi, entrambe importantissimi: primo, integrare armonicamente le esigenze di spazio e di ordinamento di una delle più pregevoli gallerie italiane, nel complesso di un grande istituto d'arte, sistemato organicamente in un edificio monumentale e situato in un luogo di grande attrattiva, anche agli effetti turistici; secondo, lasciare a disposizione dei continui incrementi del Museo Nazionale, nel suo edificio, un notevole numero di sale, da destinare soprattutto alla conservazione delle antiche pitture pompeiane ed ercolanesi, ridonando ad un istituto archeologico d'importanza internazionale quell'indispensabile possibilità di espansione che oggi gli è quasi del tutto venuta meno» [Molajoli 1948, 73]. La ricostruzione fornì l'occasione per concretizzare le operazioni di riordino e di riallestimento dei due musei che, per Capodimonte, sarà realizzato tra il 1951 e il 1957, con un intervento di trasformazione del secondo piano e delle coperture, che incise in modo sostanziale sul palazzo.

I danni più importanti erano stati causati dal bombardamento del 1° novembre del 1943 e dall'occupazione delle truppe alleate, che comportò tra l'altro il danneggiamento del lampadario e del rivestimento delle pareti del salottino di porcellana di Maria Amalia di Sassonia, della scultura *Il giocatore* di Vincenzo Gemito, nonché di alcuni quadri e suppellettili. Volendo analizzare i danni che interessarono il palazzo è utile ripercorrere la documentazione contabile dei «lavori a farsi», elaborata già nel dicembre del 1943: la perizia di spesa riguardante *Lavori di riparazione nella monumentale Reggia di Capodimonte a Napoli* descrive le opere di riparazione necessarie a porre rimedio ai danni bellici e ci consente di ricostruire quali parti furono interessate dalle distruzioni. In particolare, gli interventi si concentrarono sulla copertura, sulle murature verticali e sulle volte dissestate, nonché sugli infissi. Nella relazione allegata alla perizia si precisa che «le opere sono state previste tenendo presente la disponibilità dei materiali esistenti sul mercato e sono state contenute nei più ristretti limiti di spesa»<sup>5</sup>.

Il 1° gennaio del 1944 il governo militare alleato assegnò i finanziamenti per effettuare gli interventi urgenti di riparazione e restauro di quattordici edifici monumentali gravemente danneggiati<sup>6</sup>: per il palazzo di Capodimonte vengono concesse 250.000 lire per «il progetto di riparazione del tetto, per il consolidamento di murature, per la chiusura delle finestre per prevenire danni da infiltrazioni» a fronte di una previsione di spesa di 825.000 lire.

Una prima parte dei lavori condotti tra il gennaio e il maggio del 1944 vide la sostituzione e la riparazione degli infissi esterni e delle porte interne, che dovettero subire l'onda d'urto delle deflagrazioni dovute alle bombe aeree. A giugno del 1944<sup>7</sup> si avviarono i lavori di riparazione della copertura, secondo il preventivo di spesa redatto il 1° marzo del 1944<sup>8</sup>: gli interventi riguardarono la sostituzione di parte delle capriate lignee e la revisione del manto di copertura con coppi e tegole, per un totale di 7.785 mq. Furono realizzati anche interventi di consolidamento delle murature verticali e dei tramezzi del secondo piano e la ricostruzione di circa 50 mq della balconata del piano nobile parzialmente crollata [Molajoli, Gardner 1944, 32].

<sup>5</sup> Napoli, Archivio della Soprintendenza, fasc. *Capodimonte. Danni di guerra*, perizia del 15 dicembre 1943.

<sup>6</sup> Napoli, Archivio della Soprintendenza, fasc. *Capodimonte. Riparazioni dai danni bellici*, copia decreto assegnazione dei fondi alleati del 1° gennaio del 1944.

<sup>7</sup> Ivi, contratto del 1° giugno del 1944.

<sup>8</sup> Ivi, perizia del 1° marzo del 1944.

RENATA PICONE

Analizzando le voci dei lavori previsti, si rileva che i danni alla copertura furono abbastanza estesi e che si intervenne con lo smontaggio del rivestimento dell'intero tetto e con la scomposizione delle capriate danneggiate; il rivestimento in tegole e coppi in buone condizioni fu accantonato in cantiere, per essere poi rimontato. Le strutture lignee furono integrate per le parti danneggiate e marcite con travi di pino e la struttura di appoggio delle tegole con murali e tavolato ligneo fu sostituita con elementi nuovi in legno di abete per i correntini e di castagno per il tavolato. Interessante è rilevare che i bombardamenti causarono danni anche all'ascensore, sia alla cabina che al locale motore, che doveva essere nelle adiacenze della scala principale.

Altri danni rilevanti si ebbero nella balconata al primo piano lungo il prospetto ovest di Capodimonte che crollò per una porzione di circa 10 metri: si intervenne con il ripristino della pavimentazione in pietra e con il restauro della ringhiera che, previo smontaggio, fu riparata con delle lavorazioni a caldo e con l'integrazione delle parti perdute.

Gli interventi di consolidamento e messa in sicurezza delle parti strutturali previste in questa fase consistettero nella demolizione di alcune strutture voltate al piano terra e al primo piano e nella sarcitura delle lesioni delle strutture verticali presenti in alcuni ambienti del piano ammezzato, del primo piano e nella parte settentrionale del secondo piano. Per gli infissi esterni e interni la perizia riporta in modo puntuale gli interventi di riparazione o sostituzione da realizzare.

La perizia suppletiva datata 1° giugno del 1944<sup>9</sup> e la successiva perizia del 2 maggio del 1945<sup>10</sup> esplicitano gli interventi di consolidamento e di messa in sicurezza delle strutture verticali effettuate nella fase immediatamente successiva alle bombe: si localizzano le demolizioni delle parti pericolanti, le ricostruzioni, le opere di scuci e cucì e di sarcitura delle lesioni. In questo documento si delineano anche alcuni interventi di restauro degli interni di ripristino delle volte a incannucciata, di rifacimento degli intonaci e di restauro degli apparati decorativi delle sale dell'appartamento reale. Come avviene in altri casi nello stesso periodo, per le riparazioni delle strutture verticali si ricorre a tecniche tradizionali di consolidamento, con l'impiego di materiali quali tufo giallo napoletano e mattoni pieni per le sarciture, mentre per il consolidamento degli orizzontamenti, si fece ampio ricorso al cemento armato [Picone 2011]. Nel 1946 si conclude questa prima fase di interventi condotti in un regime di emergenza, con il supporto finanziario degli Alleati: a partire dal 1949, a seguito del decreto del ministro della Pubblica Istruzione che destinava ufficialmente il palazzo a sede della Pinacoteca Nazionale, si diede avvio a una nuova stagione che vedrà il primo sito reale dei Borbone traghettato verso la destinazione d'uso che aveva avuto fin dall'inizio della sua storia, accogliendo la collezione Farnese e le grandi raccolte pittoriche legate alla storia della città.

## Conclusioni

La documentazione inedita esaminata consiste per di più in perizie, relazioni e libretti delle misure non corredate da una documentazione grafica di supporto. Attraverso di essa è possibile comunque analizzare e localizzare gli interventi condotti negli anni immediatamente successivi alla conclusione del secondo conflitto mondiale. Essi, realizzati tra il 1943 e il 1946, rappresentano un insieme di opere che non avevano il carattere di un organico intervento di restauro e allestimento del museo di Capodimonte, ma di semplice messa in sicurezza e remissione dai danni bellici: per la reggia di Capodimonte si realizzarono solo le opere strettamente necessarie a non aggravare le condizioni di degrado e di dissesto, rimandando alle fasi successive i restauri e l'adeguamento alle nuove destinazioni d'uso.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, perizia del 2 maggio 1945.

Bisogna però sottolineare che essi anticipano alcune scelte, come la circostanza che Bruno Molajoli, regista del progetto di trasformazione della reggia di Capodimonte in museo, favorì lo stretto legame tra la fase emergenziale post-bellica e un più meditato e organico piano di riorganizzazione di una delle più importanti pinacoteche europee.

Le opere condotte sulla copertura e sul secondo piano non furono realizzate nella prospettiva di curare la conservazione degli assetti originari, ma con piccoli interventi di riparazione necessari a evitarne ulteriori crolli, quasi ad anticipare l'intenzione di provvedere, di lì a pochi anni, a una loro totale rimozione, per procedere alla trasformazione degli spazi del piano ammezzato, adibito ad alloggi della servitù, in uno spazio contemporaneo in cui collocare le Gallerie Nazionali di Napoli.

### **Bibliografia**

- CAPANO, F. (2017). *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone a Napoli*, Napoli Federico II University Press-fedOA Press.
- MOLAJOLI, B., Gardner, P. (1944). *Per i monumenti d'arte danneggiati dalla guerra in Campania*, Napoli.
- MOLAJOLI, B. (1948). *Musei ed opere d'arte attraverso la guerra*, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie.
- MOLAJOLI, B. (1957). *Notizie su Capodimonte*, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie.
- MOLAJOLI, B., (1961). *Il Museo di Capodimonte*, Napoli, Di Mauro.
- PANE, A. (2011). *Danni bellici, restauri e ricostruzioni a Napoli tra quartieri spagnoli, Monteoliveto e Rione Carità*, in *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea.
- PICONE, R. (2011). *Danni bellici restauro a Napoli. Il complesso del Palazzo Reale tra bombardamenti e occupazione militare*, in L. de Stefani (a cura di) *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia, Marsilio.
- STEFANILE, A. (1968). *I cento bombardamenti di Napoli. I giorni delle Amlire*, Napoli, A. Marotta.
- VILLARI, S., RUSSO, V., VASSALLO, E. (2005). *Il regno del cielo non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944*, Napoli, Giannini.





*Capodimonte oltre la guerra. Restauri e trasformazioni per le Gallerie Nazionali*  
*Capodimonte beyond the war. The transformation and restoration project for the*  
*Nation Galleries of Naples*

**GIULIA PROTO**

Scuola Superiore Meridionale

**Abstract**

*La reggia di Capodimonte all'indomani del secondo conflitto mondiale riportò danni significativi alle coperture e alle cortine esterne del settore sud-ovest del palazzo. Il Governo Militare Alleato finanziò i lavori urgenti di messa in sicurezza delle strutture, con particolare riferimento alle coperture. Gli interventi di restauro e trasformazione della reggia in museo, condotti tra il 1951 e il 1957, con la regia di Bruno Molajoli e di Ezio Bruno De Felice si sostanziarono nel ripensamento generale della copertura, fulcro del progetto di sistemazione e allestimento delle Gallerie Nazionali di Capodimonte.*

*The Capodimonte royal palace in the aftermath of the Second World War reported significant damage to the roofs and external curtains of the south-west sector of the building. The Allied Military Government financed the urgent works to make the structures safe, with reference to the roofs. The restoration and transformation of the palace into a museum, carried out between 1951 and 1957, under the direction of Bruno Molajoli and Ezio Bruno De Felice, took the form of a general afterthought of the roof, the fulcrum of the project for the arrangement and the setup of the National Galleries of Capodimonte.*

**Keywords**

Reggia, restauro, museo

Royal palace, restoration, museum

**Introduzione**

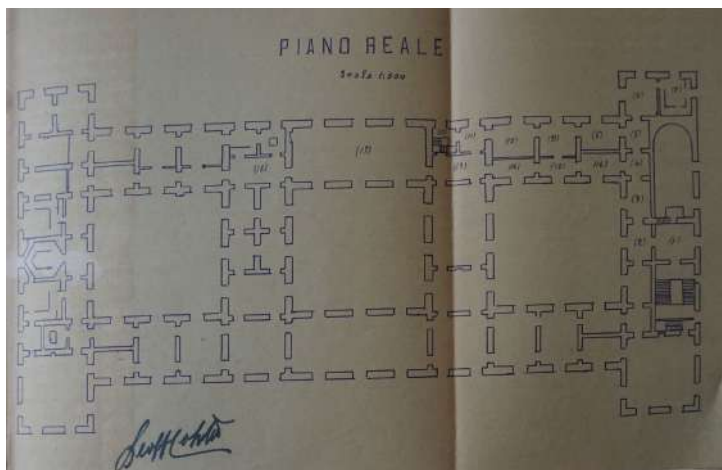
Conclusa la fase emergenziale di remissione dei danni bellici, per la reggia di Capodimonte si concretizzò la possibilità di porre mano ad un progetto complessivo di sistemazione e adeguamento della residenza reale all'uso espositivo, per collocarvi una nuova grande istituzione museale, realizzando il riordino complessivo delle collezioni parzialmente esposte nella reggia stessa e in alcune sale del Museo Nazionale.

Il Soprintendente Bruno Molajoli ebbe così l'occasione di conferire al palazzo di Capodimonte un ruolo specifico nel panorama museografico partenopeo, recuperando il legame tra l'architettura della reggia borbonica e le collezioni reali, in particolare la Collezione Farnese, che ebbe la sua sede storica nelle grandi sale ancora incompiute di Capodimonte [Molajoli, 1948, 73]. Il 16 maggio 1949, il Ministro della Pubblica Istruzione ufficializzava con un decreto la destinazione del Palazzo di Capodimonte a sede della Pinacoteca Nazionale e incaricava il Soprintendente alle Gallerie di Napoli di dare attuazione a tale decisione. Nel 1949 l'architetto Ezio Bruno De Felice venne incaricato di redige una prima perizia<sup>1</sup> per l'avvio dei lavori che si concentrarono nel settore nord-ovest del piano nobile del palazzo.

---

<sup>1</sup> Reggia di Capodimonte – danni di guerra, Archivio della Soprintendenza di Napoli.

GIULIA PROTO



1: Pianta del piano nobile della reggia di Capodimonte allegata al libretto delle misure n. 1, 3 maggio 1950, Archivio della Soprintendenza di Napoli, fascicolo Reggia di Capodimonte – danni di guerra.

2: La Sala dell'Armeria prima del 1952, Fototeca di Castel Sant'Elmo, Polo Museale della Campania, (negativo A.F.S.G. – n. 5282).

Nel 1949 l'architetto Ezio Bruno De Felice venne incaricato di redige una prima perizia<sup>2</sup> per l'avvio dei lavori che si concentrarono nel settore nord-ovest del piano nobile del palazzo. Tale documento datato 1° agosto del 1949 viene approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione con decreto n. 5904 del 5 novembre 1949, mentre il contratto per l'esecuzione dei lavori con l'impresa Serappo Salvatore è stipulato il 24 maggio del 1950 per un importo complessivo di 4.000.000 di Lire. Il libretto delle misure per il computo dei lavori, conclusi il 6 agosto del 1950, consente di ricostruire gli interventi condotti in questa fase preliminare al progetto di restauro e trasformazione della reggia in museo, che sarà avviato due anni dopo. Inizia così una lunga fase di alterazioni significative per la reggia borbonica che vedranno la demolizione di parti estese della stessa, che interesserà molte strutture voltate tra cui la grande volta dell'armeria vecchia (Fig. 1). Tale intervento demolitivo, che di fatto ha cancellato completamente uno dei due saloni delle feste della reggia di Capodimonte, si giustifica con la necessità funzionale di garantire la continuità dei percorsi al secondo piano, nucleo fondamentale del futuro museo (Fig. 2).

Il progetto di Molajoli e De Felice, maturato negli anni immediatamente successivi al Secondo conflitto mondiale, cercò di trovare un punto di equilibrio tra l'istanza di conservare gli spazi identitari della reggia borbonica e l'esigenza di progettare ambienti rispondenti ai requisiti di un museo contemporaneo, considerando il progetto di allestimento lo strumento fondamentale per la fruizione dell'opera d'arte.

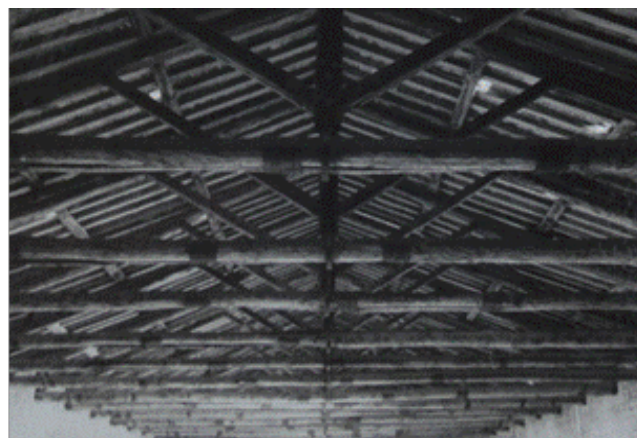
### 1. Il progetto di trasformazione della reggia in museo: 1951-1957

Il progetto di restauro e allestimento del Museo di Capodimonte, redatto dal Soprintendente alle Gallerie Molajoli affiancato dall'architetto E. B. De Felice ebbe il parere favorevole del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti il 19 dicembre del 1950; la neonata Cassa per il Mezzogiorno mise a disposizione le risorse economiche per la realizzazione dell'intervento e i lavori ebbero inizio nel giugno del 1952. Il 5 maggio del 1957, dopo cinque anni di intenso lavoro, il Museo di Capodimonte fu inaugurato.

<sup>2</sup> Reggia di Capodimonte – danni di guerra, Archivio della Soprintendenza di Napoli.



3: *Le capriate lignee di Capodimonte, 1951, Fototeca di Castel Sant'Elmo, Polo Museale della Campania, (negativo A.F.S.B.A.S. – n. 289 DOC).*



4: *Veduta del sottotetto prima del rifacimento, 1951-52, Fototeca di Castel Sant'Elmo, Polo Museale della Campania, (negativo A.F.S.G. – n. 552/A-553/A).*

Il nuovo ordinamento delle Gallerie Nazionali di Napoli fu curato, con la supervisione di B. Molajoli, dai professori Ferdinando Bologna, Raffaello Causa, Oreste Ferrari, Luigi Penta ed Elena Romano, ognuno per le proprie specifiche competenze e fu suddiviso nelle seguenti sezioni: la Pinacoteca Nazionale - raccolta delle quadre di vari palazzi reali e delle collezioni farnesiane - la Galleria di pittura napoletana con le opere di pittori napoletani dell'Ottocento delle scuole di Portici e Posillipo, la Raccolta delle collezioni di porcellana, piccoli bronzi, medaglie e arazzi e il Gabinetto delle stampe e dei disegni. Le intenzioni del Soprintendente erano quelle di offrire alla città un museo al passo con le più aggiornate acquisizioni museografiche, dotato degli spazi di un museo contemporaneo, pur dovendo adattare un edificio monumentale: «Di maggiore responsabilità si presentava il problema nel nostro caso, trattandosi di un edificio monumentale, nel quale era indispensabile conciliare ogni adattamento o nuova installazione col rispetto dell'originario carattere architettonico, o quanto meno con i molteplici vincoli che la planimetria e le gravi strutture della fabbrica imponevano e rendevano insormontabili. Ma al tempo stesso, dovendosi dare il primo assetto ad un organismo del quale, per la sua vitalità, non è difficile prevedere i futuri sviluppi, sarebbe stato colpevole leggerezza accontentarsi di soluzioni limitate, e solo apparentemente economiche, rinunciando ad impostazioni più organiche e razionali anche per il futuro» [Molajoli, 1957, 15].

Leggendo le relazioni di progetto redatte da De Felice e Molajoli è evidente che dell'edificio si considerava degno di conservazione soprattutto il piano nobile; il secondo piano, adibito ad alloggio del personale, si presentava suddiviso in una serie di appartamenti articolati su due livelli, giudicati di scarso interesse. Proprio questi ambienti furono ritenuti «suscettibili di libere e radicali trasformazioni» [Molajoli, 1957, 17]. Il secondo livello aveva un'altezza di circa sette metri ed essendo a diretto contatto con la struttura del tetto poteva essere modificato con delle sorgenti luminose dall'alto che potevano valorizzare al meglio le collezioni della Galleria Nazionale [Aloi 1962, 203]. Le strutture del tetto vennero classificate come fatiscenti e sin dal principio si pensò di sostituirle con «più moderne e più sicure

GIULIA PROTO

strutture»<sup>3</sup>: le capriate, essendo stato l'edificio completato nell'arco di un secolo, presentavano delle caratteristiche non uniformi.

Vi erano delle porzioni realizzate con strutture meno pregevoli (Fig. 3-4) e parti in cui struttura denotava maggiore qualità, che complessivamente si presentavano in buono stato di conservazione, visti anche gli interventi di riparazione dai danni di guerra realizzati pochi anni prima. Le nuove strutture della copertura furono realizzate in calcestruzzo armato, con l'intento di recuperare gli ambienti del sottotetto, collocandovi delle funzioni di servizio; l'uso del cemento consentiva l'inserimento di ampie zone vetrate attraverso le quali si potevano illuminare i sottotetti e, attraverso la progettazione dei velari, le sale del secondo piano.

Questa soluzione comportò la demolizione delle volte del secondo piano e la riprogettazione degli impalcati tra il secondo piano e il tetto. Per quanto riguarda il rivestimento con coppi ed embrici si procedette ad accantonare gli elementi integri durante la fase di smontaggio del tetto, come si evince dalla ricca documentazione fotografica del cantiere<sup>4</sup>, per poi rimontarli dopo la ricostruzione.

Il secondo piano della reggia nella sua articolazione planimetrica si prestava bene all'utilizzo come galleria dopo la demolizione della volta dell'ex Armeria, che interrompeva la continuità del secondo piano. Esso doveva essere dotato di adeguati collegamenti verticali, essendo raggiungibile solo attraverso la scala esagonale e le scale di servizio, poiché lo Scalone d'onore, nella sua veste ottocentesca, terminava al piano nobile: si decise di prolungare quest'ultimo fino al secondo piano, «con le stesse caratteristiche architettoniche»<sup>5</sup>; in adiacenza a tale scala furono poste due ascensori per consentire al pubblico una piena accessibilità al museo<sup>6</sup>.

Il progetto di allestimento del secondo piano fu strutturato articolando le collezioni intorno ad un percorso principale che raggruppava le opere più significative in un ordinamento concepito per essere "fisso", che si collegava a sale secondarie da utilizzare per successivi ampliamenti e dove furono collocate opere di autori minori o lasciate libere per accogliere l'allestimento di mostre temporanee. I percorsi erano strutturati organizzando le opere con criteri cronologici, avendo cura di porre tra una sezione e l'altra delle *pause* come le stanze vuote dalle quali si poteva godere della vista sul parco o come la terrazza panoramica da cui si poteva ammirare la città. Uno dei temi fondamentali del progetto fu senz'altro la luce.

Come rilevava Roberto Longhi, tra gli invitati illustri all'inaugurazione del museo: «La luce, infatti, intendo la luce giusta, è la prima esigenza di un museo moderno e il Molajoli rifacendo ottomila metri quadri di copertura, regolabili secondo l'ora e la stagione, ce n'ha data quanto bisognava. Tra gli invitati al "verissage" (ed era una folla di competenti) non ne ho visto uno solo che dovesse contorcersi per ovviare ai lustri che accecano i dipinti quando la luce è sregolata o radente. E questo non per una sala ma per quarantacinque, tutte semplici e schiette, dove l'architetto De Felice, senza alcuna concessione al Moloch della museografia moderna, ha atteso a servire i dipinti, non la propria regia» [Longhi, 1957].

---

<sup>3</sup> Relazione tecnica per il progetto del Museo di Capodimonte di E.B. De Felice, p. 1 sezione archivio documenti, Archivio della Fondazione De Felice.

<sup>4</sup> Museo di Capodimonte 1951-57, sezione archivio fotografico, Archivio della Fondazione De Felice; Fototeca della Biblioteca B. Molajoli, Polo museale della Campania, Castel Sant'Elmo.

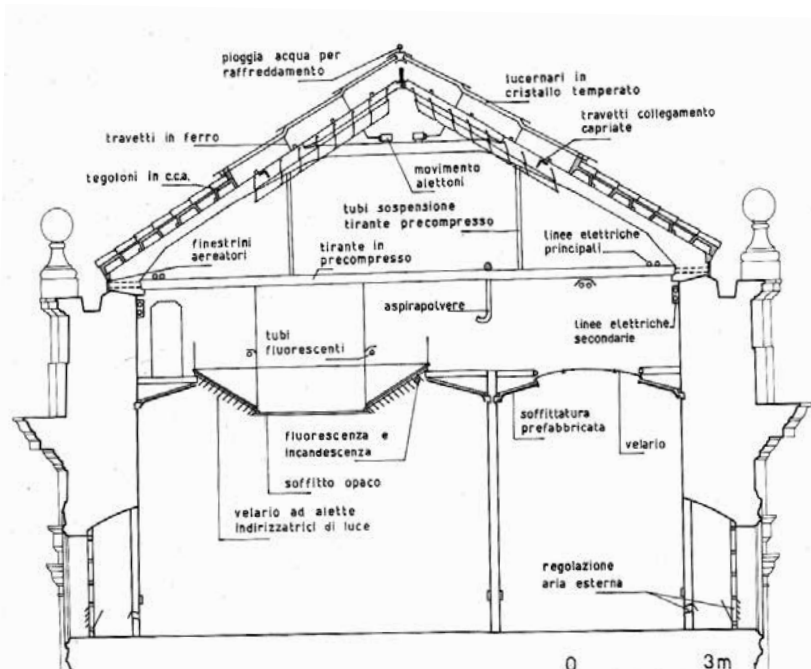
<sup>5</sup> Relazione tecnica per il progetto del Museo di Capodimonte di E.B. De Felice, p. 3 sezione archivio documenti, Archivio della Fondazione De Felice.

<sup>6</sup> Piante di progetto, sezione archivio progetti, Lavori Museo di Capodimonte 1951-57. Archivio della Fondazione De Felice.





5: La Sala Tiziano, 1957, Fototeca di Castel Sant'Elmo, Polo Museale della Campania, (senza numero).



6: Sezione tipo velari e copertura, 1952-54, Archivio della Fondazione De Felice.

De Felice intendeva dotare gli spazi del nuovo museo di una luce contemporanea facendo riferimento ad alcune tra le più interessanti esperienze museali degli anni Trenta del Novecento, come il museo Boymans di Rotterdam, di A.J. van der Steur, del quale reinterpretò le innovative soluzioni illuminotecniche. I *velari* e i tagli in copertura costituiscono i temi ricorrenti nel disegno dello spazio allestitivo che si costruisce intorno all'opera d'arte [Huber, 1997, 110]. Il secondo livello, interessato dalle trasformazioni architettoniche più consistenti, fu scelto per collocare la Galleria Farnesiana, la Sala degli arazzi della Battaglia di Pavia e le pitture del Seicento e del Settecento. Lo spazio fu diviso in 45 sale, organizzate secondo un unico percorso che iniziava e si concludeva nel vestibolo dello scalone d'onore (Fig. 5).

## 2. Il nuovo tetto della Reggia: uno spazio attrezzato a servizio delle esposizioni

Il fulcro del progetto di B. Molajoli ed E.B. De Felice è rappresentato dalla nuova copertura: le nuove capriate in calcestruzzo armato erano progettate per consentire l'inserimento di chiusure opache e trasparenti smontabili al fine di garantire una elevata flessibilità in caso di trasformazione delle sale sottostanti [Cocchia, 1958, 808]. In particolare, le parti opache erano realizzate con elementi in calcestruzzo armato prodotti in serie e intercambiabili con le parti trasparenti costituite da lucernari con lastre di cristallo temperato, per ottenere una qualità della luce priva di qualsiasi colorazione. La luce penetrava negli interni filtrata attraverso i *velari*, che erano dotati di sistemi di schermatura a lamelle regolabili comandati elettricamente dall'interno delle sale. Questo sistema di illuminazione interessava una superficie di 2400 mq, ed era azionato da 46 motori indipendenti. Per ottenere le migliori condizioni di illuminazione dei dipinti, i soffitti avevano forme ed altezze diverse a seconda delle necessità. I sistemi adottati erano a *velario* con soffitto piano schermato nelle zone interne e perimetrali, a *velario* con superfici illuminanti inclinate verso le pareti e zone centrali opache o semiopache e a *velario* con alette fisse inclinate che dirigono la luce verso le pareti, lasciando in penombra il centro della sala.

GIULIA PROTO



7: I depositi del sottotetto, 1951-1952, Fototeca di Castel Sant'Elmo, Polo Museale della Campania, (senza numero).

8: Laboratorio di restauro del Museo di Capodimonte, 1957, Fototeca di Castel Sant'Elmo, Polo Museale della Campania, (negativo privato).

Le strutture furono curate dall'ingegnere Ennio Amodio, che ne realizzò i calcoli e affiancò De Felice nella direzione dei lavori<sup>7</sup>. Esse furono realizzate con tre sistemi differenti: la capriata "Morandi" per le zone dei velari, la capriata "ad arconi" gettata in opera per la copertura del deposito grande del sottotetto e la capriata reticolare per il braccio settentrionale [Frezza Bianco, 1984, 310].

Le capriate in cemento armato vibrato furono realizzate in tre sezioni a piè d'opera: esse furono calcolate come archi con catena in calcestruzzo armato precompresso (sistema Morandi); le catene delle capriate, in tre sezioni sono sostenute da tubi di acciaio e i due "pontoncini" in c.a. vibrato sono collegati alle altre strutture a mezzo di bulloni che determinano le falde inclinate del tetto. La capriata tipo ha una luce di 12 metri ed è composta da tre elementi prefabbricati, collegati mediante un tirante, precompresso in opera col sistema Morandi (Fig. 6). La copertura a falde al di sopra del Salone delle feste non fu realizzata con tale sistema ma con una struttura gettata in opera, composta da "arconi" in cemento armato, con prolungamenti superiori per formare il colmo del tetto. Tali *arconi*, mediante barre verticali di acciaio sostengono con appoggi intermedi il solaio di calpestio che rimane così sospeso sulla volta sottostante. In questo ambiente che ha una superficie complessiva di 375 mq, si trovava il deposito grande (Fig. 7).

Il braccio settentrionale dell'edificio è coperto con una capriata in cemento armato precompresso con struttura reticolare: tale struttura copre una luce di 17 metri intervallata da un muro di spina che divide lo spazio in due ambienti di 6 e 10 metri.

Per il braccio meridionale, in particolare per la sala quadrata d'angolo, sono state realizzate delle travi-pareti in cemento armato gettato in opera. Tali elementi sono sagomati a forma di timpano e appoggiati su cordoli in cemento armato alloggiati in una risega realizzata nella muratura in tufo del parapetto d'attico. Il solaio di calpestio in questo punto è sospeso alle travi-pareti ed è realizzato con elementi prefabbricati in cemento armato.

La zona centrale del braccio meridionale è stata invece coperta a terrazzo per la realizzazione dell'affaccio panoramico "di pausa" nel percorso di visita. Il solaio, sostenuto da pilastri poggianti sulle antiche murature, come gli altri solai realizzati in sostituzione delle volte, è in

<sup>7</sup> Relazioni specialistiche per il progetto strutturale del museo di Capodimonte, sezione archivio documenti, Archivio della Fondazione De Felice.

cemento armato gettato in situ con casseforme a perdere. Le travi longitudinali che sostengono nella parte inferiore il solaio del terrazzo hanno anche funzione di parapetto.

La scelta di utilizzare elementi prefabbricati derivò dall'esigenza di coprire l'edificio in tempi rapidi per evitare di danneggiare le strutture voltate del piano nobile; l'impiego del cemento armato per lavori tanto estesi di sostituzione di strutture di coperture fu spinto dalla convinzione che tale materiale fosse quello più compatibile con la muratura in tufo perché più portato a solidarizzare con le suddette murature.

La planimetria di progetto relativa al sottotetto<sup>8</sup> mostra gli ambienti adibiti a laboratori, concentrati lungo il braccio corto sud-est, connessi al grande deposito al centro del braccio lungo del lato nord-est attraverso delle passerelle. I laboratori, dove si effettuavano le analisi e i restauri sulle opere, erano concepiti secondo i criteri scientifici dettati dall'Istituto Centrale del Restauro: essi erano articolati in due sezioni, una tecnica più operativa e l'altra fisico-chimica, che aveva il compito di incrementare la ricerca scientifica. La sezione tecnica, dove veniva effettivamente realizzato il lavoro di restauro, era costituita da un grande salone a doppia altezza (Fig. 8) e da un salone più piccolo dove venivano eseguite tutte le operazioni meccaniche.

Particolare attenzione fu dedicata alla progettazione dei depositi: oltre a quelli ricavati in adiacenza alle sale d'esposizione, sia al primo che al secondo piano, come si è detto, fu attrezzato a deposito il grande vano del sottotetto di 375 mq, al di sopra del Salone da ballo. In esso fu realizzato un sistema di 60 telai mobili di dimensione 3,50 m x 3,50 m, scorrevoli orizzontalmente sorretti da una struttura reticolare in ferro. Tali pareti mobili erano montate parallelamente a circa 50 cm di distanza, così da ottimizzare lo spazio conservando un gran numero di dipinti agevolmente consultabili, per una superficie utile complessiva di 1.470 mq.

Il secondo piano e il sottotetto nel progetto degli anni Cinquanta del Novecento diventano il cuore pulsante nel museo: le più importanti collezioni erano collocate al secondo piano, le cui sale vengono disegnate come spazi di allestimento che si conformano intorno all'opera d'arte da esporre, dove la luce gioca un ruolo primario nell'allestimento museografico, secondo i principi della scuola italiana del «museo interno» [Gregotti, 1990], a cui Ezio Bruno de Felice appartiene a pieno titolo.

## Conclusioni

Il progetto di restauro e trasformazione funzionale della reggia di Capodimonte, avviato nell'ambito dei lavori di ricostruzione post-bellica, ebbe il suo fulcro, come si è detto, nella sostituzione della copertura per una superficie complessiva di oltre 8.000 mq.

Il secondo piano, demolite le volte settecentesche e ottocentesche e il sistema di alloggi della servitù che si replicava per tutta l'estensione del piano, fu completamente riprogettato per accogliere i capolavori della Collezione Farnese. Ezio Bruno De Felice progettò ogni sala con un'attenzione che potremmo definire "sartoriale" al disegno dello spazio che si conforma per accogliere ed esporre al meglio ogni opera, valorizzandone le singole specificità, dove la luce diventa lo strumento privilegiato di lettura dell'opera d'arte.

La copertura rappresenta da un lato l'elemento architettonico nuovo che caratterizza lo spazio contemporaneo e dall'altro il luogo dove collocare i nuovi spazi di servizio del museo come i laboratori e il grande deposito, che restano tra gli ambienti più interessanti del progetto di De Felice. Come afferma Alessandra Quarto [Quarto, 2007], «De Felice ebbe il coraggio di confrontarsi con questa architettura maestosa, di forma compatta, austera, e con la sua immagine urbana operando sul taglio delle coperture, attraverso l'inserimento di elementi in

<sup>8</sup> Pianta del sottotetto, tubo n.173, disegno su lucido, 1951-52, Archivio della Fondazione E.B. De Felice.

GIULIA PROTO

vetro che ne offrivano una visione dall'alto quasi sventrata sulla falsariga degli interventi che in quegli anni si stavano compiendo»: un progetto coraggioso, che De Felice affrontò con rigore, confrontandosi costantemente con i colleghi che negli stessi anni stavano affrontando il tema del restauro e della progettazione del nuovo museo all'interno della preesistenza come Franco Albini, che si stava occupando del Palazzo Bianco a Genova e i BBPR che erano impegnati nella sistemazione del Castello Sforzesco a Milano.

Il progetto degli anni Cinquanta, con il quale si istituisce il Museo di Capodimonte, trova terreno fertile nella stagione di ricostruzione immediatamente successiva alla fase emergenziale di remissione dai danni bellici: quella particolare temperie culturale che, sulla scorta dell'onda emotiva della ricostruzione, elabora una modalità innovativa di guardare alla preesistenza come materiale da reinterpretare e trasformare per dare nuova forma agli spazi dove accogliere la funzione "culturale" per eccellenza: il museo.

### **Bibliografia**

- ALOI, R., Bassi, C. (1962). *Musei: architettura - tecnica*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, pp. 203-220.
- BILE, U., Lucà Dazio, M. (1995). *Capodimonte. Da Reggia a museo*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli, Elio de Rosa editore.
- CAPANO, F. (2017). *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone a Napoli*, Napoli Federico II University Press-fedOA Press.
- COCCHIA, C. (1958). *La Galleria Nazionale e il Museo di Capodimonte a Napoli*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 30, pp. 807-813.
- COCCHIERI, M. (2006). *Ezio Bruno De Felice Architetto*, Firenze, Alinea Editrice.
- FREZZA BIANCO, M.T. (1984). *Coperture del museo di Capodimonte*, in «Restauro e cemento in architettura», 2, a cura di G. Carbonara, Roma, Associazione Italiana Tecnico Economica del Cemento, pp. 310-315.
- GREGOTTI, V. (1990). *Il territorio museo*, in «Casabella», n. 574.
- HUBER, A. (1997). *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano, Lybra Immagine.
- LONGOBARDO, L. (2010). *Teorie e pratiche della conservazione museale del secondo dopoguerra - un caso campano: Ezio Bruno De Felice*, Tesi di Dottorato in Storia dell'architettura e restauro, Università degli Studi di Napoli Federico II.
- MOLAJOLI, B. (1948). *Musei ed opere d'arte attraverso la guerra*, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie.
- MOLAJOLI, B. (1957). *Notizie su Capodimonte*, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie.
- MOLAJOLI, B. (1960). *Notizie su Capodimonte. Catalogo del Museo e Gallerie Nazionali*, IV edizione, Napoli, L'Arte Tipografica.
- MOLAJOLI, B. (1961). *Il Museo di Capodimonte*, Napoli, Di Mauro Editore.
- PANE, A. (2011). *Danni bellici, restauri e ricostruzioni a Napoli tra quartieri spagnoli, Monteoliveto e Rione Carità*, in *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea.
- PICONE, R. (2011). *Danni bellici restauro a Napoli. Il complesso del Palazzo Reale tra bombardamenti e occupazione militare*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. de Stefani, Venezia, Marsilio.
- QUARTO, A. (2007) *Conversazione con Eirene Sbriziolo De Felice*, in *Capodimonte. 50 anni di storia, di arte e di civiltà*, a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, pp. 10-12.

## *La Reggia di Caserta: da 'Casa di Re' a polo della cultura*

### *The Royal Palace of Caserta: from "house of kings" to pole of culture*

**ROSANNA MISSO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

#### **Abstract**

*Il contributo si propone di riflettere sull'attuale trasformazione della reggia di Caserta in varie funzioni culturali, tra un museo, una biblioteca e un centro di formazione militare. Queste tre funzioni principali, al momento gestite da enti diversi, seppure divise fra loro, ma idealmente unite, si riallacciano a originari usi della reggia e concorrono assieme a consolidare l'identità storica di quella "casa di Re" destinata da sempre a simboleggiare la rinascita culturale e delle arti in Terra di Lavoro.*

*The contribution aims to reflect on the current transformation of the royal residence of Caserta in different cultural functions, such as a museum, a library and a military education center. These three functions, at the moment managed by different entities, although divided between them but ideally united, are linked to the original uses of the palace and work together to consolidate the historical identity of that "house of Kings" destined always to symbolize the cultural and arts rebirth in Terra di Lavoro.*

#### **Keywords**

Caserta, Guerra, Valorizzazione.

Caserta, War, Enhancement.

#### **Introduzione**

Nel programma di riforme avviate da Carlo di Borbone [Rao 1987, 167], che si propose di riportare all'antico splendore il territorio a nord di Napoli, Luigi Vanvitelli progettò la Reggia di Caserta impostata su due grandi e lunghi viali perpendicolari che attraversavano Terra di Lavoro in direzione dei quattro punti cardinali [Strazzullo 1976, 279-280; lett. 190; Misso 2022a]. Il nuovo progetto includeva i fabbricati seicenteschi dei principi Acquaviva (la torre Pernesta<sup>1</sup> con il 'Bosco Antico' e il palazzo vecchio al boschetto [Giorgi 2015], il palazzo baronale) che acquistati dal sovrano nel 1750 furono ristrutturati e adeguati a nuovi usi. Nel palazzo al boschetto soggiornarono l'intendente Lorenzo Maria Neroni, Luigi Vanvitelli, Ferdinando di Borbone con la sorella e alcuni ospiti di passaggio; nel 1763 l'architetto fece recuperare il verde e alcune fontane nel bosco antico [Gianfrotta 2000, 64]. Questo luogo introduceva al parco reale da Santa Maria di Capua, dove Carlo ordinò scavi archeologici gestiti dal canonico Francesco Avellino (1752-1768)<sup>2</sup>. Gli ingressi collocati lungo via Passionisti coincidevano, presumibilmente, con il sito seicentesco, da cui era garantito il collegamento con San Leucio e con l'Appia. Nel 1769 fu costruita una più comoda strada da Case Nove al cantiere<sup>3</sup> per trasportare reperti nei depositi<sup>3</sup>, massi di travertino dal Tifata e colonne da Mondragone per la Cappella Palatina<sup>4</sup> [Misso 2022c].

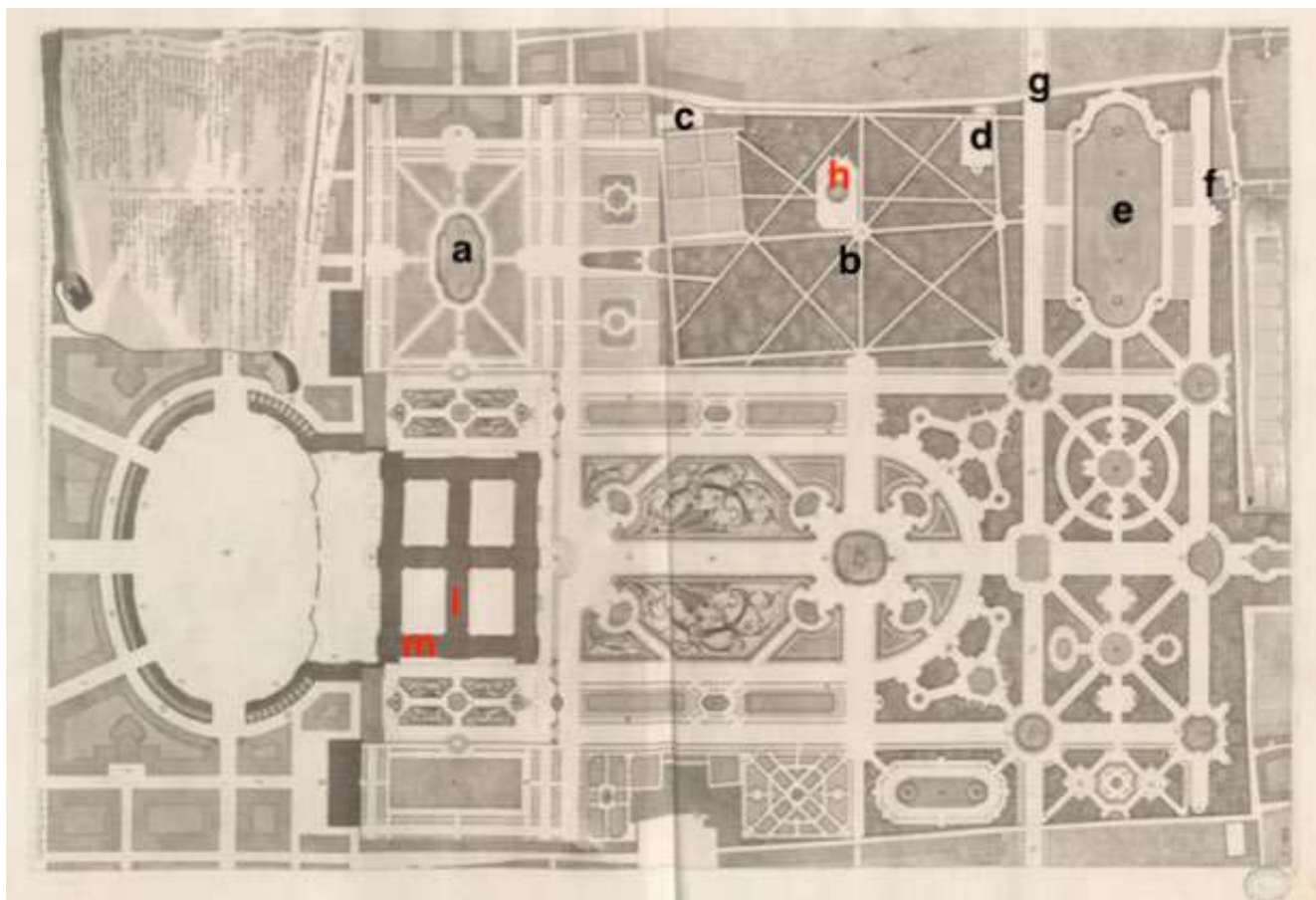
<sup>1</sup> Caserta, *Archivio Storico Reggia*, (d'ora in poi ASRCe), *Conti e Cautele* (d'ora in poi C.C.), f.lo 9/7, 12, 762, 78.

<sup>2</sup> ASRCe, C.C., f.lo 25, 45, 256.

<sup>3</sup> ASRCe, *Dispacci e Relazioni* (d'ora in poi D.R.), f.lo 1549, f. 1599.

<sup>4</sup> ASRCe, D.R., F.lo 1569, f.188/5.





1: Il progetto di Luigi Vanvitelli. Tav. 1. Legenda: a) giardino degli aranci e fonte di Venere; b) bosco antico; c) casino al boschetto; d) quartiere dei liparioti; e) peschiera; f) San Vito Martire; g) varco da S.M. di Capua. In rosso le nuove funzioni ferdinandee: h) castelluccia, l) real museo, m) real biblioteca. (Rielaborazione dell'autrice).

In adiacenza del complesso religioso di San Francesco di Paola fu allocato il Real Ospedale dal 1752 [Manzo 2005]. L'intero progetto urbano, architettonico e decorativo della reggia doveva rafforzare il messaggio illuminato della casata borbonica, fautrice della rinascita della *Campania Felix* a partire dall'antico tempio di Ercole, oggi sostituito dalla chiesa di San Vito Martire, di cui «li marmi e le Colonne, doverno andare al boschetto vecchio» [Esperti 1775, 187].

### 1. La Castelluccia, la Real Biblioteca e il Real Museo

In occasione del matrimonio con Maria Carolina (1768), Ferdinando trasformò il progetto paterno per accogliere nella reggia nuove funzioni culturali in linea con le più recenti indicazioni del riformismo europeo. La porzione del parco originaria fu adeguata all'istruzione militare e negli appartamenti nuovi, in parte ultimati, furono inseriti una biblioteca e un museo. A proposito del primo aspetto, Sanches de Luna nel 1760 scriveva che la guerra era «un'Arte, e starei per dire una Scienza» [Rao 1984, 627].

Ferdinando decise di trasformare la Pernesta nel Bosco antico per le esigenze di formazione dei cadetti della Reale Accademia Militare (fondata da Carlo nel 1746) che istruiva personalmente. La Castelluccia fu collegata alla Peschiera con il progetto di Francesco Collecini (1769), che nel parco reale costruì anche un intero quartiere residenziale per i militari [Serraglio 2001, 32-34, 41-50].



2: Castelluccia (foto dell'autrice).

A tale proposito, Galanti scrisse che l'istruzione a Napoli formava «il temperamento, la ragione, il cuore e tutte le cognizioni necessarie a' militari [...] si allevavano 240 giovani a spese del Re»; le esercitazioni avvenivano in forma pubblica nei siti reali di Caserta [Misso cdp], a Capua e Portici [Scafati 1774].

Prima del trasferimento dei beni farnesiani a Capodimonte (1754), Carlo collocò nel Palazzo Reale di Napoli un museo e una biblioteca, per rendere fruibili le collezioni reali di libri, strumenti scientifici, minerali e opere scultoree, ma il progetto del regio bibliotecario Matteo Egizio, che prevedeva «tra gli ornamenti due globi, uno celeste ed uno terrestre, due sfere armillari e qualche buon microscopio» [Mansi 2018, 190-192], non fu mai realizzato. Mentre Carlo III concretizzò quest'idea a Madrid, a Napoli solo nella seconda metà del Settecento i nuovi sovrani decisero di dislocare nel Palazzo degli Studi [Amirante 2018] l'Accademia delle Scienze e Belle Lettere (1778), assieme a una pubblica Reale Biblioteca con i libri palatini, farnesiani e dei gesuiti, e «laterale alla medesima [...] due Musei Farnese ed Ercolano in diverse stanze» [Sigismondo 1789, III, 88]. L'evento fu celebrato nella volta del Gran Salone, introdotto con un'epigrafe dedicatoria a re Carlo sulla porta principale, con un affresco allegorico di Pietro Bardellino nel 1781 [Spinosa 1987] con i motti *Regis virtutibus fundata felicitas, Jacent nisi pateant* (le cose d'arte languono se non vengono fruite dal pubblico), che celebra le virtù dei sovrani quali protettori

delle arti. Nelle descrizioni coeve si legge che l'affresco *rocaille* veniva affiancato ai dipinti delle collezioni farnesiane alle pareti e ai reperti di Ercolano, divenuti parte del repertorio decorativo dal 1772: Luigi Vanvitelli riprodusse statue antiche, vasi etruschi e «Pitture di Ercolano: con ciò dinotando che l'escavazioni di quelle ordinate furono a beneficio pubblico, allorchè con la Reale sua Preferenza felicitava questi Regni» [*Lettera ad un amico* 1772] nell'allestimento in palazzo Perelli. Lo stesso Ferdinando inaugurava la seconda manifattura di porcellana con due importanti servizi decorati "all'Etrusca" inviati al padre (1782) e al re d'Inghilterra (1787).

I sovrani si trasferirono a Caserta nel 1779 [Sigismondo 1789, III, 245] occupando l'«Appartamento del Principe e Principessa reali» (il quarto reale a oriente) modificato rispetto al progetto vanvitelliano: nel braccio est fu collocata la Real Biblioteca [de Nitto 1994], a nord il Real Museo [Mercaldo 2000]. La decorazione di questi ambienti fu occasione per «fitti scambi artistici tra artigiani locali e stranieri» [Colle 2004, 46]. Dal 1781 fecero ingresso nel Regno i pittori Heinrich Friedrich Füger e Jakob Philipp Hackert, il primo nel 1782 eseguì nella terza stanza della biblioteca un'allegoria della rinascita delle arti e delle scienze nel Regno in stile neoclassico [Misso 2022d]; il secondo realizzò molte vedute delle attività produttive e dell'istruzione militare condotta dal re, tutt'ora esposte nelle sale del Museo. Per rafforzare il messaggio del mecenatismo dei sovrani nell'archeologia, a fine Settecento, assieme ai due emisferi [Cirillo 2008, 73], sulle pareti furono introdotte figure 'etrusche' [Hleunig Heilmann 2016, 139-158]. Ulteriori dettagli si leggono negli inventari del 1799<sup>5</sup> e denotano un gusto composito affine al *rocaille*, al classico, al cinese e all'egizio. Assieme ai libri si trovavano «sedici vasi etruschi» nella prima stanza e due statue farnesiane della tragedia e della poesia nella terza [Pennini 2018, 70-71]. La biblioteca non ebbe mai una funzione pubblica, ma le dimensioni, le decorazioni e l'allestimento riconducono certamente alle intenzioni di re Carlo per Palazzo Reale di Napoli.

Di seguito alla biblioteca fu collocato il «Real Museo»<sup>6</sup>, identificato in quattro stanze dell'attuale 'pinacoteca'. Negli inventari si legge che erano presenti orientatismi con motivi floreali e vegetali e stipi «color di ceraso». Nella prima stanza, decorata nel 1788 con «figure che sostengono l'Architettura Festoni e Rabeschi» [Mercaldo 2000, 652] esisteva, tra le altre cose, «un tempietto, che serve per divertimento delle Reali Principesse»<sup>7</sup> e nelle altre stanze oggetti terrestri, marini, scheletri, minerali e vari oggetti orientaleggianti, come statuette di alabastro e pezzi di una «mummia alessandrina». La ricchezza della collezione, che vantava 10.290 pezzi, suggerisce un uso più ampio del godimento reale. Nel Settecento lungo l'Appia erano visitate dai forestieri le collezioni private di Camillo Pellegrino a Casapulla e la Villa del Clementino di Francesco Daniele a San Clemente [Barrella 2011, 29-30] e lo stesso Real Museo era arricchito da «150 generi in potere di D. Antonio Pallatino», tra cui un «diptico egiziano di avorio tagliato a bassorilievi», 112 conchiglie, 12 stalattiti e altre produzioni terrestri. Sebbene la collezione risulti dispersa, non è escluso che ci sia un collegamento con il Real Museo Mineralogico di Napoli voluto da Ferdinando nel 1801, che raccoglie rari minerali e formazioni dei giacimenti europei dismessi, raccolti tra il 1789 e il 1797, finalizzato alla formazione dei tecnici addetti a riconoscere le risorse minerarie del Regno [Barrella 2011, 24].

## 2. Alle origini della disgregazione: la rivoluzione partenopea

Sull'onda della Rivoluzione francese, quella partenopea del 1799 fu il primo evento che avviò la frantumazione del nucleo originario della reggia, la dispersione del patrimonio mobiliare e la trasformazione della configurazione degli ambienti.

---

<sup>5</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Casa Reale Antica*, (d'ora in poi ASNa, C.R.A.) III, b. 474.

<sup>6</sup> ASNa, C.R.A., III, n.474.

<sup>7</sup> *Ibidem*.





3: Caserta, Reggia, Biblioteca Palatina (foto dell'autrice).

4: Caserta, Reggia, pitture sulla volta della Pinacoteca (foto dell'autrice).

I sovrani abbandonarono Napoli portando con sé casse di oggetti preziosi, arredi e statue, tra cui parte della collezione di arazzi delle *Storie di Don Chisciotte*, pensata per la reggia casertana e completata da Luigi Vanvitelli. I panni, successivamente riportati a Caserta, furono depositati per anni nel Real Museo<sup>8</sup> [Patturelli 1826, 57-59] che a seguito del barbaro saccheggio del 1799 fu adibito a deposito, e poi divisi da Margherita di Savoia tra Roma, Palazzo Reale di Napoli e Capodimonte [Delli Paoli, Gei 2022, 63]. A seguito del funesto evento, nel 1799 il palazzo e i giardini furono furiosamente saccheggiati, danneggiando mobili, asportando i materiali più preziosi come decorazioni in oro e bronzo anche dalle fontane dei giardini, come le spighe dalla testa di Cerere, dalle mani delle Ninfe e le pale dei Fiumi [Patturelli 1826, 68]. Furono divelti tutti i preziosi parati di seta e raso, tra cui quelli gialli nella prima stanza della biblioteca e i «mezzi portieri di nobiltà verde, con frangia di seta, cordoni e fiocchi» delle altre due sale.

La Castelluccia fu abbandonata e poi ristrutturata nell'Ottocento, perdendo definitivamente tutti gli elementi tipici dell'architettura militare: la struttura bastionata fu separata dalla Peschiera con la "cascatella" e furono introdotti elementi decorativi di gusto neoclassico.

Nel decennio francese «furono recisi tutti gli alberi» che indicavano i viali vanvitelliani [Patturelli 1826, 63] e rafforzati i presidi militari attorno al Real Ospedale. Nel 1810 fu costruito il muro verso il ponte di Sala<sup>9</sup>, poi fu eseguito il *Piano di Rettificazione della Regia Strada da Capua a*

<sup>8</sup> ASNa, C.R.A., III, b. 476.

<sup>9</sup> ARCe, D.R., f.lo 1744, f. 219.

Caserta (1835) [Cirillo 2018, 154] per il più agevole passaggio delle truppe militari, e la stazione del 1843 ha interrotto per sempre la continuità con Napoli.

Da inizio Ottocento, mentre a Napoli si conformava il Real Museo Borbonico (1816), che assieme a nuovi luoghi pubblici, come la Riviera di Chiaia inaugurata nel luglio 1781 [Starace 2008, 178], accolse definitivamente le opere d'arte realizzate per la Reggia di Caserta, che divenne sede della Soprintendenza agli Scavi del Regno [Barrella 2011, 19], avvenne una graduale chiusura dei Borbone verso l'esterno [Sodano 2021, 19], fino a quando furono espulsi dai garibaldini, che utilizzarono il sito come quartier generale con la conseguente spoliazione di beni e mobili.

Dal 1896 al 1925 il palazzo accolse la Scuola Speciale per Sottufficiali della Guardia di Finanza<sup>10</sup>. In epoca fascista, la gestione dell'edificio venne divisa tra Ministero della Guerra e Istruzione<sup>11</sup>. Dal 1926 fu introdotta la Regia Accademia Aeronautica che formò gli aviatori del secondo conflitto mondiale, divenuta nel tempo una delle più prestigiose scuole di formazione militare d'Italia. Dal 1922 la destinazione museale<sup>12</sup> è solo per metà del palazzo e, anche se dalla seconda metà dell'Ottocento più volte si era prospettata l'idea, disattesa, di realizzare un grande museo in Terra di Lavoro per le antichità e i materiali dell'*ager Campanus* [Barrella 2004, 30], durante il secondo conflitto mondiale le strutture dell'edificio, il parco e le sculture superstiti furono ulteriormente danneggiate [Russo 2020; Montone 2021].

Alle ore 12.45 del giorno 27 agosto 1943 furono sganciate bombe che colpirono il 'cuore' della reggia di Caserta. Oltre a ingenti danni, tutt'ora visibili nella Cappella Palatina, e la perdita di importanti opere d'arte, si determinò la definitiva disgregazione del nucleo originario.

## Conclusioni

All'alba del secondo conflitto mondiale si è avviato il recupero della memoria storica della reggia delineata da Carlo e Luigi Vanvitelli, inaugurato con una sede dell'Istituto di Storia Patria [Venezia 2017] nel quartiere settecentesco «dei liparioti». Questa istituzione fu volano per i successivi studi storici sul palazzo reale; tuttora è dotata di un'importante biblioteca, accessibile solo da via Passionisti. Lungo questa strada ancora sono riconoscibili gli originari varchi per il parco reale, di cui alcuni murati.

Tuttavia, sembra essersi sollevata una nuova attenzione: un'epigrafe mette in evidenza la probabile sepoltura di Vanvitelli nella chiesa di San Francesco di Paola, e sembra verificarsi la possibilità di conversione dell'ex ospedale borbonico a Casagiove. Tra i vari istituti di formazione che circondano il Museo, si distingue il Polo Universitario Luigi Vanvitelli accresciuto di nuove strutture in edifici storici sia a Caserta che a Santa Maria Capua Vetere [Castanò 2018; Moschese 2018, Pignatelli 2018].

Assieme a nuovi spazi collettivi, come il parco 'Maria Carolina', si sono prefigurate nuove opportunità per ripensare alla centralità del Museo, istituto dotato di autonomia speciale di rilevante interesse nazionale dal 2014, e auspicare un'apertura verso Santa Maria Capua Vetere, '*caput urbium campaniae*' [Pezzone 2018], oggi città universitaria e sede di monumenti antichi e di più recenti realtà museali legate alla memoria del monumento vanvitelliano.

---

<sup>10</sup> Napoli, *Decreto Ministeriale* 4 marzo 1896.

<sup>11</sup> Napoli, *Regio Decreto* 3 ottobre 1919, n. 1792.

<sup>12</sup> *La legislazione fascista 1922-1928*, Segretariato Generale, pp. 1326-1327.





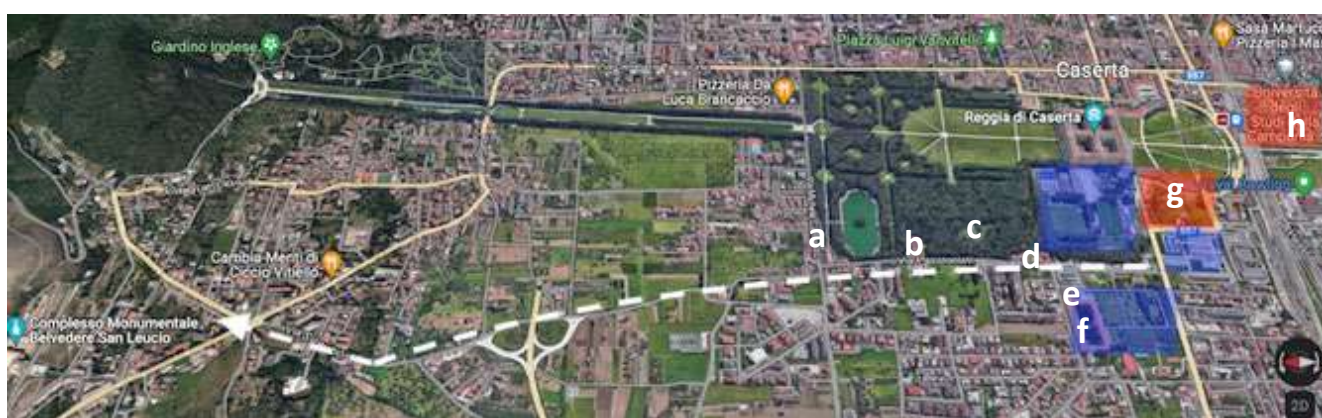
5: Confine del parco reale lungo via Passionisti: passaggio per il Bosco antico.



6: Confine del parco reale lungo via Passionisti: passaggio per la Peschiera e il 'quartiere dei liparioti'.



7: Confine del parco reale lungo via Passionisti: ingressi da Ercole.



8: Relazione con il territorio. In azzurro le pertinenze della Scuola Specialisti A.M. e Caserma Tescione. Legenda: a) Chiesa di San Vito Martire; b) Storia Patria; c) Castelluccia; d) Palazzo al Boschetto; e) Chiesa di San Francesco di Paola; f) ex ospedale borbonico o Caserma Tescione; g) Parco "Maria Carolina; h) Polo universitario. (Rielaborazione dell'autrice).

## Bibliografia

- AMIRANTE, G. (2018). *Tra il Palazzo degli Studi e Caponapoli. Istruzione pubblica e formazione religiosa ai margini della città*, in *Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'*, Napoli, Giannini, pp. 57-68.
- BARRELLA, N. (2004). *Da "Casa di re" a Museo: progetti e scelte per una reggia a servizio del pubblico*, in *Casa di re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*, a cura di R. Cioffi, Milano, Skira, pp. 47-56.
- BARRELLA, N., SOLIMA, L. (2011). *Musei da svelare*, in «Quaderni di MO.DO.», 1, Napoli, Luciano Editore.
- CASTANÒ, F., D'ERRICO G. (2018). *Il Polo Scientifico di Caserta. L'ex Tabacchificio Enrico Catemario*, in *Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'*, Napoli, Giannini, pp. 161-167.
- CIRILLO, O. (2008). *Carlo Vanvitelli. Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Firenze, Alinea.
- COLLE, E. (2004). *Gli stili a corte: l'evoluzione del gusto nell'allestimento degli Appartamenti reali della reggia di Caserta da Ferdinando IV a Francesco II*, in *Casa di re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*, a cura di R. Cioffi, Milano, Skira, pp. 39-53.
- DELLI PAOLI, A., GEI, S. (2022). *Il ciclo di arazzi con le Storie di Don Chisciotte dal progetto di Vanvitelli al Quirinale: un viaggio da Napoli a Caserta, Palermo e Roma*, in *Don Chisciotte tra Napoli, Caserta e il Quirinale: i cartoni e gli arazzi*, in «Quaderni di Palazzo Reale», 2, a cura di M. Epifani, pp. 57-65.
- DE NITTO, G. (1994). *Biblioteca palatina del Palazzo Reale di Caserta*, Caserta, Ist. Poligrafico dello Stato.
- ESPERTI, C. (1775). *Memorie ecclesiastiche della città di Caserta Villa Reale*, Avelino, Stamperia Avellaniana.
- GALANTI, G.M. (1792). *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, Gabinetto Letterario.
- GIORGI, L. (2011). *Dosio a Caserta (1601-1611): gli ultimi dieci anni a servizio del principe Andrea Matteo Acquaviva d'Aragona*, in *Giovan Antonio Dosio*, a cura di E. Barletti, Firenze, Edifir, pp. 701-739.
- GIORGI, L. (2015). *Palazzo al Boschetto, uno sconosciuto gioiello della Caserta preborbonica*, in «Il Foglio Italiano», 151.

- HLEUNIG HEILMANN, M. (2016). *Settecento neoclassico nel Palazzo Reale di Caserta*, in «Mneme», I, pp.139-158. *Lettera ad un amico nella quale si da ragguaglio della Funzione seguita in Napoli il giorno 6 settembre 1772 (1772), Napoli, Paolo Simone.*
- MANSI, M.G. (2018). *Una biblioteca per il nuovo Regno*, in *Le vite di Carlo di Borbone, Napoli, Spagna, America, Portici, Prismi*, pp. 190-199.
- MANZO, E. (2005). *L'impegno assistenziale dei Borbone, un episodio in terra di lavoro: dal ritiro d'Ercole all'ospedale militare di san Francesco di Paola*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, a cura di A. Gambardella, Caserta, Saccone, pp. 519-527.
- MERCALDO, A. (2005). *Il Museo di Maria Carolina nell'appartamento settecentesco della reggia di Caserta*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, a cura di A. Gambardella, Caserta, Saccone, pp. 649-656.
- MISSO, R. (2022a). *Luigi Vanvitelli e la posa della prima pietra del Palazzo Reale di Caserta: nuove acquisizioni*, in «Polygraphia», 4, pp. 71-92.
- MISSO, R. (cds b). *L'esercizio della guerra: la Castelluccia e la Peschiera della Reggia di Caserta*, in *I castelli d'Italia. Uno sguardo d'Insieme*, a cura dell'Istituto Italiano Castelli.
- MISSO, R. (2022c). *L'itinerario borbonico in Terra di Lavoro*, in *Atti del convegno della XIII giornata di studi INU, «Urbanistica Informazioni»*, 306, pp. 612-614.
- MISSO, R. (2022d). *Giuseppe Sigismondo e la Descrizione di Napoli e suoi borghi. Una guida ante litteram per la reggia di Caserta*, in «Rivista Terra di Lavoro», 2, 2022.
- MONTONE, G. (2021). *Il Palazzo Reale di Caserta come sede del Quartier Generale delle Forze Alleate (1943-1946)*, Roma, Europa Edizioni.
- MOSCHESE, P. (2018). *Dipartimenti di Psicologia e di Scienze Politiche 'Jean Monet'. L'ex Direzione delle Poste di Caserta*, in *Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'*, Napoli, Giannini, pp. 169-176.
- PATTURELLI, F. (1826). *Caserta e San Leucio*, Napoli, Reale Stamperia.
- PENNINI, V. (2018). *Novità sulle sculture antiche nella Reggia di Caserta e suoi marmi antichi*, in «Rivista di Terra di Lavoro», XIII, 2, pp. 61-103.
- PEZONE, M.G. (2018). *Santa Maria Capua Vetere, da 'caput urbium Campaniae' a città universitaria*, in *Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'*, Napoli, Giannini, pp. 223-234.
- PIGNATELLI, G. (2018). *Dipartimento di Giurisprudenza. Il palazzo della Mensa arcivescovile di Santa Maria Capua Vetere*, in *Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'*, Napoli, Giannini, pp. 245-254.
- RAO, A.M. (1987). *Esercito e società a Napoli nelle riforme del secondo Settecento*, in «Studi Storici», 28, 3, pp. 623-677.
- RAO, A.M. (2018). *Le riforme*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli Spagna America, Portici, Prismi*, pp. 164-173.
- RUSSO, G. (2020). *La Reggia di Caserta centro d'Europa e d'Italia durante gli anni bui della Seconda guerra mondiale*, in «Studi Cassinati», 1-2.
- SANCHES DE LUNA, A. (1760). *Lo Spirito della Guerra ...*, Napoli, Stamperia Simoniana.
- SCALFATI, M. (1774). *Memorie Istoriche delle operazioni militari ...*, Napoli, Di Simone.
- SERRAGLIO, R. (2001). *Francesco Collecini: architettura del secondo Settecento nell'area casertana*, in *Luoghi e Palazzi*, a cura di A. Gambardella, Napoli, pp. 32-34, 41-50.
- SIGISMONDO, G. (1788-89). *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., Napoli, Terres.
- SODANO, G. (2021). *Terra di Lavoro e i Borbone nell'Ottocento. Cerimoniali a corte e nel territorio in Caserta e la sua provincia*, a cura di G. Brevetti, G. Sodano, R. De Lorenzo, P. Franzese, S.M. Capua Vetere, DilbecBooks, pp. 27-36.
- SPINOSA, N. (1987). *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, I, Napoli.
- STARACE, F. (2008). *L'architetto dei giardini*, in *Carlo Vanvitelli*, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli, Guida, pp. 171-210.
- STRAZZULLO, F. (1976). *Le lettere di Luigi Vanvitelli...*, 3 voll., Lecce, Congedo.
- VANVITELLI, L. (1756). *Dichiarazione dei disegni...*, Napoli, Regia Stamperia.
- VENEZIA, A. (2017). *La Società Napoletana di Storia Patria e la costruzione della nazione*, Napoli, Federico II University Press.

## *Reconstrucción y progreso. Actores y arquitectura tras los temblores de Lima y Cuzco en la segunda mitad del seiscientos*

*Ricostruzione e progresso. Attori e architettura dopo i terremoti di Lima e Cuzco nella seconda metà del Seicento*

**IVÁN PANDURO SÁEZ**

Universidad de Granada

### **Abstract**

*Además de los conflictos bélicos que inducen a las ciudades a una necesaria rehabilitación, existen otros elementos que estructuran la evolución urbana y arquitectónica determinando, del mismo modo, una importante fuente de miedo, experiencias y aprendizajes constructivos en la memoria colectiva. Partiendo de estas consideraciones, la siguiente contribución se centra en las reconstrucciones realizadas en las grandes ciudades de los virreinos peruanos como Lima y Cuzco a raíz de los terremotos ocurridos en la segunda mitad del siglo XVIII.*

*Oltre ai conflitti bellici che inducono le città a una necessaria riabilitazione, esistono altri elementi che strutturano l'evoluzione urbana e architettonica determinando, allo stesso modo, un'importante fonte di timore, esperienze e apprendimento costruttivo nella memoria collettiva. Partendo da queste considerazioni, il seguente contributo è incentrato sulle ricostruzioni effettuate nelle grandi città dei vicereami peruviani come Lima e Cuzco a seguito dei terremoti avvenuti nella seconda metà del XVIII secolo.*

### **Keywords**

Peru, Reconstrucción, siglo XVII.

Perù, Ricostruzione, XVII secolo.

### **Introducción**

La segunda mitad del siglo XVII en Lima supone un interesante campo de estudio acerca de las destrucciones y reconstrucciones producidas por los distintos terremotos que marcarán tanto la evolución arquitectónica limeña como los ánimos y supersticiones de sus habitantes. Asimismo, los mismos desastres permiten juzgar los empeños y fortunas que los gobernantes emplearon para la reedificación y el restablecimiento del pulso de la capital del Virreinato peruano. De esta forma y asumiendo la transcendencia de Lima como centro de poder, precisan de mención especial los esfuerzos de los *alter ego* por mantener el Palacio Real “con la debida dignidad por a quien representa” en una etapa concreta en la que los arreglos, desarreglos y andamios se erigían como los verdaderos protagonistas.

En este sentido, superando el ecuador del seiscientos, antes del gran temblor de 1687 que supuso la ruina de la ciudad, se debe citar el sismo del 13 de noviembre de 1655 estando en el solio del Perú el virrey Luis Enríquez de Guzmán, conde de Alba de Liste (g.1655-1661).

Según hace cuenta el virrey en su *Memoria de Gobierno* el mismo Palacio Real, – sede de la silla virreinal, de la Audiencia y administración del virreinato –, quedó dañado teniendo que rehacer el paño de muro sobre la calle Puente, hoy Jirón de la Unión: «Habiéndose de hacer de nuevo la pared de la calle de la Puente, por estar desplomada, que coge todo el costado de este palacio, sin que se gastase cosa considerable de lo que había de costar el derribarla

IVÁN PANDURO SÁEZ

y volverla a levantar, y sin ocupar más sitio que el de un corredor inútil, fabriqué en este lugar diez y siete cajones, que sirviendo de más adorno a una calle tan principal, rendirán sus alquileres 2740 pesos de renta en cada año, que apliqué a las obras de palacio»<sup>1</sup>.

Del anterior fragmento cabe apuntar la intención del virrey por reflejar su recato a la hora de acudir a las arcas de la hacienda pública para costear los reparos, incluso, cuando estos son necesarios. La respuesta a la prudencia del conde de Alba se debe a las continuas reprimendas y disposiciones por parte de la Corona hacia sus representantes en tierras americanas, ante los gastos indebidos o superfluos destinados acrecentar la comodidad del mismo Palacio. Quizá uno de los ejemplos más elocuentes de lo anterior se manifiesta en el expediente abierto por la administración indiana contra el virrey Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache (g. 1615-1621) en el que el mandatario tuvo que justificar ante Felipe III el «forramiento de la habitación del virrey, el blanqueamiento de ventanas y puertas y la realización de un balcón exterior»<sup>2</sup>.

En este mismo sentido de moderación en el gasto, los esfuerzos del citado conde de Alba encontrarían un paralelo en el interés del virrey Baltasar de la Cueva (g. 1674-1678) por las reconstrucciones del mismo Palacio Real tras el temblor del 17 de junio de 1678 que había dañado gravemente su estructura «ejecutándose todo ello, sin haber gastado un peso de la Real Hacienda, supliendo todo el costo, de las multas que apliqué para el efecto».

La agilidad por el arreglo del edificio parece que fue con gran provecho si atendemos al cuadro con la *Vista de la Plaza Mayor de Lima* de 1680 en la que el Real Palacio aparece con una imagen muy similar a los lienzos de *la procesión del Viernes Santo* de la cofradía de la Soledad de 1665, argumentando de esta forma que las obras de reparación ya se habían concluido y que estas no habían afectado a la portada construida a principios de siglo por el arquitecto Francisco Becerra.

Tomando los anteriores sismos como preludio, sin embargo, serán los temblores de las cuatros y seis de la madrugada del 20 de octubre de 1687 y sus continuas réplicas que se sucedieron hasta el 2 de diciembre de ese mismo año los que arruinaron el viejo edificio. De la devastación en la que fue consumida el palacio y la ciudad en su extensión se conserva la *Relacion del exemplar castigo que embió Dios á la ciudad de Lima cabeça del Perú*<sup>3</sup>, crónica que permite detenerse en las dificultades que supuso para la ciudad y la asimilación de sus habitantes como un castigo divino.

Volviendo al mismo temblor, contamos con el testimonio directo del virrey Melchor de Navarra y Rocafull duque de la Palata (g. 1681-1689) que asumió el reto de la reconstrucción de la ciudad teniéndose que habilitar una toldearía para la familia virreinal en la propia Plaza Mayor, peculiar situación que se dilataría hasta que se le aseguraron unos aposentos en el piso bajo del palacio: «El palacio y sala para los tribunales era después lo que más ejecutaba, porque todos estábamos en una plaza debajo de unas cañas y esteras, y habiéndose resuelto por la junta general que se quitasen los altos del palacio que amenazaban ruina, y que en lo bajo se dispusiese la habitación para los Virreyes, y las salas para los tribunales, di orden para que se empezase luego por las salas, porque padecía la causa pública en que los tribunales no estuviesen con la decencia y en la buena disposición que pide el concurso de los que acuden

---

<sup>1</sup> Archivo General de Indias (AGI), Sevilla, Indiferente 512, 2, f. 37. *Relacion que el Conde de Alba hace del estado del Perú al Excmo. Señor Conde de Santistéban, su successor, en los cargos de virey de estos reinos*, 1661.

<sup>2</sup> AGI, Sevilla. Lima, 571. *Carta de Felipe III al virrey Príncipe de Equilache*, 26 de abril de 1618.

<sup>3</sup> Biblioteca Nacional de España, VE/1461/1. *Relacion del exemplar castigo que embió Dios á la ciudad de Lima cabeça del Perú, y á su costa de barlovento con los espantosos temblores del día 20. de octubre del año de 1687*. Lima: Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1688.



a ellos, pareciéndome que podía yo esperar desde unos aposentos de tablas que se armaron en el patio primero de palacio, adonde me retiré el 5 de enero de 1688, habiendo estado en la plaza setenta y tres dias con toda mi familia» [Atanasio Fuentes 1859, 19].

Del relato del virrey cabe destacar la preocupación del duque de la Palata por la puesta en funcionamiento de los tribunales, cuestión clave en la causa pública, sacrificando su comodidad en los citados toldos de la Plaza Mayor, matiz que lejos de ser baladí debe considerarse dentro de la buena respuesta e interacción eficaz con el cabildo ante la crisis tras el temblor [Mansilla 2021, 57]. Sobre este punto, el propio virrey en una misiva enviada a Felipe IV llega incluso a revelar que «no quería alejarme del centro de la ciudad, ya que me parecía que sería un gran dolor para todos, ver que su virrey se aparta de ellos», aspecto que vuelve a remitirnos por un lado a la gran actuación del virrey y, por otro, a la importancia de la Plaza Mayor en las ciudades hispanas como núcleo de poder concreto y simbólico.

El proyecto de reconstrucción se aprobó tras la convocatoria impulsada por el duque de la Palata de una Junta de Tribunales a la que asistieron los oidores y técnicos y, en la que se expuso por parte del virrey que el palacio debía ser reconstruido en su piso bajo, aprovechando aquellas partes menos dañadas, mientras que el segundo piso que amenazaba la estructura debía de demolerse por completo concibiendo un nuevo proyecto de una sola planta baja.

A la explicación del virrey se unió el alarife Manuel de Escobar que afirmó el mal estado de las cubiertas de madera, viejas y carcomidas, las cuales debían de retirarse y, el análisis del ayudante de ingeniero Pedro de Asencio que confirmó la peligrosidad de un derrumbe inminente del segundo piso.



1: Anónimo. Vista de la Plaza Mayor de Lima, 1680. Museo de América, Madrid.



IVÁN PANDURO SÁEZ



2: Anónimo. *Procesión del Viernes Santo de Lima*, c. 1665-1670. *Santuario de la Soledad, Lima*.

Además, según el presupuesto de Escobar, el costo de la reconstrucción del palacio con el piso bajo ascendería a cien mil pesos, sesenta mil menos que se estimaría con un piso superior. Así, y retomando el discurso ahorrativo anterior en cuanto a las obras del Real Palacio, los oficiales aprobaron el proyecto del virrey sea por seguridad o sea por materia económica conformándose en un primer momento con un palacio de una sola planta que debía de albergar todos los edificios administrativos y las habitaciones para la corte virreinal en un espacio asimismo más reducido.

Corroborando lo anterior y el proceso de reconstrucción del edificio contamos con el expediente mandado por el Alcalde Ordinario de Lima Diego Hurtado de Mendoza, – en abril del año siguiente al sismo –, para recabar toda la información sobre los estragos que produjo en la ciudad y las actuaciones del virrey a través de 21 preguntas en las que los testigos debían responder con precisión. Sobre las obras del Palacio Real, en concreto, debemos de atender principalmente a la pregunta novena: «8. Ytt.: Si saben que el Palacio y habitación de los Señores Virreyes, salas de Audiencia y Acuerdo, y del Crimen, más oficinas y secretarías que tenían el primero y segundo patio de Palacio, padecieron la misma ruina, y que en el primer Acuerdo general, que se hizo en la plaza pública de esta ciudad, en un rancho, se determinó que se derribase lo que había quedado en pie; y que por este horror su Ex.<sup>a</sup> con toda su familia estuvo viviendo en la dicha plaza mayor más de cuatro meses, en unos ranchos de carrizos y cañas.

9. Ytt.: Si saben que a los cuatro meses, poco más a menos después de los dichos dos terremotos, resolvió su Ex.<sup>a</sup> que se desembarazase la plaza de los muchos ranchos que habían hecho en ella, publicando bando para ello, lo cual se ejecutó, y fue su Ex.<sup>a</sup> el primero que se entró al patio primero de Palacio, a donde queda viviendo en unos cuartos que ha hecho de tablas, dejando la vivienda de ranchos que tenía en la dicha plaza, para que sirviesen de salas de la Real Audiencia y del Crimen, y de Contaduría Mayor, y que actualmente sirve de eso en el ínterin que por orden de su Ex.<sup>a</sup> se están fabricando dentro de palacio las dichas salas de dichos Tribunales, en piezas bajas; y así mismo las necesarias para su habitación y la de toda su familia; y si saben que costará toda la dicha reedificación de los bajos del dicho Palacio, y salas de dichos Tribunales, costará más de ochenta mil pesos, digan; etcétera» [Seiner Lizárraga 2017, 347].

Agudizando en el propio expediente, si atendemos a la manera de plantear las preguntas se percibe como se apunta, de alguna manera, la respuesta a la misma indicando por tanto que la intención del cuestionario era corroborar aquello que se estaba haciendo y conoció más que un acopio de informaciones nuevas o una persecución fiscal, además de anotar la buena reacción del virrey.

No obstante, y si bien queda probado el proyecto de Palata de construir en un solo piso bajo, el problema con las plantas altas se extendería a la totalidad de las casas de la ciudad, cuestión que se constataría de nuevo por la vulnerabilidad de los mismos tras el temblor en el día de San Buenaventura de 1699 cuando se desploman multitud de segundas plantas muchas de ellas reconstruidas en 1687 y 1688. Ante este estado de fragilidad de las construcciones limeñas y del valle del Rímac, el virrey Melchor Portocarreño Lasso de Vega, conde de Monclova (g. 1689-1705), prohibió la reconstrucción de las viviendas altas de adobe y ladrillo bajo pena de graves multas a los peones y alarifes que lo hicieran, sustituyendo estos materiales por telares de madera o “quincha”, compuesto de cañas embarradas, que aparece como el material más resistente a los temblores. Así por Real Cédula del 26 de octubre de 1701 se oficializaría el uso de la quincha como el material de construcción limeño, posteriormente difundido por las demás latitudes del Perú [Bernales 1972, 188].

En cuanto a la arquitectura religiosa y estilística el desastre de 1687, según el estudioso de la arquitectura peruana San Cristóbal Sebastián, traerá consigo el desarrollo de la “tercera etapa del barroco metropolitano” o “gran barroco limeño” [San Cristóbal 2010, 67], sustituyéndose los modelos constructivos de bóvedas de crucería procedente de tradición gótico isabelinas hechas en cal y ladrillo, por cerramientos de bóvedas de medio cañón o las medias naranjas hechas por madera, cañas y yeso que aligeraban el peso de la estructura y constituían una mayor seguridad ante los temblores. Renovación que se lleva a cabo en la iglesia del Prado, la iglesia de San Juan de Dios, San Agustín o la propia catedral en la que trabaja el alarife Fray Diego Maroto que abrazará esta solución. No obstante, es preciso señalar que este modelo constructivo no aparece por primera vez en Lima tras el sismo de 1687 sino que ya se había trabajado en la reconstrucción de las bóvedas terminadas en 1672 de la iglesia del conjunto conventual de San Francisco, si bien estas, proyectadas por Constantino de Vasconcelos, se hicieron según la mencionada costumbre con los materiales de cal y ladrillo [San Cristóbal 2011, 140].

El otro gran sismo ocurrido en el Perú del seiscientos fue el que tuvo lugar el 31 de marzo de 1650 en la antigua capital inca el Cuzco. El relato del suceso, con un gran número de víctimas, que destruirá la mayor parte de las edificaciones religiosas de la provincia se conserva una *Relación del Exemplar temblor y terremoto*<sup>4</sup> que aparece en un impreso de 1651 dando cuenta de los graves daños que habían dejado en ruina la ciudad y la obra *Anales del Cuzco 1600-1750*, impreso atribuido con acierto a Diego de Esquivel y Navia canónigo de la catedral cuzqueña. En esta última crónica, se hace referencia al monumental cuadro con la vista de la ciudad tras el temblor que comisiona Alonso de Monroy y Cortés, comerciante de Trujillo cuya imagen aparece en la parte inferior del mismo como donante. El terremoto que según la leyenda de la pintura, que hoy se encuentra en la Capilla del Apóstol Santiago de la catedral, duró “más de dos credos rezados” unos quince minutos y muestra la total devastación de la ciudad, destacando además de las casas civiles al convento de San Francisco, la Merced o San Agustín entre otros, dentro de una atmósfera en la que se apunta que “Vivir en esta ciudad es morir”.

Destaca asimismo la procesión en la Plaza Mayor del Taytacha de los Temblores o Señor de los Temblores figura a la que monjes de todas las órdenes le imploran la protección de la ciudad y que estuvo por tres días a las puertas de la Catedral calmando los ánimos y recibiendo los rezos.

<sup>4</sup> Archivo Histórico Nacional, Madrid. Diversos-Colecciones, 27, n. 24. *Relación del temblor del Cuzco*, 1651.

IVÁN PANDURO SÁEZ



3: Anónimo. Vista del Cuzco tras el terremoto del Cuzco, 1650. Catedral del Cuzco.

Sin embargo, parece que la posible salvadora del Cuzco fue la Virgen de los Remedios, principal devoción de Monroy, que aparece en el margen superior izquierdo del lienzo pidiendo clemencia para la ciudad a la Santísima Trinidad e intercediendo por tanto en la suerte de sus habitantes. Tras ella, el obispo Juan Alonso de Ocón que se encontraba en Lima en el momento del temblor. Un detalle de gran interés que demostraría la mano indígena del pintor de la tela es el hecho de que la Virgen está ataviada con el poncho típico cuzqueño sucesor del *Unku* incaico lo que nos lleva al sincretismo cultural e iconográfico que se desarrolló en el mundo andino del antiguo Tahuantinsuyo.

Lo cierto es que la reconstrucción de la ciudad no tuvo una respuesta igual de ágil por parte de las autoridades que en el caso de 1687 limeño. Así, la notable recuperación se dio tras la llegada en 1673 del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, hombre ilustrado que provenía de la corte madrileña, y gran mecenas de las artes. Con el impulso de Mollinedo y con el privilegio minero del Cuzco y su conexión del Potosí que nutría a la ciudad de extensos caudales necesarios para la inversión, la ciudad vivió bajo el ministerio del prelado un nuevo renacimiento, notorio, principalmente en el auge artístico con notables encargos de pinturas por parte de casi todas las parroquias y conventos de la ciudad y el nuevo levantamiento de los templos que se habían caído o que estaban en ruina desde 1650 [Mujica 2002, 156].

De esta forma, la arquitectura de la ciudad se renovó completamente, dejando atrás las construcciones de herencia mudéjar y manierista de finales del quinientos y principios del seiscientos para insertarse en un barroco pleno, voluminoso y mestizo que caracteriza a la antigua capital incaica. El proceso de reconstrucción dará por tanto mayor protagonismo a la técnica a bisel del tallado en piedra, de asumible mano indígena, de la misma forma que ocurrirá en la nueva sensibilidad pictórica en la que paulatinamente se abandona el claroscuro y las maestrías en perspectiva europeas por unas pinturas concebidos por artistas indígenas más centradas en las iconografías propias o, el uso del dorado como sello visible. Sobre este asunto, precisa terminar con las palabras de los especialistas en arte andino José de Mesa y Teresa Gisbert afirmando que «al fallecimiento de don Manuel de Mollinedo y Angulo en 1699, y faltando un año para concluir el siglo se había renovado el gusto artístico en toda la zona. El Barroco se impuso con el definitivo asentamiento de una nueva arquitectura, con el triunfo de la columna salomónica en retablos, marquerías y todo tipo de decoración» [Mesa-Gisbert 1982, 123].

### Conclusiones

Si bien las respuestas constructivas que se llevaron a cabo en Cuzco tras el sismo de 1650 y en Lima en 1687 no son equiparables, sí que podemos establecer algunas conclusiones de relevancia que acerquen las actuaciones tanto del punto de vista administrativo como desde el punto de vista arquitectónico. En primer lugar, en ambas reconstrucciones se distingue los esfuerzos del virrey duque de la Palata o del obispo Mollinedo, argumento que pone de manifiesto las políticas llevadas a cabo por parte de los representantes del monarca en América. De otra parte, a pesar del hecho trágico en ambos casos, la destrucción producida por los terremotos supone un punto aparte y de renovación de la arquitectura de las ciudades y materiales como el citado caso de la quincha en Lima o, en un mayor calado como en el caso cuzqueño a un cambio de producción en la mano de obra como fue el auge, en la llamada “era Mollinedo”, de los talleres de artistas indígenas que recibirían los encargos de una ciudad cambiante en todos los aspectos. No obstante, en ambos casos se debe anotar el concepto social del terremoto como castigo divino, del que se debe asumir como forma de purgar culpas, cuestión que nos lleva a uno de los matices de la teoría social presente en el barroco hispano: la penitencia. No es de extrañar por tanto que precisamente, este concepto es el que cierra un *Romance* que aparece en 1687 en Lima y que firma Iván del Valle Caviedes en el que de alguna manera se acepta el temblor como una consecuencia de los actos de la sociedad.

«Temamos nuestras conciencias / no temblores que atribulan / que más que no el edificio / mata el golpe de una culpa. / [...] Dios por quienes nos perdona / nos ampare, y nos acuda, / y su temor, y amor santo / en nuestras almas infunda / PENITENCIA»<sup>5</sup>.

Misma cuestión que aparecerá un año más tarde en la citada Relación que envió Dios con la singularidad que el texto aparecido en Lima en 1688 vuelve a poner a la Virgen en el papel de intercesora tal y como aparecía en el mencionado cuadro de Monroy en el Cuzco, punto de vista que abriría algunos debates antropológicos por transitar y que nos invita a reflexionar tanto en las reconstrucciones como en el papel mismo de la sociedad de su momento.

«Esto ha parecido avisar a todo el Reyno para que se disponga prontamente a una ejemplar mudanza, y fervorosa penitencia, dando muchas gracias a la Reina de los Cielos MARIA

<sup>5</sup> Biblioteca Nacional de España, VE/1478/4. Romance en que se procura pintar, y no se consigue, la violencia de dos terremotos, conque el Poder de Dios asolò esta Ciudad de Lima, Emporeo de las Indias occidentales, y la mas rica del mundo, por don Iván del Valle Caviedes, Lima, 1687.



IVÁN PANDURO SÁEZ

Santísima, por cuya intercesión debemos creer, no ha ejecutado el Señor el castigo que merecían nuestras culpas»<sup>6</sup>.

### **Bibliografía.**

- ATANASIO FUENTES, A. (1859). *Memoria de los virreyes que han gobernado el Perú II*, Lima, Librería Central de Felipe Bailly.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1982). *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- MANSILLA, J. (2021). *Recomponiendo con cortos medios: Las prontas estrategias reconstructivas de los oficiales reales tras el terremoto que asoló la Ciudad de Los Reyes (Lima, Perú), en 1687*, in «Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe», n. 45, pp. 40-61.
- MANSILLA, J. (2016). *El gobierno colonial de Lima y su capacidad de manejo de la crisis frente al terremoto de 1687: respuestas del virrey y del cabildo secular*, in «Revista del Instituto Riva-Agüero», n. 1, pp. 11-37.
- MESA, J., GISBERT, T. (1982). *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese. Embajada de España en Bolivia.
- MUJICA PINILLA, R. (2002). *Barroco Peruano, Lima, Banco de Crédito del Perú*.
- RIVERO RODRÍGUEZ, M. (2011). *La edad de oro de los virreyes: el virreinato de la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2012). *El mundo simbólico. Poética, política y teúrgica en el Barroco hispano*, Madrid, Akal.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN. A. (2010). *Arquitectura de Lima en la segunda mitad del siglo XVII*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN. A. (2011). *Arquitectura religiosa de Lima*, Lima, Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- SEINER LIZÁRRAGA, L. (2017). *Historia de los sismos en el Perú. Catálogo: Siglos XVI-XVII*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.
- SCHREFFLER, M. (2007). *The Art of Allegiance: Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, Pennsylvania, Penn State University Press.
- VARGAS UGARTE, R. (1981). *Historia General del Perú III*, Lima, Editorial de Carlos Milla Batres.

---

<sup>6</sup> Biblioteca Nacional de España, VE/1461/1, f. 8r. *Relacion del exemplar castigo que embió Dios á la ciudad de Lima cabeça del Perú, y à su costa de barlovento con los espantosos temblores del dia 20. de octubre del año de 1687*. Lima: Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1688.







**«My City of Ruins». Raccontare, rappresentare, tornare a vivere**  
**«My City of Ruins». Telling, representing, come back to life**

**GIOVANNI MENNA, GIANLUIGI DE MARTINO**

*Costellazioni di rovine o di macerie create dall'irruzione della guerra nella vita delle città sono il lascito che pietrifica il segno o il ricordo della morte. Allo stesso modo strutture militari abbandonate nel territorio extraurbano hanno contribuito a ridefinire il paesaggio instillando in esso un sentimento di malinconia o di risentimento.*

*La sessione non si rivolge solo a storici e critici dell'architettura e del paesaggio, ma anche ad antropologi, a storici della cultura e delle mentalità, a studiosi di storia sociale e di storia della letteratura e delle arti visive, e si propone di ospitare saggi che si prefiggono tre possibili obiettivi:*

- affrontare in sede teorica il tema della modificazione del senso individuale e collettivo di appartenenza a un luogo o a una città in presenza di rovine di guerra;*
- presentare alcuni casi studio ritenuti emblematici dei molti modi possibili attraverso i quali prende o riprende la vita nelle città il cui volto è stato sfigurato dai segni della distruzione;*
- raccontare il modo in cui le comunità hanno raccontato – e ancora raccontano- attraverso interventi sulle pietre, ma anche con le parole o con le immagini il modo in cui la violenza degli eserciti ha segnato i territori urbani o extraurbano ma non ha sconfitto coloro che li abitano: un modo di ricordare per resistere.*

*Constellations of ruins created by the irruption of the war in the life of the cities are the legacy that petrifies the signs and memories of death. In the same way, military structures abandoned in the extra-urban territory have helped to redefine the landscape by instilling in it a feeling of melancholy or resentment.*

*The session is addressed not only to historians and critics of architecture and landscape, but also to anthropologists, historians of culture and mentalities, scholars of social history and of history of literature and visual arts, and aims to host essays that have three possible objectives:*

- to deal theoretically with the theme of the modification of the individual and collective sense of belonging to a place or a city in the presence of war ruins;*
- to present some case-studies considered emblematic of the many possible ways in which life takes or resumes in cities whose face has been disfigured by the signs of destruction;*
- to tell the way in which the communities have told – and still tell – through interventions on the stones, but also with words or images the way in which the violence of the armies has marked the urban or extra-urban territories but has not defeated those who they live there: to tell the way the communities have told – and still tell – through interventions on the stones, but also by words or images the way in which the violence of the armies has marked the urban or extra-urban territories but has not defeated those who they live there: remembering as resist.*



## *La guerra di Candia e i progetti della nuova nobiltà veneziana*

### *The siege of Candia and the architecture of the new Venetian aristocracy*

**MARCO FELICIONI**

Università IUAV di Venezia

#### **Abstract**

*Le guerre imprimono non soltanto segni fisici e tangibili sulle città. Per fronteggiare la crisi finanziaria connessa alle guerre di Candia (1645-69) e di Morea (1684-99), la Serenissima ricorre allo stratagemma della vendita dei titoli nobiliari. I nuovi ammessi al ceto nobile, nel dotarsi di residenze urbane di rappresentanza, inaugurano una stagione di profondi e radicali cambiamenti nel linguaggio dell'architettura della città.*

*Conflicts imprint not only physical and tangible marks on cities. To cope with the financial crisis associated with the wars of Candia (1645-69) and Morea (1684-99), the Republic of Venice starts to sell noble titles to wealthy families willing to pursue one. The newly admitted to the noble class, in endowing themselves with representative urban residences, inaugurate a season of profound and radical changes in the language of the city's architecture.*

#### **Keywords**

Candia, Venezia, nobiltà.

Candia, Venice, aristocracy.

#### **Introduzione**

È la fine del maggio 1915 quando, con il supporto dell'esercito italiano, i quattro cavalli bronzei di San Marco vengono adagiati su strutture di legno, coperti di sacchi e ricoverati all'interno del Palazzo Ducale. La facciata della Basilica stessa si nasconde ora dietro solide armature di legno, la Loggetta è sommersa da un mucchio di sabbia. Venezia vive una situazione inedita, che non si è mai ancora affacciata alla sua storia secolare: ad eccezione di qualche palla di cannone austriaca sparata dalla terraferma nel 1849, nessun conflitto bellico ha mai lambito le sue acque placide, nessun ordigno ne ha seriamente danneggiato i preziosi edifici, le strade, i monumenti. Protetta dal suo stesso bacino idrico, in virtù della sua fortunata – e non fortuita – posizione geografica, questa città senza mura è storicamente riuscita a tenere lontani i combattimenti. È significativo ricordare, infatti, che i cannoni del Forte di Sant'Andrea, edificato nel più pericoloso punto di accesso alla laguna dal mare per sbarrare il passo alle flotte nemiche, si trovano soltanto una volta nella condizione di dover sparare, il 20 aprile 1797, quando il vascello francese *Le libérateur d'Italie* viene costretto alla resa, sebbene a ormai pochissimi giorni dalla definitiva caduta della Serenissima. Il Forte di Sant'Andrea fa parte, insieme agli ottagonali, alle batterie e ad altre fortificazioni sulla terraferma, di un complesso sistema di opere difensive di cui la Repubblica si dota alla metà del XVI secolo, in un momento di particolare apprensione per la crescita della potenza turca. Il disegno della facciata viene affidato a Michele Sanmicheli (1484-1559), che ricorre ad un linguaggio austero, eppure raffinato, affine a quello scelto da Jacopo Sansovino per le coeve costruzioni intraprese nel cuore della città: l'utilizzo del bugnato rustico, che arriva finanche a ingabbiare le colonne, rimanda infatti alla facciata della Zecca, mentre la soluzione d'angolo del fregio sembra riecheggiare proprio quella della Libreria marciana, insieme alle decorazioni a patere e simboli navali, e ai capitelli tuscanici, i cui collarini sono ornati a motivi naturalistici.



MARCO FELICIONI



1: Protezioni anti-belliche sulla basilica di S. Marco, 1915-18 2: Il Forte di Sant'Andrea a Venezia [Didier Descouens © Creative Commons].

Più che un'opera difensiva vera e propria, il forte costituisce una dissuasione, intimorisce visitatori e ambasciatori e, di fatto, riesce nell'intento di respingere qualsiasi combattimento dal suolo urbano. Ma se da un lato la città rimane indenne ai colpi d'artiglieria, dall'altra il suo volto viene inevitabilmente intaccato dalle altre conseguenze delle guerre, quelle immateriali, quelle che in modo silente e dall'interno ne penetrano l'assetto stesso delle istituzioni, sino ad innescare processi sociali ed economici di transizione. In particolare, le guerre che la Serenissima intraprende nella seconda metà del Seicento, a Candia e nella Morea, informano l'ordinamento della classe dirigenziale della Repubblica, compromettendone per sempre i delicati equilibri. Le ricadute di tale processo non risparmiano l'architettura, investita da nuovi linguaggi, mode e tendenze: un sensibile mutamento dei tempi accompagna l'inesorabile tramonto dell'istituzione repubblicana.

### 1. Le guerre di Candia (1645-69) e di Morea (1684-99)

Nella seconda metà del XVII secolo la Repubblica combatte lunghi e onerosi decenni di guerre contro il nemico turco. Sebbene Candia e La Canea costituiscano due scali marittimi strategici nei commerci tra il Mediterraneo e il Mar Nero, la battaglia per il loro dominio non è riconducibile ad un mero confronto mercantile e va inquadrata anche attraverso la lente del loro valore simbolico. Veneziana sin dal 1212, l'isola rappresenta un baluardo della cristianità contro il nemico islamico, in un tratto di mare sul quale la Serenissima va perdendo il proprio dominio. Nel 1645 i Turchi sbarcano al porto della Canea e ne prendono subito il controllo, mentre Candia resiste ad un interminabile assedio [Mugnai, Secco 2011, 33]. Il Capitano da Mar Francesco Morosini (1619-1694) cede la città soltanto nel 1669, firmando un trattato con cui riconosce la sua sostanziale sconfitta, ottenendo di poter trasferire a Venezia tutte le reliquie e gli oggetti sacri, insieme ai cittadini che vorranno andarsene, nel timore di una massiccia campagna di islamizzazione.

Quindici anni più tardi, lo stesso Morosini trova in una nuova offensiva contro gli Ottomani l'occasione per restituire a Venezia la dignità regale persa, nonché per riscattarsi personalmente dalla disfatta. La contesa si sposta più a nord, nel regno di Morea, che vale al condottiero l'epiteto di *Peloponnesiaco*. Il suo esercito assedia e conquista la roccaforte di Atene,



3: L'Acropoli bombardata nel 1687 [Venezia, Archivio di Stato, Provveditori alle fortezze, ex B. 79, dis. 1].

rendendosi tristemente noto nel 1687 per i bombardamenti indirizzati verso l'acropoli e, in particolare, contro il Partenone. Una volta impossessatosi della città, fa ricondurre a Venezia alcune reliquie, tra cui i Leoni del Pireo, che vengono posti ai lati della porta da terra dell'Arsenale, a celebrare la potenza e il dominio di Venezia sui mari. Nel 1688 Morosini è eletto doge proprio mentre è in Morea. Muore nel 1694, dopo essere partito per l'ennesima spedizione, nonostante l'età avanzata: mentre il suo corpo ritorna imbalsamato in città, il senato celebra la sua dedizione alla causa militare con un arco trionfale all'interno del Palazzo Ducale, su disegno dell'architetto Antonio Gaspari, già legato alla famiglia di Morosini. Egli realizza un'architettura sovrabbondante di elementi decorativi: che, se guardati nel dettaglio, descrivono un comandante trionfante che torna in patria con un bottino di oggetti preziosi sottratti al nemico: statue, armature, armi e bandiere turche.

## 2. La vendita dei titoli nobiliari

Al di là di quanto accade sul campo di combattimento, a Venezia la guerra viene percepita come un evento lontano dai cittadini, poco intenzionati a sobbarcarsene il costo e recalcitranti a ogni forma di aumento della tassazione. Ma intanto il pagamento di armamenti, soldati mercenari, infermieri e ingegneri militari porta a prosciugare le casse dello Stato. Per fronteggiare questa grave crisi finanziaria, la Repubblica finisce per intraprendere un'operazione d'eccezione, ormai mai vagliata da secoli: la vendita del titolo nobiliare.

I nobili veneziani, o patrizi, sono tutti pari tra loro, gli unici a godere di diritti politici nel sistema repubblicano. Il Libro d'oro del patriziato di Venezia viene chiuso nel 1297, quando la *Serrata del Maggior Consiglio* sancisce l'esclusione dalla vita politica di tutti i ranghi subalterni, come quello dei cittadini *originarii*. Poche eccezioni vengono concesse nei secoli successivi, per lo più per far fronte alla congenita decrescita nel numero degli esponenti della nobiltà, come quando in occasione della guerra di Chioggia (1377-81) si aggrega al patriziato una trentina di nuove famiglie. Nel Seicento, tuttavia, avviene un'inclusione massiccia di 128 nuove famiglie, i cui maschi di età superiore ai 25 anni possono ora sedere nel Maggior Consiglio. A tutti gli effetti, queste famiglie pagano per diventare nobili, donando sino a centomila ducati per contribuire alle guerre in corso. Si tratta di cittadini arricchitisi nel tempo,

MARCO FELICIONI

talvolta semplici mercanti che aspirano ad ascendere nella scala sociale: la loro integrazione è lenta e l'atteggiamento dei vecchi nobili rimane diffidente nei loro confronti, per proteggere l'idea che la Repubblica non sia in vendita né alla mercé dei più ricchi. Non a caso, sono soprattutto i nuovi nobili ad arruolarsi nella flotta del Morosini, in cerca di un riscatto delle loro origini attraverso l'espedito militare.

Se da un lato la *Serrata* garantisce nei secoli una classe dirigente dal «rinomato senno politico, patriottismo e virtù cittadine» [Miari 1891, 1], dall'altro l'inattesa e radicale riforma innescata dall'oneroso impegno bellico alla fine del XVII secolo conduce ad un improvviso e inesorabile sfaldamento istituzionale e morale. Il primo a mettere in atto lo stratagemma di una cospicua donazione volontaria premiata con l'iscrizione nel Libro d'oro, il 29 luglio 1646, è Giovanni Francesco Labia, già detentore di un titolo nobiliare sulla terraferma; il suo gesto apre la strada a numerose altre aggregazioni, come quelle dei Papafava, Ottoboni, Rezzonico, Farsetti, Zenobio. Nessun esponente di queste famiglie arriva mai, tuttavia, a ricoprire cariche nel Consiglio dei Dieci, ad eccezione di Ludovico Manin, discendente di una famiglia di conti del Friuli, che ottiene addirittura il dogado nel 1789: per un'impetosa ironia della sorte, egli passa alla storia come proprio l'ultimo doge della Repubblica di Venezia.

### 3. Le imprese costruttive dei nuovi nobili

La conseguenza più interessante dell'ampliamento del ceto nobiliare la si osserva proprio attraverso le sue ricadute sull'architettura della città. I nuovi nobili si adeguano agli standard del patriziato, emulando i palazzi dei potenti e dotandosi di una dimora di rappresentanza a Venezia: ne consegue una massiccia campagna di costruzioni ex-novo o di ricostruzione di palazzi antichi [Sabbadini 1986, 73]. La città muta il suo aspetto sotto i nuovi flussi di finanziamento; il decadimento della vecchia classe dirigente si fa espressione di rinnovati linguaggi e convenzioni. Il disegno della facciata di un palazzo, in questo contesto, non è riducibile a un problema meramente architettonico, ma implica anche e soprattutto questioni di scenografia urbana. È l'immagine stessa della città ad essere coinvolta in questo processo di mutamento d'identità politica e culturale. Nondimeno, il problema è sociale, dal momento che l'etica dell'eguaglianza nobiliare si rispecchia proprio in una comune identità delle residenze patrizie, in una certa specificità veneziana che da sempre si tenta di preservare, ma che proprio tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento inizia a mostrare segni di uno sfaldamento. Nel Cinquecento, l'apertura ai caratteri rinascimentali e a un nuovo linguaggio ispirato dal classicismo romano era passata soltanto attraverso il supporto della massima autorità statale, il doge Andrea Gritti, e ad opera di un architetto non veneziano, quale Jacopo Sansovino, capace di interpretare una mediazione di valori. Al contrario, un architetto quale Andrea Palladio, che aveva proposto di sostituire questa tradizione secolare con una nuova verità, fatta di teorie e proporzioni matematiche, era stato relegato a lavorare ai margini della città, sull'isola di San Giorgio e della Giudecca, senza mai riuscire a costruire neanche una residenza nobiliare [Tafari 1995, 3-18].

I primi a sottoporre il principio dell'eguaglianza nobiliare a forti tensioni in città sono i Corner, in occasione della costruzione del loro palazzo *alla romana* a San Maurizio che, alla sobrietà della tradizione, oppone dichiaratamente l'ostentazione. Anche tra i nuovi nobili si assiste a un crescente tentativo di proporre ardite innovazioni, sebbene taluni sembrano volersi attenere all'ideale di similitudine e al decoro dei canoni prestabiliti. La famiglia bergamasca degli Albrizzi, ad esempio, una volta ammessa alla nobiltà nel 1667, acquista e restaura il cinquecentesco palazzo Bonomo, sul rio di San Cassiano, mantenendone però l'aspetto assai indulgente al decorativismo. I Farsetti compiono radicali lavori di ristrutturazione al

palazzo sul Canal Grande già appartenuto ai Dandolo, ma scelgono di conservare il carattere bizantino della facciata, che si armonizza con l'attiguo palazzo Corner-Loredan. i Giovannelli si insediano in un antico palazzo a Santa Fosca, così come i Maffetti a Maffetti a San Polo. I Rezzonico, di origine lombarda, dopo l'aggregazione, acquistano il palazzo dei Bon a San Barnaba: ne restaurano la facciata nel 1750, quando un membro della famiglia, come già avvenuto tra i Corner, diventa pontefice.

Altre famiglie scelgono di costruire nuovi palazzi: tra queste, si attengono ad un criterio di discrezione sia i Sandi a Sant'Angelo, sia i Cavagnis sul rio di San Giovanni Laterano, nonostante in entrambi i palazzi intervenga l'architetto Domenico Rossi, uno dei massimi interpreti del barocco veneziano più sfarzoso. La famiglia chioggiotta dei Grassi, che compra la nobiltà nel 1718, rileva e demolisce interi lotti di edilizia comune per far posto ad un palazzo innovativo dal punto di vista del linguaggio architettonico, il cui impianto alla romana si discosta ormai in tutto da quelli tipicamente veneziani, caratterizzati da un salone passante e muri di spina portanti [Romanelli, Pavanello 1986, 15]. Anche nel caso di Palazzo Zenobio, l'architetto Gaspari si trova a trasformare in palazzo una serie di edifici contigui, parzialmente esistenti, proponendo una conformazione a 'U' tipica di una villa o di un palazzo francese, mescolando elementi veneziani con suggestioni esterne. Girolamo Flangini, che vuole a San Geremia una costruzione di gusto aggiornato, si rivolge a Giuseppe Sardi, collaboratore del Longhena, ovvero di colui che ha saputo portare nei tradizionali palazzi veneziani il gusto seicentesco per i contrasti della luce, per le decorazioni e per l'arricchimento espressivo; Sardi disegna un palazzo che si riallaccia nei suoi caratteri, nell'abbondanza di sculture e rilievi, a quello del maestro per Ca' Pesaro. Le stesse intenzioni guidano le scelte dei Labia nell'apporre un incombente stemma familiare sulla facciata del loro palazzo: lungo il fregio, sotto il cornicione, corrono grandi aquile coronate, a ostentare potenza e sfarzo. Un adeguamento, dunque, non certo remissivo; uno spirito di emulazione e competizione a un tempo.

Le vere innovazioni in termini di libertà espressiva, sfarzo e lustro si ravvisano tuttavia nel trattamento degli interni, ambienti privati nei quali gli architetti possono sperimentare più liberamente e i committenti svincolarsi dai condizionamenti pubblici. Nello stesso Palazzo Zenobio, Gaspari progetta un grande salone a doppia altezza, con grandi specchi che moltiplicano la luce, collegato al giardino mediante una galleria, decorato dal pennello di Luigi Dorigny e gli stucchi di Abondio Stazio. La sala da ballo diventa uno degli ambienti più sfarzosi in città, un interno assolutamente nuovo nella sua concezione per Venezia. La tipologia del salone a doppia altezza, inizialmente messa a punto per i nuovi nobili, ha una grande eco nel corso del Settecento e finisce per influenzare persino il gusto e le richieste di famiglie nobili di antica origine. Anche a Palazzo Manfrin, ricostruito da Andrea Tirali tra il 1734 e il 1737, se ne può tutt'oggi apprezzare un esemplare; contemporaneamente, i Labia commissionano un analogo salone a Giorgio Massari, nel 1734, che sarà Giambattista Tiepolo ad affrescare. Sfruttando la doppia altezza dei piani nobili, lo stesso Massari dà vita a saloni inusitati per dimensione e fasto sia a Ca' Rezzonico sia a Palazzo Grassi, sebbene quest'ultimo venga poi rimaneggiato un secolo più tardi. Persino la famiglia Pisani, di antica nobiltà, si dota di una sala da ballo a doppia altezza con scopo eminentemente celebrativo, in occasione di un restauro affidato a Girolamo Frigimelica, architetto della loro imponente villa a Stra.

Un ulteriore campo di sperimentazione e di espressione del gusto del nuovo ceto nobiliare va ricercato nell'architettura religiosa, sovvenzionata attraverso sorprendenti patti di alleanza con il clero o con gli ordini [Gaier 2002, 17]. Il neo-conte Cavazza, nobile dal 1653, finanzia la



MARCO FELICIONI

facciata della chiesa dei Carmelitani Scalzi, cui lavorano Baldassarre Longhena e Giuseppe Sardi. Gli stessi Manin finanziano la ricostruzione della Chiesa dei Gesuiti alle fondamenta Nove: Domenico Rossi elabora qui un progetto fastoso per l'addobbo e le decorazioni, con un broccato che ricopre tutte le pareti della chiesa, ricamato con intarsi di pietra bianca e pietra verde [Frank 1996, 19]. Nel 1663 si concludono i lavori della facciata della chiesa di San Salvador su progetto di Sardi, grazie a un lascito di 60.000 ducati del mercante veneziano Giuseppe Galli [Bassi 1962b, 186]. Nel 1684 viene completata l'opulenta facciata della chiesa di San Moisè, con un progetto del proto Alessandro Tremignon che esalta e celebra la memoria del finanziatore, Girolamo Fini, attraverso cenotafi e busti degli esponenti della sua casata, tra allegorie profane, motivi sacri e mitologici scolpiti da Enrico Meyring, un seguace del Bernini.

La facciata di Santa Maria del Giglio, sovvenzionata attraverso un legato di 30.000 ducati di Antonio Barbaro, ospita l'effigie stessa del benefattore sopra il portale e, ai lati, le statue dei suoi quattro fratelli. Sulla fascia inferiore della facciata sono incise sulla pietra d'Istria le piante delle località dove il Barbaro, capitano generale da Mar e protagonista di imprese e di battaglie navali contro i turchi, ha servito la Repubblica di Venezia: tra queste figura la stessa Candia, dove viene nominato provveditore generale dell'armi. Persino la famiglia Barbaro, una delle più antiche e influenti del patriato, si lascia ormai andare alla glorificazione pubblica attraverso l'architettura.

## Conclusioni

Si è cercato sin qui di annoverare alcuni degli importanti mutamenti di gusto a Venezia, dal tardo Seicento in avanti, tra le ricadute indirette di una serie di conflitti bellici estenuanti, sia per la durata, sia per l'impatto sulle finanze pubbliche, che costringono la Repubblica a svendere uno dei presupposti più cari alla sua classe dominante; un principio solido che per secoli ha permesso al patriato di mantenersi fedele ai propri valori etici e morali, nonché all'immagine espressa di sé attraverso l'architettura.

I nuovi arrivati non agiscono come i vecchi patrizi, non tentano di mimetizzarsi tra la nobiltà; al contrario, ne abbandonano la modestia e non esitano a ostentare in pubblico le proprie ricchezze, talvolta con spregiudicatezza sulla scena urbana, sino ad imprimere segni notevoli



4: Il Palazzo Labia visto dal Canale di Cannaregio [Xavier Caré © Wikimedia Commons].

5: Chiesa di Santa Maria del Giglio, dettaglio con la roccaforte di Candia [M. Felicioni].

6: Chiesa di San Moisè, Cenotafio di Girolamo Fini, scolpito da Heinrich Meyring [Didier Descouens © Creative Commons].



nel tessuto della città. Persino i prospetti delle chiese divengono uno spazio profano e laico, di celebrazione familiare. Si è visto poi come, nel caso dei Barbaro e dei Pisani, anche le casate di antica nobiltà siano spinte a conformarsi alle mode portate in città dalla nuova nobiltà. Ma la pluralità degli atteggiamenti, le fratture e le divisioni interne tradiscono, sul panorama internazionale, la debolezza intrinseca di una classe politica incapace di indirizzare le sorti della Repubblica, ormai giunta a una parabola discendente della sua storia, e destinata a perdere la sua stessa indipendenza. È la guerra a innescare un meccanismo irreversibile, una lenta decadenza di costumi e valori; a condurre, nel giro di un secolo, alla fine di un sistema politico, sociale e culturale. La guerra, pur non scalfendo la città, finisce per intaccarla dall'interno.

### Bibliografia

- BASSI, E. (1962a). *L'architettura della prima metà del Settecento a Venezia*, in «Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andra Palladio», vol. IV, pp. 118-122.
- BASSI, E. (1962b). *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- BASSI, E. (1976). *Palazzi di Venezia: admiranda urbis Venetae*, Venezia, La stamperia di Venezia.
- FRANK, M. (1996). *Virtù e fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- GAIER, M. (2002). *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- MIARI, F. (1891). *Il nuovo patriziato veneto dopo la Serrata del Maggior Consiglio e la Guerra di Candia e Morea*, Venezia, Arnaldo Forni editore.
- MUGNAI, B., SECCO, A. (2011). *La guerra di Candia 1645-69*, Bergamo, Soldiershop.
- ROMANELLI, G., PAVANELLO, G., (1986). *Palazzo Grassi: storia, architettura, decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Venezia, Albrizzi.
- SABBATINI, R. (1995). *L'acquisto della tradizione. Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia*, Udine, Istituto editoriale veneto friulano.
- TAFURI, M. (1995). *Venezia e il Rinascimento. Religione, Scienza, architettura*, Torino, Einaudi.

### Fonti archivistiche

Venezia, Archivio di Stato, *Provveditori alle fortezze*, ex B. 79.



## *Riconoscere il valore nel disvalore per una rappresentazione identitaria della città* *Recognize the value in the disvalue for an identity representation of the city*

**IRENE DE NATALE**

Università degli Studi di Genova

### **Abstract**

*Nel presente saggio si vuole riflettere sul tema delle rovine urbane, in particolare quelle belliche, nel contesto della comunicazione identitaria della città nell'interesse di preservarne la memoria, il valore e di rafforzare il senso di appartenenza alla città. Si vuole ragionare sull'opportunità di usare segni nel contesto urbano, portando come esempio utile alcuni casi progettuali, nell'interesse di valorizzare i segni della distruzione che fanno parte dell'identità urbana.*

*This paper is intended to be a meditation on the issue of urban ruins, especially wartime ruins, in the context of the city's identity communication in the interest of preserving their memory, value, and strengthening the sense of belonging to the city. It is intended to think about the appropriateness of using signs in urban context, bringing some design cases as useful examples, in the interest of enhancing the signs of destruction that are part of urban identity.*

### **Keywords**

Comunicare, segni, valore.

Communicate, signs, value.

### **Introduzione**

L'identità dei luoghi è un tema sempre più ricorrente e mito del nostro tempo, contrapposto al concetto di alterità – caratterizzata da variabilità e innovazione – che altresì dimostra la sua importanza in opposizione alla stabilità e fermezza cui aspira il concetto di identità [Remotti 2010]. In effetti, le politiche urbane e territoriali, con i numerosi progetti di riqualificazione urbana, sono sempre più concentrate sul restituire un'identità ai luoghi che li caratterizzi e li distingua. Tuttavia, non è raro che nell'ambito progettuale legato alla promozione identitaria delle città si tenda ad orientare maggiormente l'attenzione verso gli aspetti considerati positivi e valoriali, tralasciando attributi della città che possono essere marginali o in decadenza, ma che ugualmente fanno parte del patrimonio identitario di un luogo e lo definiscono nella sua continua stratificazione, tanto da poterlo assimilare ad un palinsesto [Corboz 1998]. Si pensi solamente alla maggior parte dei progetti che riguardano la comunicazione per l'identità visiva urbana, i quali cercano di valorizzare e richiamare segni simbolici tipici del luogo, talvolta in modo stereotipante o addirittura risultano poco mirati sul soggetto, ricadendo in una situazione paradossale con il risultato di produrre segni omologanti che adottano schemi talvolta ripetitivi – è questo il caso di molti progetti del cosiddetto city branding – invece che promuovere l'esclusività e il vero spirito della città [Sinni 2022, 162].

Le memorie della guerra, presenti nei segni di distruzione nel contesto urbano, costituiscono apparentemente un disvalore, uno scarto. Tuttavia, l'identità della città è caratterizzata anche da quelli che possono essere apparentemente valori negativi, che al contrario possono essere occasione di riflessione sugli eventi del passato che contribuiscono a formare l'identità della città.

## 1. Valore nel disvalore: valorizzare le rovine urbane

Nel delicato compito di ricondurre alla memoria e far riemergere i ricordi del passato legati alla cruda realtà della guerra proprio considerando i segni che la città mostra su di stessa, è necessaria una grande sensibilità progettuale nel trovare il giusto approccio per recuperare le tracce dei luoghi segnati dagli eventi, per darne forza e riconoscibilità. Si tratta di identificare in modo più incisivo i luoghi segnati dalla guerra con un duplice scopo: manifestare il loro degrado e il ricordo degli eventi del passato e al contempo sottolineare la loro presenza per riflettere sul loro futuro destino. L'arte del *kintsugi* – letteralmente “congiungere con l'oro” – può essere un interessante spunto di riflessione: tradizione giapponese del ridonare valore e vita agli oggetti riparandoli anziché scartandoli. Evidenziando con l'oro la crepa stessa dell'oggetto si insegna una profonda lezione: evitare di cancellare la memoria del passato, tenendone traccia visibile [Santini 2018]. Grazie alla comunicazione visiva si può affrontare il tema della memoria nel contesto urbano restituendo una valorizzazione più profonda di quello che è stato il passato della città, sensibilizzando e donando valore soprattutto a quei luoghi che sono rimasti al margine, abbandonati alla rovina e associati normalmente a un disvalore. L'uso di segni, contestualmente all'ambiente urbano, può accompagnare in modo consono l'immagine stessa della città, senza necessariamente essere “protagonisti” ma come se costituissero un livello ulteriore calato come un velo sulla città, con la funzione di sottolineare la presenza di luoghi altrimenti dimenticati e tralasciati, invece caratterizzati da una profonda importanza storica.

Considerando l'esempio di una città storica e portuale come la Città Metropolitana di Genova, quale luogo – tra i molti altri esempi di città italiane – profondamente complesso e stratificato dal punto di vista geografico, insediativo, storico, culturale ed edilizio e caratterizzata da innumerevoli segni del passato stratificatisi fino ad oggi, possiamo osservare diversi luoghi che sono stati segnati profondamente dalla guerra e di cui non sempre sono riconoscibili i segni della distruzione: tra i molti casi, ricordiamo la chiesa di Santo Stefano, la quale è stata sfigurata dalle bombe e ricostruita in parte mantenendo ciò che era rimasto, oppure l'iconico ponte di Recco, che venne colpito poiché si trattava di un'infrastruttura strategica, poi ricostruito assieme alla maggior parte dell'area che era stata distrutta quasi completamente dall'incursione aerea del 1943 e di cui ben poco si può osservare oggi del borgo originario. Salvo i casi come quelli citati, dove la riqualificazione è stata completa e ha lasciato poco spazio alle origini, non è toccata la stessa sorte a molte altre zone della città che ancora oggi portano i segni della distruzione della guerra e lasciati al loro inevitabile degrado. Tra i molti, è emblematico il caso della chiesa di Santa Maria in Passione, edificio nel cuore del centro storico di Genova, quasi completamente distrutto dalle bombe durante la Seconda Guerra Mondiale. La zona è stata parzialmente riqualificata, in particolare dove si trova l'attuale dipartimento di Architettura e Design di Genova, ma si può ancora vedere come la chiesa sia tutt'oggi un edificio completamente sfigurato, il quale non è mai stato ricostruito e si presenta agli occhi come un fantasma. Tutti questi luoghi della memoria, appartenenti al presente ma che catapultano il pensiero nel passato, rovine che ricordano l'irruzione della guerra e costituiscono un luogo di meditazione nella caotica quotidianità della città, possono essere valorizzati per essere ricordati, così allo stesso modo le strutture militari abbandonate, luoghi che costituiscono parte del paesaggio antropizzato e lo definiscono. La città non deve necessariamente cancellare le tracce del passato, ma può essere riscritta come un palinsesto, mantenendo sue tracce del passato, formando la sua storia.



1: *Contrasti urbani, chiesa di Santa Maria in Passione [I. De Natale 2023].*

Come già accennato, i progetti di comunicazione identitaria per la promozione culturale o turistica spesso tendono a valorizzare e prendere in considerazione solamente gli aspetti positivi della città, tralasciando elementi considerati marginali, vuoti urbani, ruderi o luoghi in rovina. L'obiettivo, in tal sede, è quello di riflettere su una comunicazione identitaria della città, in particolare nel contesto italiano, che non solo prenda in considerazione i tratti positivi, ma anche quelli considerati negativi della città stessa, svincolandosi da una rappresentazione all'insegna della perfezione e poco coerente [Sinni 2018]. Rubens sostiene che "l'immagine è territorio della grafica, lo spazio è territorio dell'architettura" ed è proprio in questo modo che possono offrirsi nuove prospettive progettuali che intrecciano tali discipline, con contenuti innovativi e d'avanguardia [Cerri 2020]. È quindi necessario che la comunicazione identitaria, nel voler considerare gli aspetti positivi e negativi e tutte le altre contraddizioni che possono



IRENE DE NATALE

riguardare un ambito così complesso come la città contemporanea, possa essere un utile mezzo per valorizzare e fortificare la memoria degli avvenimenti passati che riguardano il cuore, lo spirito della città stessa. Prendendo esempio dal pittore Hubert Robert, la cui arte viene definita da Corboz “militante”, proprio perché affronta il tema delle rovine – presenti e future – come aspetto positivo, bisognerebbe valorizzare quei luoghi della memoria come invito a riflettere sul passato per poter eventualmente ricostruirli con coscienza, rinnovarli o preservarli, donando quella connotazione identitaria e unica che costituisce un dato luogo [Corboz 1998, 45-80]. D'altronde Hubert Robert non è l'unico ad essere affascinato dalle rovine e la loro rappresentazione – si ricordano Piranesi, Soufflot e Dumont, Fragonard, Cochin, Vernet, Voltaire – si tratta di un'attrazione che segnò la stagione artistica settecentesca, con la profonda riflessione del tempo che scorre e i ruderi come ricordo di civiltà remote che fanno pensare alla fragilità dell'uomo [Calbi 2014].

## 2. Segni della e per la città

Si può affermare che la città stessa possieda già di per sé una natura significativa: “la città costituisce un discorso” e parla ai propri abitanti [Barthes 1967]. In qualche modo ciò che è rovina, rudere e in abbandono allude ad una costruzione e una rinascita altrove e diventa un elemento simbolico necessario per contribuire alla costruzione dell'identità di un luogo [Teti 2004]. Inoltre, come noto e affrontato in diverse teorie, lo spazio urbano si compone di attributi che possono richiamare una riconoscibilità intrinseca nel suo tessuto, con diversi elementi che si stratificano e contribuiscono al formarsi di pieni e vuoti nello spazio, fungendo da punti cardine per l'orientamento e caratterizzati da un continuo fluire di culture, tracce e impronte [Lynch 1964]. Prendendo atto di ciò, ovvero che esista effettivamente un'identità, seppur mutevole e incerta – definibile nell'espressione ossimorica “identità approssimativa” [Sparti 1996, 178] – non si può considerare di progettare l'identità della città, ma si può progettare per l'identità, rafforzandola: le pianificazioni urbane, in effetti, incidono sulla formazione dell'identità urbana [Cerri 2020]. In tal senso, la progettazione di segni che si aggiungono ulteriormente per denotare e sottolineare delle caratteristiche del luogo, può rafforzarne positivamente l'identità. Secondo Perec, infatti, dovremmo soffermarci maggiormente su ciò che ci circonda, cercando di decifrare la città [Perec 2013, 63-64]. Tra le strategie comunicative, si possono considerare quei segni che intervengono come modo di evidenziare una situazione, mostrando la città sotto una diversa chiave di lettura e inducendo lo spettatore a riflettere su un particolare luogo della città modificandone percettivamente lo spazio. Nella sua opera “La ferita”, l'artista JR attraverso un murales su una facciata, distorce la prospettiva creando un finto squarcio. Tralasciando le ragioni della realizzazione dell'opera, si tratta di una suggestione progettuale interessante riguardo all'intervento sulla città con segni visivi che possono mostrare un luogo in modo profondamente diverso.

Non solo gli edifici, ma anche le strade della città ovviamente si presentano come luoghi che funzionano da passaggio per condurci in altri luoghi. A questo proposito, “*La phrase*” si offre come esempio interessante realizzato in occasione di Mons come capitale europea 2015 e frutto di una collaborazione tra Ruedi Baur – da sempre sensibile sulla tematica dell'identità dei luoghi e la comunicazione in ambito urbano – e l'artista Karelle Ménine. In questo caso è proprio il percorso ad essere protagonista, con una frase lunga dieci chilometri che si estende per la città. Il segno, contiguo lungo i muri, le facciate, la strada, quasi come una guida invita i cittadini a seguire uno schema che li conduce alla scoperta della città, con un susseguirsi di parole che riportano poesie e frasi appartenenti ad opere di autori della città, del paese e infine, da tutto il mondo. In questo caso il segno offre l'occasione di una duplice



2: JR studio, *La ferita* [www.jr-art.net].

funzione: un richiamo alla memoria tramite le parole che risuonano nella mente dell'utente e il percorso che viene creato dal segno stesso, rendendo l'esperienza molto partecipativa. In questo caso un semplice segno che viene colto dall'utente, riesce a catturare l'attenzione e trasportarlo in luoghi inaspettati o che difficilmente avrebbe raggiunto, riscoprendo così le memorie del luogo. I segni possono anche costituire un modo di aggiungere un attributo che non esiste più, senza necessariamente ricostruire ma sempre come elemento calato lievemente, in modo temporaneo sulla città: è questo il caso delle installazioni di Edoardo Tresoldi, dove le fortezze in rovina sono trasformate da una ricostruzione effimera dalla grande forza evocativa, mostrando la forma originaria di strutture che sono state distrutte e perse nel tempo, ma con la grazia di un segno leggero, quasi trasparente, che si aggiunge agli elementi originari.

### Conclusioni

Sono molte le strategie nell'utilizzo di segni interni al contesto urbano e spesso i progetti di questa tipologia si sono rivelati particolarmente efficaci. Varrebbe la pena poter sfruttare la

IRENE DE NATALE

forza di questi segni anche nell'ambito dei luoghi dell'abbandono, che riguardano scenari di guerra e luoghi fragili degradati per ridonarne il giusto valore. La forza evocativa già intrinseca dei luoghi distrutti dagli eventi bellici nella città può essere sostenuta se la città stessa viene "mediata", nel senso di essere filtrata da un ulteriore linguaggio, attraverso espedienti comunicativi che possono essere segni che contribuiscono a definirla ulteriormente e possono aggiungere livelli di lettura che guidano lo sguardo sulla città. L'intervento della progettazione di una comunicazione visiva interurbana può così aiutare a mostrare frammenti e luoghi della distruzione, nell'interesse di valorizzare la storia e la cultura che riguarda la città, cercando di valorizzare quei luoghi appartenenti al passato, che si sono fermati rispetto alla frenesia e al rapido fluire degli eventi del presente, attraverso segni che possono opportunamente aggiungere valore e guidare la lettura dell'ambiente urbano per evitare di dimenticare i segni lasciati dal tragico passaggio della guerra. Inoltre, il progetto di comunicazione nella città diventa un modo di comunicare direttamente con i cittadini, all'interno della città stessa per renderli parte integrante dell'esperienza, in un contesto sociale sempre più legato ad un'informazione mediatica digitale e che dovrebbe recuperare quella dimensione reale nella fruizione diretta dei luoghi e soprattutto poter riconoscere quei luoghi altrimenti dimenticati o di cui la storia è dimenticata.

#### **Bibliografia**

- BARTHES, R. (1967). *Semiologia e urbanistica*, in «Op.Cit.», n. 10, pp. 7-17.
- CERRI, S. (2020). *Segni nello spazio pubblico. Design della comunicazione e narrazione dei luoghi*, in «Ri-Vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio», n. 18,1.
- CORBOZ, A. (1998). *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Milano, Franco Angeli.
- LYNCH, K. (1964). *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio.
- PEREC, G. (2013). *Specie di spazi*, Torino, Bollati.
- REMOTTI, F. (2010). *L'ossessione identitaria*, Bari, Laterza.
- SINNI, G. (2018). *Una, Nessuna, Centomila. L'identità pubblica da logo a piattaforma*, Macerata, Quodlibet.
- SINNI, G. et al., (2022). *Voi siete qui*, Milano, Electa.
- SANTINI, C. (2018). *Kintsugi. L'arte segreta di riparare la vita*, Milano, Rizzoli.
- SPARTI, D. (1996). *Soggetti al tempo. Identità personale tra analisi filosofica e costruzione sociale*, Milano, Feltrinelli.

#### **Sitografia**

- CALBI, E. (2014). *Il fascino delle rovine*, [www.treccani.it/enciclopedia/il-fascino-delle-rovine\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-fascino-delle-rovine_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/) (dicembre 2023)
- <https://patrimonio.archivioluca.com> (codice foto RG00069585, chiesa di S. Stefano a Genova) (dicembre 2023)
- <https://www.visitmons.be/tout-l-agenda/la-phrase-579625> (dicembre 2023)
- <https://www.edoardotresoldi.com/works/basilica-di-siponto/> (dicembre 2023)
- <https://www.jr-art.net/projects/la-ferita> (dicembre 2023)

## *Il patrimonio culturale come cura nella riabilitazione postbellica* *The healing power of cultural natural heritage in postwar recovery*

**GIULIA MEZZALAMA**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Il contributo intende proporre un approfondimento sul valore terapeutico del patrimonio culturale nei casi di recovery postbellica. A partire dalle evidenze sul rapporto tra Cultural Heritage e Salute, sono in particolare prese in esame esperienze di attività partecipative in siti archeologici nel contrastare il senso di isolamento, ansia e smarrimento e altri effetti post traumatici causati da conflitti bellici.*

*The paper deals with the therapeutic value of Cultural Heritage in cases of post-conflict recovery. Starting from the evidence on the relationship between cultural heritage and health, the paper focuses on experiences of participatory activities in archaeological sites as a means to counteract the sense of isolation, anxiety and loss and other post-traumatic effects caused by war conflicts.*

### **Keywords**

Patrimonio culturale, recovery, archeologia attiva.

Cultural heritage, recovery, active archaeology.

### **Introduzione**

Nell'ultimo decennio evidenze sulla stretta relazione tra cultura e salute hanno indirizzato nuovi approcci e ricerche nell'ambito del patrimonio culturale come driver di benessere. Recenti studi hanno infatti dimostrato la capacità del Cultural Heritage (CH) di incidere in maniera positiva sulla salute mentale degli individui, in particolare nel combattere senso di isolamento, ansia e depressione e nel promuovere coesione e resilienza sociale grazie alla sua intrinseca capacità di produrre significati, creare connessioni con il passato, proiettare visioni future e favorire la partecipazione attiva delle comunità [Pavan Woolfe, Pinton 2019]. L'attenzione al valore del patrimonio culturale in termini di benessere e salute sociale si inquadra in un più generale ambito di studi e sperimentazioni che riguarda il ruolo della cultura per la salute. Nell'ultimo decennio – e in particolare in ambito anglosassone – è emerso un primo significativo corpus di studi inerenti pratiche ed esperienze sul rapporto tra Cultura e Salute. Nel 2019 la pubblicazione della *scoping review What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?*, primo studio commissionato dalla WHO World Health Organization alla London's Global University [Fancourt, Finn 2019] sul valore delle arti per il benessere, ha consolidato il terreno per riorientare strategie e investimenti intersettoriali, nei confronti delle sfide sociali contemporanee. I risultati di oltre 3000 studi hanno messo in evidenza il ruolo determinante delle arti per quanto riguarda la prevenzione delle malattie, la promozione della salute e il trattamento e la gestione delle patologie che si manifestano nel corso della vita. È significativo notare che dalle premesse e dagli esiti dello studio di Fancourt e Finn grande attenzione è stata data in particolare al ruolo delle arti visive e performative nel favorire il benessere e la salute degli individui, resta tuttavia ancora aperto

l'ambito di indagine legato in particolare al valore terapeutico del patrimonio architettonico e urbano. Lo studio riconosce l'esistenza di ricco un campo di indagine sull'architettura dei luoghi di cura [Fancourt, Finn 2019, 2], ma il valore intrinseco del patrimonio architettonico non è ancora adeguatamente analizzato e valorizzato. È in particolare italiano l'unico studio incluso nel report che individua una metodologia per misurare i benefici in termine di salute generati dall'esperienza di visita presso un bene architettonico, la cupola ellittica del santuario di Vicoforte in Piemonte [Grossi, Tavano Blessi, Sacco, 2019]. Un crescente corpus di studi ha messo in luce il ruolo attivo del CH nel favorire coesione sociale, nel rafforzare senso di appartenenza e di condivisione. Il contributo del CH nel promuovere e incrementare la salute mentale è ormai sostenuto da evidenze riconosciute e alimentato da esperienze e pratiche condotte a livello internazionale [Mezzalama 2022], e particolarmente in ambito anglosassone [Historic England 2022].

### **1. Active Heritage e recovery**

Il CH ha un ruolo attivo nel favorire la resilienza e ricostruzione sociale nell'ambito dei conflitti bellici, perché risponde a quel bisogno psico-sociale di ricostruire elementi che appartengono alla vita e ai rituali della normalità [Stanley-Price 2007, 1]. Si tratta quindi di una recovery che va al di là della questione del ripristino del manufatto, o della riappropriazione di beni da parte di parti nemiche, o ancora del ruolo politico che il patrimonio può assumere nel determinare conflitti o promuovere risoluzioni pacifiche [Dinler 2022]. È invece dal punto di vista della recovery e della ricostruzione sociale – più che della distruzione – che il CH può offrire nuovi asset per il benessere delle comunità vittime di conflitti [Newson, Young 2017]. Tralasciando in questa sede il dibattito sull'esistenza di un *healing heritage* [Giblin 2014] e delle metodologie di valutazione clinica che necessitano di approcci multidisciplinari complessi [Grossi, Tavano Blessi, Sacco 2019], vale la pena menzionare il contributo del CH nel promuovere un senso di connessione e quindi di riconciliazione con il passato.

Uno degli aspetti fondamentali del complesso processo di riconciliazione è rappresentato dalla condivisione di storie [Czyżewska-Poncyłjusz, Ibad, Wawrzyniak 2020]. Il progetto Europeo Horizon 2020 DisTerrMem Disputed Territories and Memories pone l'accento su «How the past is collectively remembered and understood plays a key role in framing the current perspectives and identities of communities, cultures and individuals. This, in turn, affects the potential for future dialogue, understanding and peace».

L'ICOMOS, nel documento sul rapporto tra Heritage e SDGs *Heritage and the Sustainable development Goals: Policy guidance for Heritage and development actors* (2021), riconosce il ruolo del CH nel promuovere coesione sociale in particolare in caso di discriminazioni e conflitti a base culturale: «In the pursuit of more just, inclusive, and peaceful societies, heritage assets and processes can offer opportunities, through accessible, participatory and transparent governance and practices, which respect cultural diversities» [ICOMOS 2021, 107]. Il CH nella sua declinazione tangibile e intangibile si offre infatti come setting ideale per la sperimentazione di attività risocializzanti. La partecipazione in contesti naturali e urbanizzati ricchi di significati, la condivisione di esperienze, narrazioni, e memorie a essi legati, il rafforzamento del senso di appartenenza ai luoghi e alle comunità, sono solo alcuni degli elementi che possono considerarsi come determinanti di salute. In particolare è nell'ambito dell'archeologia che studi britannici hanno affermato: «archaeology's ability to create "pride", "a sense of place" and "a sense of community" by providing a joint community activity and linking the present with the past» [Sayer 2015, 249].



## 2. Active archaeology e military recovery

In tempi recenti, a partire da tale presupposto, hanno preso avvio studi ed esperienze multidisciplinari sperimentali che associano attività in scavi archeologici a programmi di recovery per persone con disagio mentale. Gli interventi, realizzati nell'ambito della cosiddetta "rehabilitation archaeology", hanno avuto come esito una significativa riduzione dei sintomi depressivi e di stress e del senso di isolamento, grazie a un ritrovato senso di benessere e di proiezione nel futuro. I risultati incoraggianti di tali iniziative spingono verso nuovi modi e nuove pratiche di considerare il CH come risorsa chiave per la salute mentale degli individui e delle comunità. In Italia intorno all'area archeologica di Settecamini (sul tracciato della Tiburtina antica) nel contesto della periferia romana sono state avviate nei primi anni Duemila, attività riabilitative per persone con disagio psichico all'interno di un laboratorio informatico per lo studio e la valorizzazione dell'area archeologica e la traduzione dei contenuti culturali come supporto per il superamento delle barriere cognitive. Tali attività sono state realizzate dal personale socio-sanitario con il supporto di storici e archeologi grazie a un accordo tra l'ASL Roma 2 e la Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

Tuttavia le esperienze che presentano gli esiti scientifici più significativi e misurabili, e che spingono a guardare all'archeologia come possibile pratica di salute, riguardano attività per comunità in particolare che vivono nei territori di crisi o per coloro che hanno in qualche modo subito traumi a causa di conflitti bellici, legati alla perdita della memoria tangibile.

Sebbene ci sia una correlazione storicamente ancora da indagare tra alcune figure di archeologi e il loro background in ambito militare (Thomas Edward Lawrence, Sir Mortimer Wheeler, Jane Dieulafoy per citare i più noti) è a partire dallo scorso decennio, in particolare in ambito anglosassone, che sono nate le prime sperimentazioni. Nel 2011 un'esperienza britannica pilota ha aperto il campo di esplorazione sugli effetti terapeutici delle attività di scavo archeologiche condotte da reduci di guerra coinvolti nel conflitto in Afghanistan (2011). Lo studio ha interessato in particolare due gruppi per un totale di 33 soldati che presentavano intensi livelli di stress traumatico, depressione e ansia, senso di isolamento. Il programma ha previsto il coinvolgimento dei soldati in periodi di rientro dal conflitto in esercizi di scavo archeologico su un'area militare posta in contesto archeologico di grande rilievo [Everill, Bennet, Burnell 2020]. Il sito dell'esperienza è Salisbury Plain, l'ampia zona di quasi 800 km quadrati che oltre ad ospitare il sito neolitico di Stonehenge patrimonio dell'umanità UNESCO dal 1966, dalla fine dell'Ottocento è utilizzato come campo di addestramento militare dalla British Army. Il coinvolgimento nello scavo archeologico, un'area di 4-5 ettari profonda 3 metri con reperti appartenenti all'Età del Bronzo, ha costituito l'ambito dell'esperimento. I soldati sono stati guidati da un gruppo di archeologi esperti nel reperimento di frammenti di ceramica su cui ancora erano impresse le impronte digitali degli artigiani di circa 2700 anni prima. Lo studio ha avuto come esito una significativa riduzione dell'isolamento dei partecipanti, una progressiva riduzione del consumo di alcool, una maggiore predisposizione al ritorno al lavoro in team e alla socializzazione. Tali parametri sono stati auto somministrati con protocolli medici (test psicometrici) prima e dopo l'esperienza di scavo. L'Operation Nightingale, ha portato al successivo coinvolgimento dei militari in nuove operazioni di scavo archeologico promosse da istituzioni britanniche (Wessex Archaeology, English Heritage or University College London) che hanno avviato negli anni successivi nuovi studi. Nuove iniziative sono nate anche oltre i confini anglosassoni, in particolare negli Stati Uniti per coinvolgere reduci di guerra in operazioni di scavo archeologiche e dal 2017 programmi di scavo sono stati avviati in Georgia, nel sito archeologico di Nokalakevi.

GIULIA MEZZALAMA

## Conclusioni

Tali esperienze hanno amplificato l'interesse nell'uso terapeutico dell'archeologia, e portato a nuovi studi, strumenti e linee guida sulla conduzione di pratiche archeologiche partecipative (Amphora project – Solent University Southampton) [Everill, Burnell 2022].

Se gli studi confermano il potenziale in termini di benefici psicofisici, restano aperti alcuni temi di indagine, l'analogia tra archeologia e azioni militari rispetto per esempio all'osservazione minuziosa del contesto e del suolo, il tema della misurazione dello scarto di valore generato non solo dall'attività partecipata di scavo in sé ma dal suo contestualizzarsi in un sito storico, e quindi il valore intrinseco, anche in termini di salute, dell'ambiente storicizzato. Oltre ad offrire un setting utile allo svolgimento di attività di gruppo e partecipate andrebbero indagate, con metodologie di analisi controfattuali, gli aspetti del patrimonio culturale che incidono positivamente sul benessere mentale persone.

## Bibliografia

- Wellbeing and Heritage Special* (2022), in «Research. Discovery, Innovation, and Science in the Historic Environment», n. 20, Historic England Archive.
- CZYŻEWSKA-PONCYLJUSZ, W., IBAD, U., WAWRZYŃIAK, J. (2020). *Memory and Cultural Heritage: From Reconciliation and Peace Building to Pilgrimage and Tourism*, DisTerrMem Horizon 2020 project Literature Review.
- DINLER, M. (2022), *Patrimonio per la Pace in un Mondo Pieno di Conflitti*, in «RA Restauro Archeologico», 30/1, pp. 484-489.
- EVERILL, P., BENNETT, R., BURNELL, K. (2020). *Dig in: an evaluation of the role of archaeological fieldwork for the improved wellbeing of military veterans*, in «Antiquity», n. 94, pp. 212-227.
- EVERILL, P., BURNELL, K. (2022). *Archaeology, Heritage, and Wellbeing: Authentic, Powerful, and Therapeutic Engagement with the Past*, Abingdon, Routledge.
- FANCOURT, D., FINN, S. (2019). *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?*, World Health Organization, Regional Office for Europe.
- GROSSI, E., TAVANO BLESSI, G., SACCO, P.L. (2019). *Magic moments: determinants of stress relief and subjective wellbeing from visiting a cultural heritage site*, in «Cult Med Psychiatry», 43/1, pp. 4-24.
- GIBLIN, J.D. (2014). *Postconflict heritage: symbolic healing and cultural renewal*, in «International Journal of Heritage Studies», pp. 500-518.
- ICOMOS (2021). *Heritage and the Sustainable development Goals: Policy guidance for Heritage and development actors*.
- MEZZALAMA, G. (2022). *Cultural Heritage "on prescription": heritage-led challenges for the societal wellbeing*, in «RA Restauro Archeologico», 30/1, pp. 484-489.
- NEWSON, P., YOUNG, R. (2017). *Post-Conflict Archaeology and Cultural Heritage. Rebuilding Knowledge, Memory and Community from War-Damaged Material Culture*, New York, Routledge.
- PAVAN WOOLFE, L., PINTON, S. (2019). *Il valore del patrimonio culturale per la società e le comunità. La Convenzione del Consiglio d'Europa tra teoria e prassi*, Padova, Linea Edizioni.
- STANLEY-PRICE, N. (2007). *Cultural Heritage in Postwar Recovery. Papers from the ICCROM Forum*, Roma, ICCROM Forum.

## Sitografia

- <https://historicengland.org.uk/content/heritage-counts/pub/2020/heritage-and-society-2020/> (dicembre 2023)
- <https://apps.who.int/iris/handle/10665/329834> (dicembre 2023)
- <https://www.disterrmem.eu/> (dicembre 2023)

*La rappresentazione culturale e identitaria e la selezione della memoria attraverso le ricostruzioni post-belliche. Il caso del Nord della Francia all'indomani della Prima guerra mondiale*

*Cultural and identity representation and the selection of memory through post-war reconstructions. The case of Northern France in the aftermath of the First World War*

**STEFANO GUADAGNO**

Università di Roma La Sapienza

**Abstract**

*Al termine della Prima Guerra mondiale, il Nord della Francia fu completamente devastato e la regione del Pas-de-Calais subì la distruzione di gran parte del patrimonio architettonico. Questo contributo vuole descrivere l'opera di ricostruzione nel Nord Pas-de-Calais, nella regione storica dell'Artois, avvenuta con la costruzione materiale e attraverso la riproposizione di un'immagine architettonica e urbana in grado di restituire una forma e un'identità ai luoghi oramai distrutti e irriconoscibili.*

*At the end of the First World War, Northern France was completely devastated and the Pas-de-Calais region suffered the destruction of much of its architectural heritage. This contribution aims to describe the work of reconstruction in Nord Pas-de-Calais, in the historical region of Artois, which took place through material construction and through the re-proposition of an architectural and urban image capable of restoring a form and an identity to places that were now destroyed and unrecognisable.*

**Keywords**

Cultura, identità, ricostruzioni.

Culture, identity, reconstructions.

**Introduzione**

Tra i principali teatri di guerra, la Francia del Nord, nell'allora regione del Pas-de-Calais e al confine col Belgio, subì ingenti danni dovuti agli scontri combattuti anche nei villaggi e nelle città e alle ritorsioni del nemico per minare il morale dei cittadini. Le fonti, anche e soprattutto attraverso le fotografie, che costituiscono una documentazione estremamente preziosa [Nison 2019], mostrano interi villaggi rasi al suolo e le principali città – tra cui Arras, Lens, Bethune – quasi irriconoscibili a seguito delle devastazioni. Arras, in particolare, fu terreno di scontro dell'omonima battaglia del 1917 in cui si concentrarono gli eserciti inglese e dei paesi del Commonwealth contro l'invasore tedesco. Di fatto, la regione storica dell'Artois è stata sempre un territorio conteso tra diverse potenze e porta con sé la memoria delle distruzioni belliche già avvenute più volte nel corso della storia. Tuttavia, i danni della Prima guerra mondiale furono così ingenti da sconvolgere l'intera comunità francese. Proprio Arras, con le sue piazze, il *beffroi* e l'*hôtel de ville*, le strade e le chiese distrutti per minare il morale dei cittadini, divenne l'esempio nei giorni a venire sia delle devastazioni belliche sul suolo francese, sia dell'opera di ricostruzione organizzata dallo Stato francese.

STEFANO GUADAGNO

## 1. Gli obiettivi della ricostruzione

Le operazioni di ricostruzione non possono essere analizzate solamente sotto l'aspetto materiale dell'intervento, ma si rende necessario inquadrare il contesto sociale, economico e, chiaramente, culturale della Francia dell'epoca. Poco prima della guerra, nel 1913, un atto aveva modificato sostanzialmente la legge nei confronti dei beni culturali e della loro tutela, segnando, in realtà, una netta differenza rispetto al precedente e vigente concetto ottocentesco di tutela: il diritto di proprietà diventa subordinato alla funzione sociale, col riconoscimento della necessità di preservare il patrimonio in quanto bene di una comunità [Versaci 2016, 6]. Tuttavia, sebbene vi fosse un progressivo allargamento della tutela nei confronti anche del patrimonio locale (oltre i "monumenti nazionali"), la legge francese riconoscerà ufficialmente i centri storici in quanto oggetto di tutela specifica solamente negli anni '60, dunque molto più tardi. Ciò spiega, come si vedrà in seguito, perché le azioni di ricostruzione dopo la Prima guerra mondiale furono indirizzate ad elementi e edifici simbolici, più che verso insiemi e complessi urbani. La legge per la ricostruzione, varata appositamente il 17 Aprile 1919 e pubblicata sul *Journal Officiel de la République Française* il giorno dopo come "*Loi sur la réparation des dommages causés par le fait de guerre*" [République française 1919], ha come oggetto l'indennizzo per i beni danneggiati durante il conflitto. L'art. 2 del Titolo I, infatti, nell'affermare che i danni prodotti dalla guerra hanno diritto alla "riparazione" integrale, fornisce un elenco di quei beni mobili e immobili per cui è possibile richiedere l'indennizzo e le modalità di calcolo. Ciò che tuttavia risulta fondamentale per comprendere la natura degli interventi di ricostruzione è all'art. 12: per gli edifici civili o di culto «l'indemnité consiste dans les sommes nécessaires à la reconstruction d'un édifice présentant le même caractère, ayant la même importance, la même destination et offrant les mêmes garanties de durée que l'immeuble détruit». Ciò lega direttamente l'azione di indennizzo economico con quella di ricostruzione materiale, in modo identico. Infatti, l'articolo prosegue indicando che le somme sono a disposizione del *Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts* e che, qualora non sia autorizzata la ricostruzione, i fondi potranno essere utilizzati per acquisire nuovi terreni. Tuttavia, la «reconstruction sur l'emplacement des ruines» resta la prima scelta [République française 1919]. Allo stesso tempo, l'analisi di alcuni contributi di P. Léon mette in evidenza due aspetti: da un lato, una certa distanza tra la teoria e la prassi; dall'altro, quanto queste devastazioni avessero colpito la comunità francese nel profondo (e non è un caso, forse, che questi aspetti siano qui connessi). Nei meriti della seconda questione, P. Léon pubblica le fotografie del prima e del dopo gli interventi ad Arras [Léon 1934], portati avanti da P. Paquet dietro suo incarico, a dimostrazione del buon operato dell'istituzione delle Beaux-Arts, che ha diretto dal 1919 al 1932. Nei tre testi riportati da C. Bidaud, inoltre, Léon cita Arras varie volte, sia come esempio di deplorabile devastazione (insieme a Soissons e Reims), che come esempio di intervento («Sur les places d'Arras, restaurées déjà dans leur intégrité primitive [...]» [Bidaud 2020, 18]). Lo stesso Léon, nel descrivere gli indirizzi culturali delle Beaux-Arts, nel 1918, parla di un restauro di tipo filologico, scientifico, quasi "paléontologique", alla ricerca di forme significative tra le macerie. Su Arras, dirà del *beffroi* distrutto, la torre del municipio caratteristica di questi luoghi, che forse sarebbe valsa la pena lasciare la sua massa in rovina, dilaniata dai bombardamenti, a memoria di quanto accaduto. Eppure, proprio nel 1922 [Bidaud 2020, 18], iniziata già l'opera di ricostruzione, affermerà invece che è la popolazione a volere «le relèvement du beffroi» e, riguardo ad altri esempi, si chiede se non sia meglio ricostruire piuttosto che edificare nuove architetture senza storia.

Si comprende così come, in un momento così complesso, alla teoria si contrappone la necessità di ricostruire in materia quelle architetture che erano monumenti, ossia parte della storia e dell'identità dei luoghi, in un certo senso perché la ricostruzione «riflette una generica ingenuità nel voler credere alla possibile cancellazione di un evento violento e tragico» [de Martino 2017, 74]: una forma di censura del trauma, un meccanismo ben noto nella storia del restauro.

## 2. La ricostruzione e la selezione della memoria

Arras e Bethune sono due dei principali centri urbani del Nord della Francia, nella Hauts-de-France, con una storia plurisecolare legata alle vicende della regione storica dell'Artois. L'uno centro di eccellenza nella produzione degli arazzi, l'altro centro carbonifero, subirono nel tempo varie dominazioni e le città, contese tra le diverse potenze, furono più volte distrutte, ricostruite, sovrascritte. Inoltre, sono luoghi in cui si percepisce chiaramente la cultura fiamminga accanto a quella francese. Le opere di ricostruzione successive alle devastazioni della Prima guerra mondiale apportarono un'ulteriore "stratificazione", più che nell'aggiunta di materia (trattandosi in molti casi di ricostruzione totale), mediante la definizione di forme e volumi secondo stili non necessariamente in continuità con quanto preesisteva la distruzione. Ad Arras, il regista delle operazioni di ricostruzione fu Pierre Paquet, con la collaborazione degli architetti Henri Guignard, Paul Decaux e Lucien Morin. Nel necrologio per Paquet sul *Bulletin Monumental* [Aubert 1959], oltre a ricordare i lavori e la carriera dell'architetto – dal 1905 *architecte en chef des Monuments historiques* ed ispettore generale dal '29 – l'autore precisa come Paquet sia riuscito a "resuscitare" la città di Arras e afferma che i lavori lì condotti restano «modèles de restauration», per i quali egli ha seguito i principi, parafrasando, di una conservazione attenta e filologica. Diversa connotazione, seppur sempre in chiave positiva, dà Wintrebert agli interventi di ricostruzione per Arras: quando parla del municipio, dice «semble authentique» e poco dopo parla di "scommessa sull'illusione", affermando di fatto che la ricostruzione del municipio, della cattedrale, delle piazze è, chiaramente, ben oltre il restauro filologico. E la motivazione per questa azione così pervasiva è che, dopo il trauma della guerra, la ricostruzione del nucleo storico della città rispondeva ad un «besoin impérieux de la population de recouvrer son identité et ses racines culturelles» [Wintrebert 1997, 9]. Indubbiamente, il problema delle rovine in città, nel pieno del centro storico, poneva questioni e dubbi non solo al popolo quanto anche ai governanti e, chiaramente, agli intellettuali. Sul giornale locale "Le Lion d'Arras", il 22 marzo 1919 fu pubblicata una intervista dal titolo "*Le Reconstitution Artistique d'Arras*", in cui si dibatteva sulla possibilità di lasciare in rovina i monumenti come monito dell'accaduto [Le Lion d'Arras 1919a]. Nel numero 135, del 10 aprile successivo, il dibattito riprende ed un architetto locale si rivolge ai lettori e alla città (chiamandola, tradizionalmente, "*Lion*"), affermando che le rovine non servirebbero a nulla, il loro monito non durerebbe [Le Lion d'Arras 1919b]. Negli stessi numeri, compaiono fotografie e disegni dei monumenti prima e dopo la distruzione, insieme alle anticipazioni sulla legge per i danni di guerra e le pubblicità di studi tecnici e legali che sarebbero in grado di recuperare fondi per la ricostruzione. Il clima di partecipazione e fervore è ben descritto da Wintrebert [1997] (il cui resoconto resta in ogni caso di primaria importanza per comprendere la successione degli eventi), a partire dalla complessa gestione dei fondi fino alla definizione dei singoli interventi. Ad Arras furono ricostruiti gli edifici delle due piazze principali, il municipio col suo *beffroi*, la cattedrale e l'abbazia di Saint-Vaast. Secondo l'autore, Paquet si servì dei principi della scienza archeologica e della paleontologia (in analogia con quanto disse Léon), basando le sue



STEFANO GUADAGNO

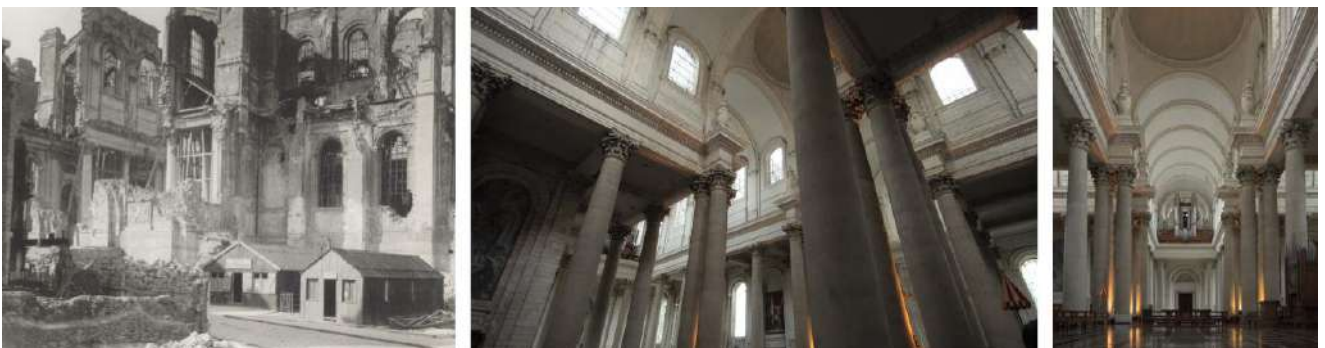
ricostruzioni su una ricca documentazione iconografica e sugli elementi che ritrovava di volta in volta in cantiere, sia tra i detriti che come segni sugli edifici storici. Lo stesso autore, però, afferma che il municipio è «un édifice flambant neuf», frutto di sei anni di lavori in cui fu realizzato il progetto di Paquet, con l'utilizzo di cemento armato in modo estensivo, in pietra di natura diversa – solo per i rivestimenti e non essendo più disponibile quella originaria –, e con interni adeguati alla vita moderna (Fig. 1).

Le ricostruzioni ad Arras iniziarono con la classificazione [Loi du 31 décembre 1913] nel 1918 degli immobili nelle due piazze storiche e della strada che le connette, limitatamente alle facciate poiché i privati volevano gli interni in maniera differente. La ricostruzione degli immobili nelle piazze, dell'*hôtel de ville* e del *beffroi* proseguirono in contemporanea, insieme al grande intervento al Palais Saint-Vaast e alla adiacente cattedrale. Anche per quest'ultima si trattò di ricostruire dalle fondamenta, sulla base dell'iconografia sopravvissuta (Fig. 2).

Nelle due piazze fu operata una regolarizzazione e un allineamento delle facciate, anche in vista della divisione dei flussi tra pedonale e automobilistico. I lavori, infine, terminarono con l'inaugurazione della cattedrale nel 1934, merito anche dei fondi direttamente elargiti dal Governo. Wintrebert [1997] sottolinea che si tratta più di una «création architecturale» che di un restauro, sia per volontà di Paquet che delle istituzioni locali: il tutto per definire uno stile unico e coerente a spese delle decorazioni e trasformazioni successive. La distanza tra la



1: La Petite Place, con il municipio e la torre, dopo la guerra e dopo le ricostruzioni. A sinistra: La Petite-Place depuis les ruines de l'hôtel de ville, 24 février 1921 [Images de la reconstruction 1997, 79]. Al centro: Jour de marché sur la Petite-Place, 2<sup>e</sup> semestre 1920 [Images de la reconstruction 1997, 101]. A destra: Petit Place, oggi Place des Héros [S. Guadagno 2018].



2: La cattedrale di Arras, dedicata a Saint-Vaast, prima della ricostruzione e al giorno d'oggi. A sinistra: La nef et le transept nord après les travaux de déblaiement, 17 juin 1921 [Images de la reconstruction 1997, 51]. Al centro e a destra: la cattedrale di Saint-Vaast oggi [S. Guadagno 2018].

teoria e la prassi, tra la volontà di una ricostruzione lontana dall'unità di stile – e dunque quanto più filologica possibile – e la realizzazione di interventi che invece si muovono proprio verso la definizione di uno stile preciso, si avverte anche quando Léon [Bidaud 2020, 11] allude alla possibilità di non riproporre le stratificazioni ottocentesche nell'ambito delle ricostruzioni: un'occasione, quella del restauro, che può emendare e poi selezionare gli elementi che vale la pena tramandare. Un modo di intendere il palinsesto che permea i lavori di ricostruzione e che, visto l'entusiasmo di Léon per gli esiti su Arras ed il legame con Paquet, deve aver messo d'accordo tutte le parti istituzionali coinvolte.

Ed è lo stesso Wintrebert, infatti, che ci ricorda come Arras sia un esempio di ricostruzione in cui i processi costruttivi, le tecniche storiche insieme alle più recenti (il cemento armato), le scelte decorative definiscono in verità un genere a sé, un processo creativo originale. Soprattutto negli interni, è nella decorazione che si rende maggiormente evidente l'approccio creativo. Ad esempio, l'ex abbazia, di proprietà del Comune dal 1929, non fu restaurata in modo identico se non per le facciate e alcuni elementi, tra cui chiostro e peristilio, sia per questioni economiche che per le mutate esigenze funzionali dell'amministrazione. La decorazione interna e le conseguenti scelte concorrono a definire, seppure in maniera differente, una selezione della memoria e allo stesso tempo un indirizzo, un orizzonte presso cui tornare a guardare. Nell'*hôtel de ville*, Paquet combina diversi stili con l'utilizzo di elementi a lui contemporanei, Art Déco, a seconda che si tratti delle ali destinate agli uffici o dei saloni di rappresentanza [Barker 1993, 69-70]. Proprio nel salone delle feste, C. Hoffbauer realizza una tela di 240 m di lunghezza con rappresentazioni che richiamano la vita ad Arras nel XVI secolo, raffigurando con vari temi (il commercio, le corporazioni, il mercato, le feste religiose) l'unico vero argomento cardine, ossia il lavoro [Grailles-Marcilloux 2005, 430]. Nel tentativo di recuperare le radici culturali oramai sepolte ed umiliate sotto le macerie della guerra, ma anche a seguito di tutti quegli sconvolgimenti politici e sociali che avevano portato alla definizione di uno Stato centrale a scapito delle autonomie locali, il tema del lavoro assume importanza perché la tradizione narra della perdita identità. Le corporazioni, i numerosi artigiani, i venditori, i mercanti sono quelle figure che richiamano un passato di gloria, di autonomia, di potere della città: «Retrouver l'âme de la cité serait alors appeler au retour des corporations, c'est-à-dire à un esprit proprement français, à un âge d'or provincial et non plus jacobin» [Grailles-Marcilloux 2005, 434].

Se in Arras il Medioevo è quell'età dell'oro cui ritornare simbolicamente e romanticamente, anche attraverso la riproposizione di architetture con un aspetto medievale, nell'altro caso, Bethune, l'approccio non è propriamente storicista bensì regionalista, seppur con intenti simili. Bethune subì continui bombardamenti in quanto una delle basi degli Alleati sul fronte. Poco prima dell'arrivo degli americani, i tedeschi tentarono l'ultimo attacco in questi territori, riducendo la città ad un ammasso di rovine. Fu poi insignita nel 1919 della Legione d'onore perché "città martire" della guerra. Ciò che ha notevolmente differenziato la ricostruzione a Bethune rispetto ad Arras è stata la volontà di esprimere le proprie radici culturali attraverso il regionalismo, «una reazione alla standardizzazione delle costruzioni [...], la volontà di salvaguardare e mettere in valore l'identità locale» [Béthune-Bruay 2011, 6, traduzione dell'autore]. La compresenza di elementi fortemente regionalisti e di altri Art Déco rende Bethune un caso emblematico. Come nel caso di Arras, la ricostruzione avvenne anche sul piano urbanistico, con l'ammodernamento per i flussi del nuovo traffico veicolare e per le mutate condizioni di igiene; se il piano fu sviluppato da un singolo, M. Mulard, la ricostruzione dei fabbricati fu invece portata avanti da società cooperative, in un regime totalmente opposto a quanto avvenuto ad Arras, sebbene fosse presente una direzione artistica con la

STEFANO GUADAGNO

commissione guidata da L-M. Cordonnier, che chiese esplicitamente di adottare uno stile regionalista. E ciò è particolarmente evidente nella Grand'Place, il cui esito è nettamente differente dalla omonima piazza medievaleggiante di Arras. Il *beffroi* fu restaurato à l'identique da P. Degez e isolato rimuovendo gli edifici che vi si erano addossati nel tempo. Il resto della piazza fu progettato da J. Alleman, che conferì alle facciate uno stile pittoresco, con un vocabolario proprio [Béthune-Bruay 2011, 10]. Un esempio tra tutti è la *maison du Grain*, con una facciata larga appena tre metri e un timpano appuntito, elementi Art Déco e bow-window. Risulta evidente la netta differenza tra l'architettura nella piazza prima della distruzione e dopo la ricostruzione di Alleman: Bethune non apparteneva, storicamente, all'area *flamingante*, ma alla regione storica dell'Artois, più francese come cultura che fiamminga. Eppure, l'architetto scelse di proporre forme, stilemi, materiali tipici di un altro territorio (Fig. 3).

Ma le realizzazioni di Degez come la *Caisse d'Épargne* o la *Chambre de Commerce* attingono ad un repertorio dell'architettura fiamminga ancora più classico, quanto meno sugli esterni. Come ad Arras, sono gli interni ad assumere una connotazione di modernità, tra elementi Art Déco, vetrate, linee curve, mosaici (Fig. 4).

In effetti, solo un occhio attento può, comunque, notare su molti edifici piccoli segni, simboli dell'esaltazione del passato e della gloria di un tempo: proprio sulla *Caisse d'Épargne* una lampada da minatore in facciata ricorda la principale attività storica di Bethune, antico centro minerario [Grailles-Marcilloux 2005, 442]. In altri casi, la storia e l'identità del luogo sono esplicitamente richiamati nell'architettura, come per la *Maison Syndicale des Mineurs* a Lens, che include nel fronte un altorilievo con dei minatori (Fig. 5).

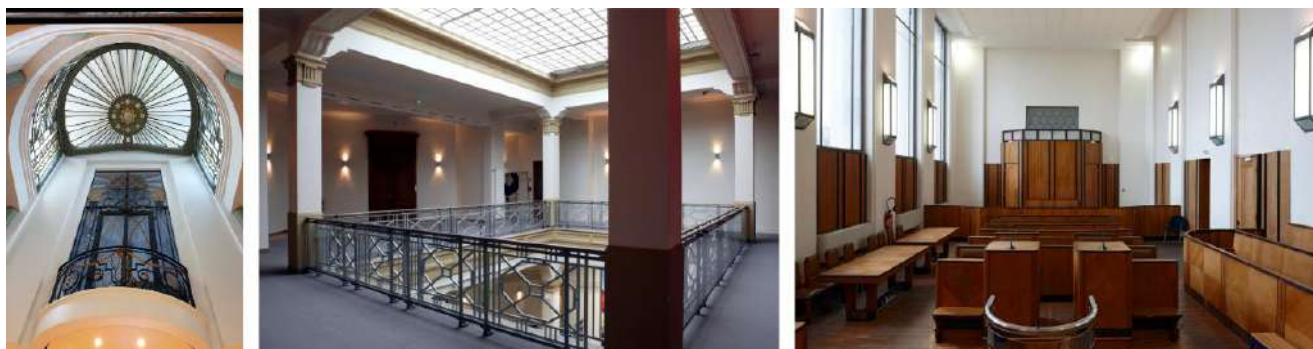
Tuttavia, è da menzionare anche la realizzazione di architetture moderne (Fig. 6), su cui si sperimentano le libertà espressive del cemento armato mediante la rielaborazione dei temi classici in forme geometriche e l'abbandono del decoro tradizionale fiammingo o dei Paesi Bassi, seppure ciò avvenga quasi sempre fuori dal centro storico o addirittura nei comuni limitrofi e comunque per destinazioni d'uso decisamente meno istituzionali (tra cui garage, teatri, cinema, sale da ballo). Ad oggi, Bethune si mostra come un crogiolo di stili architettonici, tra architettura fiamminga, Art Déco e sperimentazione moderna. Anche se il centro storico, nelle sue fattezze pittoresche, inganna il visitatore e gli suggerisce di essere in un antico centro fiammingo: la ricostruzione qui ha comportato l'innesto di altri valori, di altre culture, forse sempre in reazione a quella francese dominante [Grailles-Marcilloux 2005, 434], con l'esito di una inevitabile modificazione collettiva del senso di appartenenza a questi luoghi ed il rischio di perdita della consapevolezza che qualcosa, nella propria città, è cambiato profondamente.



3: La Grand'Place di Bethune ridisegnata da J. Alleman e dettaglio della *Maison du Grain*; a destra, la stessa prima delle devastazioni belliche, in uno stile architettonico significativamente diverso [Archives départementales du Pas de Calais].



## Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



4: Gli interni Art Déco, contrapposti agli esterni ricostruiti in stile neorinascimentale fiammingo, tipico del sec. XIX [Archives départementales du Pas de Calais].



5: Due città dal passato minerario: Caisse d'Épargne a Bethune, lampada da minatore sull'edificio [Archives départementales du Pas de Calais]; Maison Syndicale des Mineurs a Lens, altorilievo [S. Guadagno 2018].



6: Sperimentazioni, tra Art Déco e nuove tecniche costruttive a Bethune e nelle zone limitrofe: Hôtel des impôts e abitazioni vicine [Archives départementales du Pas de Calais]; Salle de cinéma Le Roux [Région Hauts-de-France, Inventaire général].

## Conclusioni

Senza dubbio il tema delle ricostruzioni è ampio e si presta a complesse discussioni e interpretazioni. In un momento storico come quello del primo dopoguerra, la definizione stessa del restauro, architettonico e non solo, era messa in discussione dagli eventi: la fiducia nel progresso e nelle possibilità scientifiche si scontra con la necessità di recuperare attraverso la materia non solo il patrimonio costruito, ma anche e soprattutto la memoria di interi luoghi e culture. Similmente a quanto accadrà nel secondo dopoguerra, l'azione di

STEFANO GUADAGNO

restauro diventa vera e propria ricostruzione e, nei casi analizzati, anche riproposizione di temi culturali e identitari. Le immagini che ne derivano costituiscono sovrascritture del palinsesto non solo materiale, ma anche e soprattutto, a conti fatti, immateriale: nuove "radici", accuratamente selezionate per raccontare "una" storia a chi verrà. Inoltre, in questi territori c'è una certa consapevolezza delle devastazioni e delle ricostruzioni, narrate e testimoniate anche attraverso l'apposizione di targhe, placche, pannelli informativi e sistemi di musealizzazione. La testimonianza della trasformazione dei luoghi diventa motivo di orgoglio e di identità. Poncelet scrive che, a parte pochi casi, la maggior parte dei danni di guerra è stata volontariamente cancellata. Le risposte dipendono in realtà dalla sensibilità di chi vive quei luoghi. Ritiene, tuttavia, che questi non possano e non debbano ingombrare la «*mémoire des vivants*» in senso negativo, col rischio tra l'altro di «*sacraliser*» des espaces entiers», precludendo loro il rinnovamento cui hanno diritto [Poncelet 2003]. Si potrebbe, a questo punto, obiettare che le ricostruzioni esaminate siano esse stesse una forma di sacralizzazione di un passato idealizzato e oramai lontano, spazzato via dalla guerra e dal cambiamento. In esse, tuttavia, ha ripreso la vita, fino ad oggi. Resta, in ogni caso, una verità incontrovertibile: «ogni luogo ha diritto al futuro e la memoria può abitare questi luoghi solo se permette la vita» [Poncelet 2003].

### Bibliografia

- Images de la reconstruction, Arras, 1918-1934* (1997), a cura di P. Marcilloux, Conseil général du Pas-de-Calais, Archives départementales.
- Journal officiel de la République française. Lois et décrets. Vendredi 18/4/1919* (1919).
- Le Lion d'Arras* (3 aprile 1919), n. 134.
- Le Lion d'Arras* (10 aprile 1919), n. 135.
- AUBERT, M. (1959). *Pierre Paquet (1875-1959)*, in «Bulletin Monumental», Persée, pp. 291-292.
- BARKER, M. (1993). *Aspects Of The Continuing Arts and Crafts Tradition – Architectural Decoration In France In the 1920s & 1930s*, in «The Journal of the Decorative Arts Society», n. 17, pp. 67-69.
- Béthune-Bruay. Régionalisme et Art Déco. Pas-de-Calais* (2011), in «Parcours du Patrimoine», Lieux-Dits Éditions.
- DE MARTINO, G. (2017). *Rovine e ruderi. Conservazione e progetto*, Roma, Gangemi Editore.
- GRAILLES-MARCILLOUX, B. (2005). *Décor urbain et images du travail. L'exemple de la reconstruction dans le nord de la France après la Grande Guerre*, in *Le travail en représentations. Actes du 127<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques "Le travail et les hommes"* (Nancy, 2002), Paris, Éditions du CTHS, pp. 427-458.
- LÉON, P. (1934). *Les principes de la conservation des monuments historiques. Évolution des doctrines*, in *Congrès archéologique de France-97<sup>e</sup> session tenue à Paris en 1934*, vol. I-II, pp. 17-52.
- PONCELET, E. (2003). *Mémoires de guerre. 14th ICOMOS General Assembly and International Symposium: 'Place, memory, meaning: preserving intangible values in monuments and sites (27-31 oct 2003)*, Victoria Falls, Zimbabwe.
- VERSACI, A. (2016). *The Evolution of Urban Heritage Concept in France, Between Conservation and Rehabilitation Programs*, in «Procedia – Social and Behavioral Sciences», vol. n. 225, pp. 3-14.
- WINTREBERT, P. (1997). *L'œuvre de Pierre Paquet*, in *Images de la reconstruction, Arras, 1918-1934*, a cura di P. Marcilloux, Conseil général du Pas-de-Calais, Archives départementales, pp. 9-13.

### Fonti archivistiche

- Inventaire général, Archives départementales du Nord, 136 J 24/F7R – Fond Cordonnier.
- Archives départementales du Pas de Calais, 6 Fi C 780.
- Panoramic Views of Army Units, Camps, and Related Industrial Sites – Records of the War Department General and Special Staffs – National Archives and Records Administration.

### Sitografia

- BIDAUD, C. (2020). *Anthologie de textes rares de Paul Léon sur la restauration monumentale*, in «Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère», <https://doi.org/10.4000/craup.4126> (dicembre 2023)



*Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*

<https://www.compagnie-acmh.fr/paquet/> (dicembre 2023)  
<https://www.projetsaintvaast-arras.fr/fr/reconstruire-labbaye-saint-vaast-le-projet-contrarie-de-pierre-paquet>  
(dicembre 2023)  
<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00107978> (dicembre 2023)  
[https://whc.unesco.org/fr/list/943/multiple=1&unique\\_number=1100](https://whc.unesco.org/fr/list/943/multiple=1&unique_number=1100) (dicembre 2023)  
<https://archivespasdecalsais.fr/Chercher/Fonds-et-collections/Archives-privees/Archives-d-architectes/45-J-Fonds-Paul-Decaux> (dicembre 2023)  
<http://arraslagrandereconstruction.fr/2019/04/actualites-et-ressources.html> (dicembre 2023)  
<https://archivesenligne.pasdecalsais.fr/> (dicembre 2023)  
<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000315319/> (dicembre 2023)  
[https://archivesenligne.pasdecalsais.fr/console/ir\\_instrument\\_consulte.php?id=56&html=1&pdf=1&doc=1&ead=1&img=1&l=400&pli=1&mod=3&lic=120&lir=120&cli=0&rs=1&ra=0&rc=1&rr=1&ru=1&c=8654&n=2&a=0&k=4c261ba53d9e78692dc580f5974a0df2](https://archivesenligne.pasdecalsais.fr/console/ir_instrument_consulte.php?id=56&html=1&pdf=1&doc=1&ead=1&img=1&l=400&pli=1&mod=3&lic=120&lir=120&cli=0&rs=1&ra=0&rc=1&rr=1&ru=1&c=8654&n=2&a=0&k=4c261ba53d9e78692dc580f5974a0df2) (dicembre 2023)



## *Memoria, ricostruzione e identità nella percezione di un danno bellico emblematico. Il caso dell'insula di Santa Chiara in Napoli*

*Memory, reconstruction and identity in the perception of an emblematic war damage. The case of the insula of Santa Chiara in Naples*

**RITA GAGLIARDI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il contributo affronta il tema della percezione collettiva della distruzione della chiesa di Santa Chiara in Napoli a seguito del bombardamento del 4 agosto 1943. Attingendo al patrimonio documentario della letteratura scientifica, della carta stampata e della produzione cinematografica e musicale, si intende esaminare l'impatto psicologico che il danno bellico e la complessa vicenda della ricostruzione hanno esercitato sulle dimensioni della memoria e dell'identità storica nutrita dalla comunità.*

*The paper deals with the topic of the collective perception on the destruction of the church of Santa Chiara in Naples after the bombing of August 4th, 1943. By drawing on documentary heritage of scientific literature, newspapers, cinema and music production, the aim is to examine the psychological impact that the war damage and the complicated events about reconstruction had on memory and historic identity felt by community.*

### **Keywords**

Napoli, ricostruzione, comunità.

Naples, reconstruction, community.

### **Introduzione**

Nel quadro storico delle distruzioni che segnano la scena napoletana nel corso della Seconda Guerra Mondiale, la vicenda di S. Chiara rappresenta, in termini pirandelliani, una sorta di metacaso: se i bombardamenti del 1943 assestano i danneggiamenti più consistenti, al punto da stigmatizzarne la drammaticità nella definizione di *année terrible* [Villari, Russo, Vassallo 2005], la perdita di S. Chiara in seguito all'attacco aereo del 4 agosto si manifesta come un caso altrettanto singolare nel panorama delle devastazioni urbane. Sulle pagine di cronaca che per prime registrano gli effetti dell'incursione, si legge che «La bellissima chiesa (...) ritenuta, per magnificenza e grandezza, la più importante di Napoli, era un rogo ardente ed una folla enorme, muta, atterrita, vi sostava davanti con l'inconfondibile segno della commozione sul volto» [*La Stampa* 1943, 1]. I requisiti della peculiarità del caso S. Chiara si possono quindi individuare nelle duplici direttrici della materialità e dell'immaterialità degli aspetti investiti dal danno bellico. Sul piano di lettura della fisicità, la complessità postulata dalla consistenza delle strutture colpite e dalla scelta dell'atteggiamento metodologico da assumere, certamente contribuisce affinché l'intervento di restauro della basilica assurga a cantiere storiograficamente più celebre del centro antico di Napoli. Parallelamente, il dibattito sulla sistemazione ambientale dell'insula rappresenta uno spaccato sia delle tendenze in evoluzione in materia di conservazione degli ambienti antichi, sia dell'iter cronologico lungo il quale si sviluppano le note e tormentate vicende urbanistiche della città, attraverso una

RITA GAGLIARDI

successione di progetti coevi all'elaborazione – e quindi all'aborto – dei piani regolatori presentati dalle Amministrazioni municipali avvicendatesi tra gli anni Quaranta e Settanta [De Lucia, Jannello 1976; Belfiore, Gravagnuolo 1994]. Considerando invece una più complessa chiave interpretativa di natura psicologica, si riconosce una dimensione etica pregnante tanto nel compianto collettivo per la distruzione, quanto nelle ragioni del restauro. Lasciando in sottofondo i caratteri operativi della ricostruzione, ampiamente studiati dalla critica, nelle note che seguono si propone la rilettura di un repertorio documentario eterogeneo che si pone a supporto della dimostrazione di quanto la distruzione della chiesa incida profondamente sulla coscienza della cittadinanza, concorrendo al riconoscimento di un'identità collettiva.

### 1. L'impatto psicologico del danno bellico

Rispetto alla lunga serie di danni di cui la cronaca è testimone, su quotidiani e riviste che registrano l'accaduto si pone l'accento sul vivissimo impatto psicologico in misura più esplicita. Un dato singolare risiede nel taglio emotivo con cui è divulgata sin dal principio la notizia del bombardamento: l'annuncio dei danni subiti da S. Chiara non è proposto nei termini oggettivi che qualificano la cronaca di guerra, ma è sistematicamente affiancato dal riferimento al cordoglio della comunità. Le testimonianze di quest'atteggiamento provengono dagli articoli del «Corriere della sera», che nell'edizione del 5-6 agosto 1943 titola *Volontà distruttrice contro chiese, palazzi e ospedali* ed il giorno successivo *La cieca furia del nemico si è abbattuta sulla città*, che fa eco a *La furia anglo-americana si è scatenata su Napoli* di «Stampa Sera»; «il Mattino» comunica gli effetti dell'incursione con *Assassinio di Popolo*, pubblicando un articolo di Ernesto Grassi denso di lirismo che rimpiange «la cattedrale del silenzio (...), il rifugio del nostro dolore umano» [Grassi 1943]. Attingendo ancora al patrimonio delle memorie, è toccante rileggere l'introduzione del saggio di Alessandro Cutolo su «Le vie d'Italia», dal titolo *Epicedio di una basilica*: «Non sono facile alla commozione: pure quando, nell'agosto scorso, sono entrato per la prima volta tra le rovine di quella che era stata la basilica di S. Chiara in Napoli ho sentito il cuore stringersi per l'emozione. S. Chiara, (...), non era più che un mucchio informe di macerie. Le quattro mura dell'unica navata della basilica, nude, squallide (...) avevano per tetto un cielo che più azzurro e più sereno non poteva essere, scintillante nell'accecante luce dell'està: ed era irrisione tanta luminosa gaiezza su tutta quella desolazione e quella morte. Chiuse al pubblico le reliquie dell'illustre monumento, avevo avuto il permesso di visitarle, ed ero solo lì, con la mia pena; in fondo al tempio un fraticello francescano raccoglieva non so quali brandelli di affresco. Mi vide e scosse il capo ed accennò, con un gesto lento e desolato, a tutta quella rovina, e capì certo, dal mio volto, che la fine della chiesa addolorava me quanto lui» [Cutolo 1946, 192].

Come ricordato in un recente contributo di Roberto De Simone, la presenza figurativa delle macerie si sedimenta nell'immaginario diffuso, a testimonianza di un passato crepuscolare in cui non si osa immaginare che l'identità storica di un popolo possa essere scalfita. Si tratta di un sentimento che percorre trasversalmente le diverse generazioni, che fa presa sull'ingenuità dei bambini che raccolgono le am-lire da consegnare ai frati francescani per la ricostruzione della chiesa [De Simone 2014]. Il trauma riecheggia in *Munasterio 'e Santa Chiara*, la canzonetta scritta da Michele Galdieri e originariamente destinata alla rivista teatrale «Imputati, alziamoci!»: grazie alla prima interpretazione di Vittorio De Sica, la melodia più celebre del dopoguerra diventa un inno nazionale all'alba della ricostruzione e le rovine di S. Chiara assurgono a metafora dello scotto pagato non solo da Napoli ma da tutta l'Italia in macerie [Geraldini 1957]. La cristallizzazione del lutto collettivo compie così una sorta di salto di scala, che dallo spirito della cittadinanza si estende ad interpretare quello dell'intera nazione.



1: Copertina de «Il Mattino Illustrato», edizione del 5 agosto 1978, con una tavola della pittrice Tullia Matania che rievoca il bombardamento del 4 agosto 1943.



RITA GAGLIARDI



2: Sophia Loren e Marcello Mastroianni sul balcone di Palazzo Pandola in Piazza del Gesù Nuovo in una scena del film *Matrimonio all'italiana* (1964). Si osservi lo stato delle demolizioni agli inizi degli anni Sessanta sul fronte opposto della piazza.



3, 4: I due fronti dell'edificio situato tra Piazza del Gesù Nuovo ed il sagrato della chiesa di Santa Chiara dopo i lavori di sistemazione diretti da Roberto Pane e Roberto di Stefano, immortalati nelle scene del film *Maccheroni* (1985) con Jack Lemmon in primo piano.

Analogamente, la riscoperta del senso di appartenenza ad un'identità collettiva confluisce nella produzione cinematografica. La prima pellicola che si avvale di questi significati è *Monastero di Santa Chiara*, nota anche come *Napoli ha fatto un sogno*, diretta da Mario Sequi nel 1947 con Alberto Moravia che interpreta sé stesso in veste di narratore. Nell'episodio *I giocatori* tratto da *L'oro di Napoli* (1954), Vittorio De Sica riprende lo stato delle ricostruzioni su piazza del Gesù Nuovo, per poi sfruttare in *Matrimonio all'italiana* (1964) la potenza espressiva del sagrato ruderizzato come quinta scenica neorealista. A

seguire, gli spazi di S. Chiara ricompaiono in numerosi spaccati cinematografici di vita del dopoguerra, tra cui si ricordano le scene de *Nel Regno di Napoli* (1979), diretto da Werner Schroeter, *Maccheroni* (1985) di Ettore Scola, con Jack Lemmon e Marcello Mastroianni, e *La pelle* (1981) di Liliana Cavani, dove Mastroianni e Burt Lancaster addestrano un plotone improvvisato di militari napoletani in un'ala del chiostro maiolicato. È proprio in *La pelle* che Curzio Malaparte ritrae il volto più lugubre della Liberazione, quando «(...) a poco a poco è ricominciata dalle rovine a pullulare la vita. Una vita inestinguibile ostinatamente fedele alla terra, al quartiere, alla casa dove si era nati» [Buzzati 1943, 2]. La città riesce infatti a risorgere dalle ceneri come per effetto di una catarsi collettiva.

## 2. La dimensione etica della ricostruzione

L'identificazione storiografica di una matrice culturale delle istanze emerse nel caso di S. Chiara risulta ormai storicizzata [Fiengo 1993; Guerriero, Rondinella 2011]. Il saggio di Roberto Pane intitolato *Il restauro dei monumenti* [Pane R. 1944], con la successiva aggiunta e *la chiesa di Santa Chiara in Napoli*, offre spunti di riflessione che, a partire dalla problematicità degli interventi necessari per il complesso napoletano, sono divenuti riferimenti fondamentali per l'ampliamento delle prospettive della disciplina. Prima ancora che la guerra termini, si dimostra la crisi dell'apparato metodologico consolidato del restauro a fronte della varietà dei casi e dell'attribuzione di un ruolo socialmente e culturalmente indifferibile alla ricostruzione. La precisazione per cui «si tratta di salvare i resti di forme preziose il cui abbandono non sarebbe inconciliabile con la vita di una società colta e civile» già sembra anticipare il superamento di necessità puramente storiche ed estetiche in vista di un'esigenza inconscia universalmente condivisibile. Nei contesti di guerra, le distruzioni evocano riferimenti emotivi poiché sono percepite come «laceranti assenze di edifici, opere d'arte, monumenti, ma più ancora di famiglie, di operosità quotidiana, di vita di relazione spezzata e non più ricostruibile» [Pane G. 2010, 40-41].

L'impatto del danno bellico come mutilazione della memoria che l'oggetto e la sua unità figurativa documentano induce a sviluppare un bisogno interiore che ne richiede la ricomposizione. Un supporto scientifico a questa tesi è offerto dalla dialettica psicoanalitica, come chiarito da Aldo Carotenuto nel contributo significativamente intitolato *La conservazione della materia come integrazione psicologica* [Carotenuto 1978]: il restauro è imposto dalla suggestione esercitata da ricordi per la cui sussistenza è necessaria la sopravvivenza dei riferimenti figurativi a cui tali ricordi sono associati, richiamando la definizione junghiana di archetipo collettivo. Per quanto siano ancora lontane le acquisizioni teoriche che oggi consentono di assimilare l'insieme di S. Chiara alla nozione di archetipo, l'articolo del 1944 anticipa una formulazione embrionale di istanza psicologica, esplicitata da Pane soltanto a partire dagli anni Sessanta [Pane A. 2017]. Com'è noto, si introduce la riflessione sulla memoria collettiva, rilevando che il rimpianto per la perdita della basilica risiede nel sentimento di nostalgia suscitato dal ricordo della spensieratezza di quelle esperienze di vita associate alla sua immagine. La frattura tra la dolcezza del passato precedente alla guerra e la vita futura è assimilata metaforicamente al contrasto tra la ridondanza anteguerra e l'austerità dell'aspetto che la chiesa è destinata ad assumere dopo il restauro [Pane R. 1944].

Contestualizzatene le implicazioni psicologiche, è lecito identificare nella remissione dei danni una sorta di ricostruzione emotiva: tra i limiti scontati dalle scelte operative compiute, si è infatti riconosciuto l'intento di voler ripristinare un'immagine unitaria anche se differente rispetto a quella preesistente al bombardamento. Gli esiti più opinabili dell'operazione

RITA GAGLIARDI

possono quindi essere interpretati in quest'ottica di ricomposizione della compiutezza figurativa: è questo il caso del sacrificio dell'altare di Sanfelice e della castelluccia del chiostro realizzata da Vaccaro e, più genericamente, della mancata conservazione di tracce della trasformazione settecentesca, che avrebbe potuto impegnare almeno un modulo delle campate riconfigurate nel gusto angioino [Pane G. 2010]. La dimensione etica della ricostruzione si individua anche nel tema della sistemazione ambientale dell'insula, trattato nella seconda parte dello scritto di «Aretusa».

Le proposte più radicali elaborate nei decenni successivi, tra cui certamente figurano le ipotesi di isolamento avanzate prima da Camillo Guerra e poi da Marcello Canino [Pane A. 2012; Rondinella 2010], implicano un'alienazione estrema dell'ambiente di S. Chiara poiché alterano i rapporti fisici e di conseguenza la riconoscibilità emotiva di un'intera porzione del tessuto antico. La piena maturazione della lezione antropologica consente quindi di stabilire che l'estraneazione dei contesti antichi esercita un impatto sulla coscienza dovuto alla violazione della sua identità inconscia. Ancora una volta, è possibile fare un passo indietro per tornare agli spunti di riflessione tracciati nella prima disamina su S. Chiara, laddove le pagine del saggio di «Aretusa» terminano con la constatazione che «non la logica, ma un sentimento è ciò che dà impulso alla nostra vita morale» [Pane R. 1944, 79].

### **3. Un caso di cronaca urbana: il dibattito sulla sistemazione ambientale dell'insula**

La dimensione pubblica della problematica relativa alla sistemazione ambientale dell'insula si manifesta attraverso il ruolo svolto dai quotidiani. Nell'evoluzione della polemica, si evidenziano due fenomeni che agiscono positivamente sul coinvolgimento della cittadinanza, dei quali il primo fa riferimento al dibattito svoltosi propriamente tra tecnici e al canale comunicativo designato per l'esplicitazione degli orientamenti progettuali assunti. La divulgazione delle lettere tra gli specialisti, la descrizione pubblica dei piani, finanche delle motivazioni storico-critiche delle scelte di progetto [Pane R. 1966; Canino 1966], eleggono ufficialmente il quotidiano a terreno di scontro della discussione. La carta stampata diventa infatti la sede di una *querelle* epistolare tra gli specialisti intervenuti sul tema del riassetto urbanistico, ponendo quindi una sostanziale differenza rispetto alle diatribe metodologiche relative al restauro della basilica, rimaste invece nell'alveo delle pubblicazioni scientifiche e dei rapporti diretti tra accademici ed istituzioni ministeriali.

Sebbene le premesse fondamentali al dibattito emergano già nel citato scritto di Pane [Pane R. 1944], occorre attendere i primi anni Sessanta affinché si finanzino concretamente i lavori da compiersi e si palesino in maniera più definita i diversi indirizzi attuativi [Mastrolilli 1963]. Quando nel 1963 il Comune incarica Roberto Pane di redigere una proposta di sistemazione, si innesca infatti una fitta successione di articoli che esplicitano le posizioni prevalenti: l'ipotesi di Pane, che sostiene la conservazione del basamento dei fabbricati da demolire e del volume settecentesco rivolto su piazza del Gesù Nuovo, con la ricostruzione delle tradizionali botteghe impostate lungo il perimetro dell'insula e l'aggiunta di un porticato pedonale anteriore [Pane R. 1963]; la proposta di Marcello Canino, che propugna l'isolamento integrale e la fusione della piazza al sagrato basilicale [Canino s.d.]; il parere della Soprintendenza, che rivendica l'autorità decisionale di un essenziale progetto predisposto l'anno precedente, limitato a ricostruire un muro nudo e schematico lungo il recinto conventuale [Pacini 1963]. Ulteriori voci del settore si levano, sempre tramite la carta stampata, dalla sezione locale di Italia Nostra, che lamenta l'ambiguità delle disposizioni soprintendentizie e da Cesare Brandi, che bolla l'ipotesi dell'isolamento come «pienamente sbagliata, anzi disperata» [*Il Mattino* 1962; Brandi 1965, 3].



Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana

# L'allarme di «Italia Nostra» per numerose zone della città

Inaspettato alla sensibilità dell'opinione pubblica è affidata la difesa del patrimonio storico e paesistico di Napoli - Proposte per il Piano Regolatore

Non tutti conoscono quale importanza riveste il mese di agosto dal punto di vista di coloro che, essendo imbutiti in qualche specializzazione edilizia, non si trovano con tutte le carte in regola. Il mese di agosto, peraltro, coincide con il periodo di ferie di autorità e funzionari, togliendo pubblico non è certamente un «chi si sa» e un fatto gli uffici pubblici il lavoro prosegue a ritmo ridotto. Mezzo mese dell'anno presente, quindi, più favorevoli possibilità per intervenire sulla cherchivale sua opera che era stata tentata e che si era poi dovuta sospendere per il fermo impedito da estenuanti impegni preposti al controllo sull'attività edilizia; in questa mese come un agosto si presentano migliori occasioni per effettuare uno di quei colpi di mano

Da informazioni assunte risulta che gli interessi hanno fatto rilevare l'importanza del Consiglio di Stato avere un'ordinanza di revoca della licenza edilizia relativa al fabbricato da costruire a sostegno di un provvedimento emanato a suo tempo, dall'Amministrazione comunale. La Commissione di Stato aveva provveduto ad emettere una nuova revoca della licenza edilizia, evitando i suddetti vizi di forma. Appare opportuno che tale



Così si presentano ora gli edifici da abbattere per realizzare l'isolamento della Basilica di Santa Chiara. Ancora non si conosce, però, il progetto che verrà realizzato.

che dovranno poi trovare procedura venga accolta al fine dovrebbe procedere una massima al mese alle altre il commissario coprimamente e di fatto compiuto e in asse-

# UN PO' DI ENERGIA PER RESTAURARE IL CENTRO STORICO DELLA CITTÀ

## Scarso l'impegno nei lavori per Santa Chiara

Dopo decenni di attesa, le opere di demolizione dei fabbricati addossati al monumento procedono ancora troppo lentamente - Occorre intensificare l'attività per valorizzare il patrimonio artistico - Minaccia per il Parco Bivona

Dopo decenni di discussioni e di rinvii, finalmente si comincia l'opera di isolamento di S. Chiara, la storica chiesa trecentesca che la pietà e il culto religioso di Santa di Malora e di Re Roberto edificarono nella cittadella francescana del vecchio centro urbano. Già le squallide fabbriche che si addossavano all'insigne monumento, che è stato per secoli la tomba della realtà napoletana, cadono ad una ad una, liberando alla vista la solenne mole della basilica, le cui strutture gotiche si levano ora in tutta la loro bellezza monumentale.



La storica chiesa, mentre si libera dalle tarde costruzioni, già mostra l'imponenza delle sue strutture trecentesche

Fra breve quindi tutto il superbo edificio che ricorda l'anta parte della storia napoletana sarà completamente in vista, e si inizierà anche l'opera paziente dei restauratori che dovranno ripristinare in tutta la loro interezza le parti della facciata e delle lanciate dell'edificio, che sono state abbondantemente manomesse nei secoli scorsi per addossarvi le murature delle numerose costruzioni di cui così creò la monumentale chiesa si è finalmente liberata.

Le demolizioni investono, oltre il lato che è riprodotto nelle foto che pubblichiamo, anche l'altro fianco che si affaccia nella piazza del Gesù, dove è in corso di smantellamento il grosso fabbricato che faceva angolo con la Via Benedetto Croce, che nascondeva la vista del monumento nella piazza stessa.

Fra breve quindi, procedono le opere di demolizione sino all'ultima. Noi ci rendiamo conto che i lavori di restauro sono assai difficili e delicati, e che comportano, a volte, il sacrificio di qualche parte minima di struttura, ma di minimo ripristino, non sollecitano certo quella parte dei lavori che si riferiscono appunto al restauro vero e proprio, ma riteniamo

molto - e molto - prima che le opere di demolizione siano ultimate. Noi ci rendiamo conto che i lavori di restauro sono assai difficili e delicati, e che comportano, a volte, il sacrificio di qualche parte minima di struttura, ma di minimo ripristino, non sollecitano certo quella parte dei lavori che si riferiscono appunto al restauro vero e proprio, ma riteniamo

molto - e molto - prima che le opere di demolizione siano ultimate. Noi ci rendiamo conto che i lavori di restauro sono assai difficili e delicati, e che comportano, a volte, il sacrificio di qualche parte minima di struttura, ma di minimo ripristino, non sollecitano certo quella parte dei lavori che si riferiscono appunto al restauro vero e proprio, ma riteniamo

molto - e molto - prima che le opere di demolizione siano ultimate. Noi ci rendiamo conto che i lavori di restauro sono assai difficili e delicati, e che comportano, a volte, il sacrificio di qualche parte minima di struttura, ma di minimo ripristino, non sollecitano certo quella parte dei lavori che si riferiscono appunto al restauro vero e proprio, ma riteniamo

5, 6: Articoli di protesta per il lento avanzamento dei lavori di sistemazione presso il sagrato della chiesa di Santa Chiara. A sinistra, L'allarme di Italia Nostra per numerose zone della città, pubblicato sull'edizione del giorno 8 agosto 1962 de «Il Mattino»; a destra, Scarso l'impegno nei lavori per Santa Chiara, tratto da «Il Tempo» del giorno 2 giugno 1963 [Archivio privato Roberto Pane, Napoli].

Anno LXXV - Numero 236

### UN PROBLEMA CHE SI RIPRESENTA

## L'isolamento di S. Chiara in un documento del '600

Già nel XVII secolo venne negata l'autorizzazione ad abbattere le botteghe intorno alla Basilica

A proposito della questione relativa alla sistemazione di S. Chiara, ecco una nota del prof. Roberto Pane. La pubblichiamo solo perché si tratta di alcuni interessanti dati storici sull'antica situazione ambientale del monumento.

A commento della mia relazione sulla sistemazione urbanistica di S. Chiara (vedi Napoli nobilissima, III, pp. 97-101) aggiungo una notizia che mi è stata gentilmente trasmessa da Franco Strazullo e che risulta davvero preziosa, a sostegno della tesi che afferma la necessità di conservare le destinazioni ambientali che hanno già in antico caratterizzato la cittadella conventuale.

Nel Privilegio e capitoli con altre grazie concedute alla Fedelissima città e regno di Napoli ecc. (Milano, 1719, vol. II, p. 83) si legge che, nel Parlamento Generale del 1600 e del 1611, si aveva supplicato al re

stessa e per delle ragioni che non potevano certo essere ispirate ad una parzialità, e vantaggio degli affittuari delle botteghe, contro il desiderio manifestato da un autorevole Ordine monastico quale era quello delle Clarisse.

Non resta, quindi, che la ragione urbanistica e cioè quella stessa che oggi, conservandosi nelle loro storiche funzioni le due vicine chiese e gli annessi edifici, non v'è motivo pratico o estetico che possa negare. Rispettando dunque una tradizione urbanistica e popolare che già da oltre due secoli aveva definito i margini del sagrato conventuale, la sentenza di Filippo III si dimostra anticipatrice di quelle moderne concezioni che alcuni vorrebbero veder contraddette in nome di un malinteso decoro e di una non meno arbitraria artisticità.

ROBERTO PANE

### UNA LETTERA DEL PRESIDENTE DELL'EPT

## Le botteghe di S. Chiara nei documenti del 1600

La questione della sistemazione della zona di Santa Chiara e Piazza del Gesù, ed in particolare il problema se debba ora la basilica essere circondata da una fila di botteghe, si appoggia sul piano dell'interpretazione di documenti storici. I lettori ricorderanno che giovedì otto avremmo pubblicato una lettera del prof. Pane in cui lo studioso ribadiva la sua tesi a favore della costruzione delle botteghe servendosi anche di un documento del XVII secolo ritrovato da Franco Strazullo.

Un'altra lettera, che contesta tale tesi sempre col suffragio di argomentazioni storiche di perenne ora dal grand'uff. Enzo Fiore, Presidente dell'Ept, lettera che qui di seguito pubblichiamo.

« Che il documento diligentemente rinvenuto dal rev. Strazullo a proposito delle botteghe di S. Chiara possa interpretarsi come un incoraggiamento esplicito a ripristinare una cinta alla monumentale basilica è una pretesa che si rivela quanto meno azzardata.

« Innanzi tutto, appare chiaro dalla "richiesta di grazia" rivolta a Filippo III che le più suntuose tuttavia, procedo-

porto a contratti che il monastero avrebbe virtualmente risolto con la demolizione delle fabbriche.

« E se, peraltro, nelle autorità spagnole - Vicere e Corte di Madrid - preoccupazioni urbanistiche che vi fossero state, esse altre non potevano essere se non quelle del mostruoso addensamento dovuto al divieto di espansione extra muros. Diletto sanetto con la drammatica vicereale del 1556 e sempre mantenuta fino alla caduta del dominio spagnolo, dando luogo a quella che il Beguini definisce una "costruzione assurda", da cui sono derivati i maggiori mali di cui ancora soffre la struttura urbana di Napoli.

« Se, dunque, una lezione può trarsi dal documento pubblicato, questa è soltanto relativa alla estraneità del fatto tecnico dal suo contenuto (che è strettamente giuridico) in uno con la dimostrazione di un ostinato conservatorismo a riguardo di criteri che già molto muovevano e ancor più avrebbero moventi alla città e al suo popolo ».

ENZO FIORE

### UNA LETTERA DEL PROF. CANINO

## Polemiche anche nel 1600 per le botteghe di S. Chiara

La polemica circa i criteri che debbono presiedere alla sistemazione della zona Santa Chiara - Piazza del Gesù ha tratto, dal documento fornito al prof. Pane dal prof. Strazullo, nuovo alimento. I nostri lettori conoscono i termini della controversia: una volta demoliti i fabbricati che circondavano la chiesa di S. Chiara, si offriva, nel quadro della sistemazione dell'ambiente, una alternativa: o lasciare libero lo spazio costriavato, oppure disporvi delle costruzioni che richiama l'aspetto che la zona aveva prima che vi fossero realizzate le fabbriche demolite. Abbracciando sostanzialmente questa seconda tesi, il prof. Pane suggerì di erigere all'estremità del sagrato di S. Chiara una fila di piccole botteghe.

Contro ogni costruzione nello spazio reso libero dalle demolizioni si pronunciò invece l'Ept, in particolare, l'Ente Turismo segnalò l'opportunità di seguire i criteri proposti in un progetto di sistemazione della zona elaborato dal prof. Marcello Canino. Progetto che esclude, appunto, l'edificazione delle botteghe.

Ora, in seguito alla lettera del prof. Pane che ribadiva la sua tesi, da noi pubblicata l'8 scorso, abbiamo ricevuto una dirizzata nel 1621 a Filippo III dalla Fedelissima Città di Napoli. E che cosa supplica la Fedelissima Città di Napoli al suo padrone? Supplica che sia ampliata « per decoro pubblico » una piazza avanti la chiesa della Casa Professa del Gesù con la demolizione (autrice) di alcune botteghe del Regio Convento di S. Chiara. Resistono forse le Signore Monache a tale richiesta? No; anzi ne sono lietissime perché le « dette botteghe sono inutili al loro Monastero » (ed io penso, anzi, che fossero dannose per tutti i commercianti leciti ed illeciti che vi si specchinano in contrasto con la santità del luogo).

E che dice il Viceré? Per il prof. Pane, egli doveva dare parere sguocievole. Io non lo credo perché, guarda il caso: chi è il Viceré? E' l'Emmentissimo Cardinale Antonio Zapata che certo avrà voluto appoggiare la richiesta dei Gesuiti.

Dunque, fin dal 1621, i Gesuiti e le Signore Monache volevano l'abolizione delle botteghe per decoro cittadino e ad essi si univa in coro tutta la Fedelissima Città di Napoli.

Che cosa rispondeva Filippo III al suo fedelissimo suddito? Non è ben chiaro, ma pare di capire, dal secondo documento, che le cose doversero rimanere

7-9: Stralci della serrata querelle epistolare tra Roberto Pane, Marcello Canino ed il presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo Enzo Fiore a proposito dell'isolamento della chiesa di Santa Chiara. Da sinistra: lettera di Roberto Pane pubblicata nell'articolo L'isolamento di S. Chiara in un documento del '600 de «Il Mattino», 8 settembre 1966, p. 7; lettera di Enzo Fiore pubblicata nell'articolo Le botteghe di S. Chiara nei documenti del 1600, in «Il Mattino», 11 settembre 1966, p. 7; lettera di Marcello Canino pubblicata nell'articolo Polemiche anche nel 1600 per le botteghe di S. Chiara, in «Il Mattino», 13 settembre 1966, p. 7 [Archivio privato Roberto Pane, Napoli].

RITA GAGLIARDI

Nel 1969, il soprintendente Armando Dillon organizza una rassegna di progetti alternativi predisposti sia dai funzionari dell'ufficio di tutela da lui diretto che dai docenti della Facoltà di Architettura cittadina<sup>1</sup>, alla quale Pane rifiuta di partecipare. Gli esiti della mostra rivestono un significativo interesse per le ampie concessioni al lessico architettonico contemporaneo, come nel caso della proposta elaborata da Giulio De Luca, e ancora una volta la notizia dell'evento con la descrizione dei progetti esposti non proviene da una pubblicazione scientifica ma è affidata agli annunci dei quotidiani [*Il Mattino* 1969; Guarino 1969]. Parallelamente, si rileva un secondo aspetto significativo che risiede nel vasto spazio che la cronaca accorda all'opinione pubblica. Una lunghissima serie di articoli registra ora il sostegno della cittadinanza verso una particolare soluzione, ora le proteste scatenate dal ritmo flemmatico con cui si svolgono i lavori [*Il Tempo* 1963; *Il Mattino* 1963]. Inoltre, la stampa veicola l'intromissione nel dibattito dei rappresentanti dell'Azienda di Soggiorno e Turismo e dell'Ente Provinciale per il Turismo, finanziatori della ricostruzione, che non si astengono dal proporre soluzioni progettuali alternative come la perimetrazione dell'insula mediante cespugli di mortelle, che Roberto Pane non esita a definire «una trovata umoristica» [Fiore 1963; Pane R. 1963, 7]. Se da una parte si è quindi affermato il «diritto-dovere di partecipare alla difesa del pubblico patrimonio d'arte e di natura (...) poiché impegna la nostra vita interiore» [Pane R. 1978, 15], il dibattito sulla sistemazione dell'insula si è espanso al punto da valicare i limiti imposti dal mancato possesso di competenze adeguate alla complessità della situazione. Si tratta della cosiddetta crisi dell'autorità, un fenomeno descritto da Roberto Di Stefano proprio a proposito della polemica sorta per l'area di S. Chiara e che a fronte di periodici e infondati ritorni dell'idea di isolare la basilica risulta quanto mai attuale [Di Stefano 1964; Pane G. 2005; Pane A., Gagliardi in press].

## Conclusioni

Sebbene molteplici studi si siano già soffermati sulle vicende del complesso di S. Chiara, appare evidente che la multidisciplinarietà degli aspetti coinvolti apre ancora ampio spazio ad osservazioni sul tema. A distanza di generazioni, tra le righe delle testimonianze relative alla portata sociale del danno bellico e alla reazione collettiva rispetto al difficoltoso processo di ricostruzione, emerge il dato significativo della riconoscibilità di un'identità urbana. La manifestazione di una peculiarità, di un carattere individuale, si evince sia dal ruolo propriamente fisico che l'insula riveste nelle trame del tessuto urbanistico ed architettonico che contribuisce a comporre, che dalla capacità di partecipare alla definizione e al consolidamento dell'identità stessa della comunità. Si è spesso affermato che le riletture degli esiti disastrosi che la guerra determina sulle comunità e sui patrimoni urbani concorrono da monito per non commettere nuove violenze, per non mietere nuove vittime, siano esse persone, fabbriche o paesaggi. Riflettere sulla memoria dei luoghi non rappresenta pertanto un esercizio retorico, ma piuttosto uno strumento di cui avvalersi per affrontare le sfide che il tempo presente continua a porre, come dimostra l'assurdo conflitto in atto in Ucraina. Interrogarsi sulla percezione di uno spazio urbano risulta inoltre di grande attualità rispetto al dibattito corrente sulle prospettive di tutela e gestione delle città storiche, specie in contesti stratificati che, come nel caso concatenato dell'area di S. Chiara con la piazza del Gesù Nuovo, vivono dei fenomeni di trasformazione identitaria causati sia dalle problematiche concrete della conservazione, che da processi complessi che regolano l'evoluzione della città

---

<sup>1</sup> Napoli, Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli, Archivio Corrente. B. 15, f. 307.



moderna. L'intricato dibattito che ha portato alla sistemazione ambientale dell'insula, al quale in queste brevi note non è stato possibile che accennare rapidamente, dimostra infatti che il campo della conservazione urbana sia storicamente insidiato dalla concatenazione di interessi politici ed economici, fenomeni sociali, stasi e conflitti burocratici tra diversi organi competenti nella gestione del territorio che rischiano di compromettere quelle forme irripetibili di cui, come la guerra ha insegnato, ciascun uomo ha bisogno.

### Bibliografia

- Come «difendere» S. Chiara ora che è stata «isolata»? (1963, 9 ottobre), in «Il Mattino», p. 7.
- L'allarme di Italia Nostra per numerose zone della città (1962, 8 agosto), in «Il Mattino», p. 6.
- La 96° incursione su Napoli (1943, 6 agosto), in «La Stampa», p. 1.
- Scarso l'impegno nei lavori per Santa Chiara (1963, 2 giugno), in «Il Tempo», p. 5.
- Tutta la verità sull'isolamento di Santa Chiara. Vecchie mura e nuovo progetto (1963, 25-26 settembre), in «Corriere di Napoli», p. 7.
- Una mostra di progetti per l'assetto di S. Chiara (1969, 16 gennaio), in «Il Mattino», p. 6.
- BELFIORE, P., GRAVAGNUOLO, B. (1994). *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- BRANDI, C. (1965, 15 febbraio). *La mania dei ripristini rovina una bella piazza a Napoli*, in «Corriere della Sera», p. 3.
- BUZZATI, D. (1943, 11 agosto). *Sotto la cupola di tufo*, «Corriere della Sera», p. 2.
- CAROTENUTO, A. (1978). *La conservazione della materia come integrazione psicologica*, in «Rivista di psicologia analitica», n. 18, pp. 27-41.
- CANINO, M. (s.d.). *Studio di sistemazione urbanistica della piazza del Gesù Nuovo in Napoli*, Napoli, Stamperia napoletana.
- CANINO, M. (1966, 13 settembre). *Polemiche anche nel 1600 per le botteghe di S. Chiara*, «Il Mattino», p. 7.
- CUTOLO, A. (1946). *Epicedio di una basilica. Santa Chiara di Napoli*, in «Le vie d'Italia», LII, n. 3, pp. 192-198.
- DE LUCIA, V.E., JANNELLO, A. (1976). *L'urbanistica a Napoli dal dopoguerra ad oggi: note e documenti*, in «Urbanistica», n. 65, pp. 5-80.
- DE SIMONE, R. (2014). *Satyricon a Napoli '44. Fra Santa Chiara e San Gregorio Armeno*, Torino, Einaudi.
- DI STEFANO, R. (1964). *S. Chiara*, in «Ingegneri», V, n. 23, marzo-aprile, pp. 45-49.
- FIENGO, G. (1993). *Il restauro dei monumenti: la riflessione di Roberto Pane del 1944*, in «TeMa», n. 1, pp. 65-67.
- IORE, E. (1963, 2 ottobre). *L'isolamento di S. Chiara*, in «Il Mattino», p. 7.
- GERALDINI, A. (1957, 29-30 luglio). *È ispirato sognando la sua Italia l'autore di "Monastero'e S. Chiara"*, in «Corriere della Sera», pp. 1-2.
- GRASSI, E. (1943, 5 agosto). *La cattedrale del silenzio*, ripubblicato in «Il Mattino illustrato», (1978, 5 agosto), 2, n. 31, p. 25.
- GUARINO, C. (1969, 18 gennaio). *Una mostra sul riassetto del monastero di Santa Chiara*, in «Corriere della Sera», p. 4.
- GUERRIERO, L., RONDINELLA, L. (2011). *La ricostruzione di S. Chiara e il restauro dei monumenti a Napoli, in Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento*, Atti del Seminario Nazionale, a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Napoli, Arte Tipografica, pp. 375-414.
- MASTROLILLI, M. (1963, 19 ottobre). *L'Azienda di Soggiorno e Turismo per l'isolamento di Santa Chiara*, in «Il Mattino», p. 8.
- PACINI, R. (1963, 12 ottobre). *Una lettera di Pacini sull'isolamento di Santa Chiara*, in «Il Mattino», p. 7.
- PANE, A. (2012). *Dagli sventramenti al restauro urbano. Un secolo e mezzo di progetti per un'area strategica del centro storico di Napoli: l'insula del Gesù Nuovo (1862-2012)*, in *Restauro e riqualificazione del centro storico di Napoli patrimonio dell'UNESCO tra conservazione e progetto*, Atti del ciclo di Seminari tenuti della Scuola di specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università di Napoli Federico II (Napoli, 16 febbraio-15 maggio 2012), a cura di A. Aveta, B.G. Marino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 276-300.
- PANE, A. (2017). *Da Croce a Jung: Roberto Pane tra estetica, psiche e memoria*, in *Memoria, bellezza e transdisciplinarietà. Riflessioni sull'attualità di Roberto Pane*, a cura di A. Anzani, E. Guglielmi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, pp. 29-58.
- PANE, A., GAGLIARDI, R. (in corso di pubblicazione). *La porta del centro antico di Napoli: piazza del Gesù e l'insula di Santa Chiara tra danni bellici, restauri e prospettive attuali, 1943-2023*, in Atti del X Congresso

RITA GAGLIARDI

Internazionale AISU *Adaptive cities through the pandemic lens. Ripensare tempi e sfide della città flessibile nella storia urbana* (Torino, 6-10 settembre 2022).

PANE, G. (2005, 19 maggio). *Quel progetto è un'offesa alla città e a mio padre*, in «Corriere del Mezzogiorno», p. 16.

PANE, G. (2010). «*Com'era e dov'era*»: *I difficili sviluppi dell'istanza psicologica*, in *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, a cura di R. Middione, A. Porzio, Napoli, Edizioni Fioranna, pp. 38-43.

PANE, R. (1944). *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa», I, n. 1., pp. 68-79.

PANE, R. (1963, 1° ottobre). *L'«isolamento» di Santa Chiara*, in «Il Mattino», p. 7.

PANE, R. (1963, 5 ottobre). *Ancora S. Chiara ed il suo «isolamento»*, in «Il Mattino», p. 7.

PANE, R. (1966, 8 settembre). *L'isolamento di S. Chiara in un documento del '600*, in «Il Mattino», p. 7.

PANE, R. (1978). *Urbanistica, architettura e restauro nell'attuale istanza psicologica*, in «Rivista di psicologia analitica», n. 18, pp. 13-25.

RONDINELLA, L. (2010). *Nuovi dati per la sistemazione postbellica dell'isola di Santa Chiara in Napoli*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Atti del convegno (Napoli, 27-28 ottobre 2008), Venezia, Marsilio, pp. 405-411.

VILLARI, S., RUSSO, V., VASSALLO, E. (2005). *Il regno del cielo non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944*, Napoli, Giannini Editore.

#### **Fonti archivistiche**

Napoli, Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli (Archivio SABAP-NA), Archivio Corrente. B. 15, f. 307.

Napoli, Archivio privato Roberto Pane.

## *I luoghi in guerra dello sbarco alleato in Sicilia tra interpretazione e rappresentazione* *The Allied Landing in Sicily: interpretation and representation of the war zone*

**ANTONIO MARIA PRIVITERA**

Architetto libero professionista

### **Abstract**

*Il contributo intende esaminare le modalità di interpretazione e rappresentazione connesse ai luoghi principali dello sbarco alleato in Sicilia del '43, indagando non solo le dinamiche conoscitive e comunicative messe in atto nel periodo bellico ma anche le rappresentazioni dell'immaginario odierno segnate da nuovi bisogni (commemorativi, simbolici, turistici, ludici ecc.) verso la composizione di un grande racconto in continua trasformazione, dove la realtà diventa prossima più che approssimativa.*

*The paper will examine the interpretation and representation methods linked to the main sites of the 1943 Allied Landing in Sicily through an investigation not only of the exploratory and communicative dynamics from the wartime period, but also the representations of the current consciousness which have been marked by new demands (commemorative, touristic, recreational etc.). This leads to the production of a larger narrative in continuous transformation in which reality is near at hand rather than remaining out of focus.*

### **Keywords**

Sicilia, Operazione Husky, Seconda guerra mondiale.

Sicily, Operation Husky, World War II.

### **Introduzione**

«Cercasi uomini per viaggio pericoloso. Paga misera, freddo pungente, lunghi mesi di oscurità totale, ritorno non garantito. In caso di successo fama e onore». Queste sopra riportate sono le parole, asciutte e dirette, pubblicate sul *The Times* da Sir Ernest Shackleton nell'estate del 1914 per reclutare i membri dell'equipaggio di quella che diventerà a pieno titolo una delle missioni esplorative più sorprendenti del Novecento (e non solo): la celebre *Endurance Expedition*. Tra le ultime dell'Epoca eroica dell'esplorazione antartica, la missione deve la sua fama non ai risultati raggiunti ma alle rocambolesche vicende che ne decretarono insieme il fallimento dell'obiettivo prefissato e il successo dell'inaspettato e proibitivo percorso di ritorno di tutto l'equipaggio. Al di là degli aspetti scientifici, narrativi e più avventurosi, la spedizione in questione contiene un paniere di riferimenti storico-interpretativi capace di generare assonanze utili al contributo, inteso come frammento vivo di un grande racconto che dilata e ricompatta costantemente le sue coordinate nel tempo e nello spazio. Ciò che in sintesi si pone all'attenzione sono i segni di alcuni cambiamenti che hanno attraversato i primi anni del Novecento fino a determinare nuove logiche di codifica e figurazione del mondo, sullo sfondo decisivo di uno degli eventi più rivoluzionari della storia umana: la Grande Guerra.

Cosa ci introduce, dunque, la vicenda dell'*Endurance*? Scrive l'esploratore britannico: «A mezzanotte scoppiò la guerra. Sabato 8 agosto l'*Endurance* levò l'ancora da Plymouth, [...] e pochi potevano prevedere che la guerra sarebbe durata cinque anni e avrebbe coinvolto il mondo intero. [...] Quando infine la spedizione fece ritorno in patria, tutti i membri sopravvissuti

ANTONIO MARIA PRIVITERA

ai pericoli dell'Antartide presero posto su un campo di battaglia più vasto, e alta fu la percentuale di caduti tra i miei compagni» [Shackleton 2021, 15].

Oltre all'eccezionale corrispondenza cronologica con i fatti bellici, risaltano subito in questo breve estratto una nuova dimensione del mondo e una vicinanza sentita tra l'esperienza del viaggio, di scoperta e sopravvivenza, e quella del campo di battaglia. Il primo elemento è il compimento di un percorso di conoscenza che ha posto l'Antartide come protagonista finale; di una rivoluzione spaziale che ha visto la terra diventare gradualmente della forma di un globo reale, quale spazio misurabile (e dunque divisibile) che necessita a quel punto di un ordinamento globale tessuto sul mare [Schmitt 1991, 81].

Il secondo aspetto messo in risalto è, invece, legato al parallelismo tra il viaggiatore – esploratore – turista capace di adattarsi alle variazioni anche estreme delle dinamiche solite e il soldato che si sposta tra infiniti pericoli in territori sconosciuti. Non è un caso che oggi il turismo e la guerra siano, infatti, sempre più intrecciati tra loro nelle articolazioni, nelle forme e ruoli e che il turismo contemporaneo sia l'evoluzione del viaggio eroico di un tempo [Diller, Scofidio 2011, 41]. Basterebbe, del resto, rileggere un attimo in maniera sardonica l'annuncio di reclutamento di Shackleton per ritrovare gli elementi della vita militare al fronte e spostarne facilmente l'asse da un ambito all'altro.

A questa prima visione bisogna aggiungere ancora due aspetti significativi della storia presa in prestito come segni iniziali (ma duraturi) di alcuni caratteri consolidati nella nostra contemporaneità. Uno di questi è il resoconto documentale, fatto di immagini statiche e in movimento, che grazie alla fotografia diventa strumento indispensabile di conoscenza e di rielaborazione sia mentale che figurativa. Numerose sono le immagini realizzate durante il viaggio che, infatti, rimangono oggi il riferimento principale di quanto accaduto; che Frank Hurley, il fotografo della spedizione, sia diventato in seguito un noto reporter di guerra è forse l'ennesima sincronicità junghiana di questa connessione. L'altro attributo rilevante della vicenda è legato, infine, alla veridicità dei fatti e al ruolo che la stessa può rivestire nella trasmissione (e trasformazione) delle informazioni legate all'evento. Così adesso possiamo dire che l'annuncio da cui siamo partiti semplicemente non è mai esistito. Non è mai stato scritto né pubblicato; nessuno negli anni è riuscito a rintracciarne l'autenticità, tanto più che né Shackleton né Lansing ne fanno minimo cenno [Lansing 2003, 7-30]. Eppure, l'informazione ricorre nella pubblicistica e nei numerosi documentari prodotti e noi l'abbiamo data per buona e, probabilmente, nel dubbio continueremo a farlo. Del resto «le false notizie in tutta la molteplicità delle loro forme – semplici dicerie, imposture, leggende –, hanno riempito la vita dell'umanità» [Bloch 2014, 104] e seguiranno a farlo pur cambiando genesi e mezzi. Non a caso ciò di cui parleremo resterà a filo tra il vero e il presunto, tra l'immaginato e il dimenticato, tra ciò che serve in un tempo e muta in un altro, sospeso sempre sui luoghi, reali e non, come in tutte le storie di guerra.

## **1. Il mondo in guerra dal globo ai territori**

Gli elementi finora individuati sono alcune delle componenti che, prese singolarmente o rimescolate insieme, eventualmente addizionate ad altre, rendono evidente il mutamento di scala e di processo che ha investito l'uomo d'inizio Novecento, condotto verso il bisogno di far proprie mappe fisiche e mentali diverse per meglio interpretare e rappresentare quel "mondo mutato" investito dalla guerra di massa. È proprio la dimensione degli eventi in termini di coinvolgimento prima di tutto sociale e spaziale, unita alle nuove possibilità tecnologiche di lettura e codifica e trasmissione dei dati via via processati, a generare immagini prima impensabili nonché connesse tra loro all'interno di una misura collettiva,

frutto di una "rivoluzione spaziale". Qualcosa di nuovo provocata da «l'irruzione nella storia dell'elemento aereo, tramutato in estensione spaziale a opera di media intrinsecamente globali come gli aerei, le trasmissioni elettroniche, le onde radio: forze in grado di soverchiare il rapporto dualistico fra la terra e il mare» [Vegetti 2017, XII] e aggiungere una terza dimensione con la sua profondità. Nasce così nel giro di pochi anni, sotto la spinta della Seconda guerra mondiale, una "nuova semantica visuale del globo" figlia dell'*air age globalism* di matrice statunitense, volta a diffondere attraverso il lavoro pratico di geografi, cartografi, illustratori e designer, prestati alla causa della lotta al nemico, l'idea di un mondo indivisibile codificato e riorganizzato da mappe mentali e rappresentazioni bidimensionali e tridimensionali meno distorte. Sono le mappe pubblicate da Harrison in *Look at the World* [Harrison 1944], dove le illustrazioni sotto una spiccata prospettiva aerea acquistano una dimensione sferica anticipando le fotografie satellitari; sono il *monosfero* di Renner che mette al centro l'Artico; la *Dymaxion World Map* di Fuller del '43, che diventa un poliedro ripiegabile con distorsioni minime, e il *President's Big Globe* di Roosevelt privo di asse centrale e quindi libero da convenzioni e restrizioni di movimento; e sono anche gli allestimenti di *Airways to Peace. An Exhibition of Geography for the Future* [Wheeler, Willkie 1943], esposizione ospitata al MoMA di New York nel '43, ispirata alle idee di Wendell L. Willkie e concepita, col contributo tra gli altri di Renner e Harrison, di Bel Geddes e di Fuller, «per condurre lo spettatore attraverso un percorso di immagini e installazioni che racconta[va]no una nuova geografia, un nuovo regime visuale, una nuova percezione delle distanze, inediti assetti geopolitici in cerca di rappresentazione, e perfino una nuova età storico-planetaria legata all'elemento aereo» [Vegetti 2017, 67].

Quest'ultimo assume una peculiarità ulteriore, poco percorsa fino alla Grande Guerra, se connesso alle opportunità offerte dallo strumento fotografico, che proprio negli anni tra le due guerre mondiali inizia a superare la sua neutralità diventando strumento politico, e perciò di propaganda, esposto a grande diffusione e influenza anche nella sua accezione non necessariamente "oggettiva" verso la restituzione delle cose del mondo [Jünger 2017, VII-X]. La fotografia aerea diventa, invece, in poco tempo qualcosa di indispensabile per la conoscenza (si pensa oggettiva) dei teatri di guerra e per una prefigurazione degli stessi, effettuando in tal senso un salto di scala geografico-mentale tra la rappresentazione dei continenti dall'alto, di cui si è discusso, di base strategica e divulgativa e la riproduzione di interi frammenti di territorio, isolati o in un insieme, per esigenze di pianificazione militare.

Bisogni di natura specificamente bellica si mischiano o alternano, dunque, ad altri di natura politica, che puntano a indirizzare il coinvolgimento delle masse (sia al fronte sia in patria) all'interno delle dinamiche della nuova guerra totale globale, producendo entrambi *output di guerra* comuni o diversificati in funzione degli scopi e dei mezzi di divulgazione. Si tratta di restituzioni che, proprio per i loro scopi diversi, passano dalla ricerca accurata, della lettura della realtà prima e della resa del dettaglio dopo, alla contraffazione volontaria della realtà medesima, fino all'interpretazione libera dai tratti quasi ludici.

## 2. Interpretazione e rappresentazione nell'immagine dei luoghi

Codifica della realtà in un dato momento e successiva rappresentazione dedicata a obiettivi specifici sono i due poli che tendono l'immagine dei luoghi e ne determinano i ruoli mutevoli tramite quel passaggio fondamentale dalla raccolta dei dati in esame alla raffigurazione bidimensionale e/o tridimensionale (ormai anche virtuale) degli stessi come segno essenziale di conoscenza vera o distorta. E la guerra più di altri fenomeni vive della necessità, e possiamo dire dell'inevitabilità, della sua rappresentazione e del suo racconto, non solo per



ANTONIO MARIA PRIVITERA

le sue componenti strategiche, tattiche e logistiche ma anche come fatto eroico culturale sociale politico economico e, più ancora dal tempo moderno delle masse, come un evento pietoso, tragico, fatto di rovine, in cui l'elemento emozionale, con le conseguenze positive e negative del caso, raggiunge proporzioni normalmente inimmaginabili sia per l'individuo che per la collettività. Gli stessi luoghi, gli stessi paesaggi, possono assumere connotazioni diverse non solo in funzione dei destinatari (un soldato o la madre di quel soldato) ma anche a causa dei messaggi da veicolare. Oltre a conoscenza e raffigurazione, infatti, esiste un terzo campo non meno importante, che concorre alle necessità dello scontro, dove lo spazio e la sua codifica sono portati a generare distorsioni, dunque sfalsamenti di piani e interpretazioni, in un costante andirivieni di differenze tra difensori e attaccanti. Si tratta dell'inganno, di quel processo di lontana memoria che si muove tra spionaggio e camouflage, propaganda e bluff e che contribuisce a generare livelli di lettura diversi degli stessi luoghi, in termini fisici, discorsivi e grafici, ridefinendo il paesaggio e la sua immagine nel tempo. In tal senso le "false notizie" possono allargare gli orizzonti per essere intese non solo come dicerie verbali, racconti composti di parole, ma anche come immagini alterate.

All'interno di questi nuovi processi di produzione s'inserisce immancabilmente anche la storia militare dello sbarco alleato in Sicilia che trova il suo spazio dedicato in quanto primo assalto alla *Festung Europa* e laboratorio per tutte le future operazioni alleate, tanto da avere un peso archivistico-documentale e poi divulgativo non indifferente. Sono perciò numerosissime le analisi e le restituzioni fisiche che interessano il territorio siciliano e che si possono ricondurre a quattro momenti in successione: preparazione, svolgimento, esito, racconto del conflitto. Data la mole e le varie tipologie, si tenterà di intercettare gli output principali prodotti nel tempo, in modo da fornire un ventaglio fatto di supporti e figurazioni diverse dei luoghi coinvolti negli eventi.

Già prima della Conferenza di Casablanca del gennaio 1943, durante la quale venne deciso di invadere la Sicilia e stabilita l'Operazione Husky [Santoni 1989, 29], gli alleati avevano iniziato la loro attività foto-ricognitiva sull'isola per studiare lo stato delle forze e delle difese, nonché i movimenti e i possibili obiettivi, e trasmettere report dettagliati dopo la fase di codifica delle *Interpretation Unit*. Il numero delle missioni crebbe nel vivo della preparazione fornendo fotografie oblique, fotografie stereo, *strip photo* e *photo-mosaic*, ottenuti combinando due o più strisce sovrapposte di più linee di volo, in modo da rendere le aree più sensibili fonte giornaliera di informazioni e possibili variazioni e l'intero territorio come base interpretativa costante. Porzioni scandagliate dall'alto, di giorno e di notte, e ricucite insieme fino a restituire il mosaico dell'intera isola, elaborando in tal modo più di 383.500 stampe, 15.000 mosaici, 3.000 ingrandimenti e oltre 1.000 rapporti d'intelligence [Fagone 2019, 296]. Un attento lavoro di *mapping*; un'intera Sicilia che oggi apparirebbe cristallizzata nei primi anni Quaranta, nel prima e nel dopo della furia esplosiva, nella pre-modernità sociale e fisica accentuata ai nostri occhi dai toni del bianco e del nero.

Strettamente connesso al lavoro determinante della ricognizione aerea si trova quello relativo alla preparazione cartografica, strumento fondamentale di rappresentazione che vive in un costante andirivieni in cui le mappe guidano i piloti verso gli obiettivi e, di ritorno, le foto effettuate aggiornano le mappe da impiegare. In pochi mesi gli alleati realizzano una copertura completa dell'isola, a più scale di rappresentazione, copiando e aggiornando la cartografia italiana, tanto da continuare a riportarne, salvo rare eccezioni, le informazioni interne in lingua italiana, traducendo la sola legenda. Le esigenze di lettura e quelle di tipo tattico in funzione dell'invasione determinano però in breve tempo alcuni cambiamenti nell'uso dei colori e nella simbologia, portando a nuove edizioni e soprattutto alla

realizzazione di fogli *ab initio*. La cartografia italiana accostava infatti, a parità di scala, tavolette composte in un arco temporale molto ampio (1863-1937): in Sicilia ad esempio la serie 1:50.000 era stata realizzata a nord prima del 1900 e a sud tra il 1923 e il 1937 e questo condusse alla produzione da parte alleata di nuovi fogli aggiornati a completamento della copertura [G.S.G.S. 1943]. Questi ultimi venivano ricavati combinando i dati cartografici delle scale prossime già esistenti alle informazioni desunte dai rilievi fotografici. Le mappe, realizzate principalmente dalla *Geographical Section, General Staff* (G.S.G.S.) e dall'*Army Map Service* (A.M.S.) degli Stati Uniti, trovarono così ampio utilizzo in una grande varietà grafica fatta di tracce, note e simboli. In ordine, le piccole scale fino a 1:250.000 servivano essenzialmente per la navigazione aerea, riportando colori distinguibili di giorno o di notte in funzione delle luci della cabina. Tra le medie scale, invece, la carta 1:100.000 risultava poco utile, in quanto inquadrava un territorio troppo piccolo da un punto di vista strategico e troppo grande da un punto di vista tattico (ciò nonostante, prima dell'invasione, 27 fogli diversi verranno stampati in 25.000 copie per foglio), mentre trovarono maggiore utilizzo le carte 1:50.000 e 1:25.000.

Gli elementi peculiari della trasformazione cartografica furono il colore di base e della griglia che in alcune edizioni da nero diventò marrone (curiosamente chiamate *griblet* dai soldati britannici, come storpiatura del francese *gris-bleu* che indicava il colore grigio-blu utilizzato in precedenza), con l'aggiunta di un livello rosso per marcare il sistema viario e di uno blu per quello idrico. Sono però le carte riportanti la dicitura *Naval Collation Map*, realizzate in scala 1:25.000 per l'Operazione Husky (Fig. 1), e in modo particolare per le zone interessate dalle prime operazioni di sbarco tra Licata e Catania, a rappresentare la versione più nutrita di dati sovrapposti: in rosso per le strade, in verde per le informazioni topografiche, in blu per il sistema difensivo e le numerose informazioni su spiagge, coste, porti, aeroporti, stabilimenti industriali [Collier 2022, 131-178]. Livelli diversi in continuo aggiornamento come a costruire un inventario di segni certi e/o incerti sulla carta, aggiunti o rimossi nel momento circoscritto degli eventi bellici in cui ciò che sembra naturale può diventare inusuale e viceversa. Perché «oltre ai segni convenzionali che identificano luoghi, elementi del paesaggio come boschi, prati, campi coltivati, vigneti, lagune, fiumi, canali, sorgenti, o infrastrutture come strade, ponti e ferrovie, le carte da guerra ospitano altri simboli, segni che modificano i valori consueti dei luoghi, per assegnarne altri secondo la geografia dei militari» [Rossi 2016, 96], tutto senza dimenticare inoltre che «le mappe hanno potere poiché producendo conoscenza in modi specifici e con specifiche categorie producono effetti spaziali e complesse forme di soggettivazione» [Vegetti 2017, 186], momentanee o pervasive.

Se la fotografia aerea e la cartografia riescono insieme a costruire nuovi scenari tra interpretazione e rappresentazione, un altro strumento indispensabile per la trasposizione dei luoghi e la lettura delle sue caratteristiche fisiche è il modello tridimensionale in scala, utilizzato nelle fasi di pianificazione per conoscere preventivamente gli obiettivi militari e il contesto topografico. Inizialmente adottati a supporto delle sole operazioni di *commandos*, nel corso del '42 diventano la base per le operazioni di maggior respiro e quindi anche per lo sbarco alleato in Sicilia che assume un ruolo di primo piano per lo sforzo, l'accuratezza e i risultati raggiunti nell'allestimento del modello di studio necessario all'invasione. Anche in questo caso, la combinazione con la fotografia diventa essenziale, in primo luogo per la costruzione dettagliata del plastico e in seguito per la creazione di immagini a supporto dei vari corpi militari. A differenza dei mosaici fotografici che producono una certa distorsione, le fotografie verticali dei modelli possono evidenziare gli aspetti principali semplificando i dettagli e nello stesso tempo far risaltare, attraverso l'utilizzo controllato della luce, alcune peculiarità

ANTONIO MARIA PRIVITERA



1: Porzione della Naval Collation Map del territorio di Augusta, in scala 1:25.000, con le informazioni sulla difesa costiera aggiornate al 17 giugno 1943 [Collezione privata A.M. Privitera].

del paesaggio. Inoltre, le fotografie oblique sono realizzate con i punti di vista necessari alle diverse operazioni militari, ricreando anche le possibili condizioni di luce. Si generano così nuove immagini verosimili di un luogo ricreato attraverso altre immagini. Appartenente alla tipologia degli *assault landing*, il modello (1:25.000) riproduceva l'area dell'assalto dal Monte Etna verso Pachino e, ad ovest, oltre Gela e venne realizzato dalla *Middle East Interpretation Unit* (M.E.I.U.) col metodo *photo-skinned* e composto da dieci sezioni accostate (Fig. 2) mentre aveva luogo uno scambio di esigenze continuo con lo staff centrale [Pearson 2002, 227-241].





2: Particolare del modello realizzato durante la pianificazione dell'Operazione Husky. La fotografia ritrae parte della Penisola della Maddalena a sud di Siracusa con in primo piano la batteria Emanuele Russo [Pearson 2002].

L'utilizzo di modelli tridimensionali da fotografare compare presto anche per esigenze diverse da quelle strettamente militari, in particolar modo per il grande pubblico americano informato da *pictorial reporting* sempre aggiornati. È la rivista *Life* a presentare già nel '42 i primi modelli realizzati da Norman Bel Geddes sulla scia del successo ottenuto pochi anni prima a New York con *Futurama*, diorama animato di 3.672 mq costruito per la General Motors attraverso l'uso di mappe topografiche e di oltre mille fotografie aeree [Farina 2017, 158]. Proprio le possibilità date dalla vista aerea, ricreate nella fruizione del grande plastico e allineate a quella nuova semantica visuale di cui si è discusso, sono alla base delle realizzazioni dei *war model*, plastici dettagliati in grado di presentare da numerosi punti di vista operazioni militari e battaglie navali. I modelli diventano dunque un modo per raccontare l'evolversi della guerra enfatizzando il lato più spettacolare e pittorico degli eventi, riproducendo in maniera dettagliata i vari mezzi militari impiegati, all'interno di un contesto paesaggistico immaginato e semplificato nei suoi elementi riprodotti. Ed è la Sicilia che appare sul *Life* del 26 luglio 1943 (Fig. 3), dove sono mostrate le prime azioni della Settima Armata del generale Patton subito prima di un fotoreportage sullo sbarco a Gela; stesse vicende, stessi luoghi nelle diverse rappresentazioni di poche pagine.

ANTONIO MARIA PRIVITERA



3: Le prime operazioni dello sbarco americano lungo le coste siciliane, ricreate per le pagine di Life fotografando uno dei tanti war model realizzati dal team di Bel Geddes durante la guerra [Life, vol. 15, n. 4, 1943].

Solo un anno più tardi, nel 1944, con la mostra *Norman Bel Geddes, War Maneuver Models created for Life Magazine* allestita al MoMA [Bel Geddes 1944], il grande pubblico avrà la possibilità di muoversi tra i modelli, anche di battaglie mai avvenute, e scoprire contemporaneamente la fantasia realistica dei soggetti e le tecniche e materiali utilizzati per portarli alla luce [Maffei 2018, 175].

Lo svolgimento della campagna di Sicilia da parte alleata fino alla sua conclusione porterà alla produzione di migliaia di immagini di varia natura e soggetto, realizzate con tecniche diverse che vanno dalle illustrazioni, agli schizzi volanti, ai fumetti (di Bill Mauldin su tutti) fino alle più note fotografie sui campi di battaglia e nella vita quotidiana stravolta. Immagini molto semplici che mostrano quanto noiosa e poco spettacolare sia in verità la guerra [Capa 2008, 108] ma anche capaci di ritrarre un vasto territorio nella sua essenza o nella propaganda che pervade tutto, dove la distinzione tra fronte e retrovia scompare e dove il territorio comincia ad apparire come «unità interattiva di persone e ambiente, nella quale gli spazi della guerra e gli spazi della pace sono presenti contestualmente» [Scolari 2017, 32].

### 3. Un racconto in continuo divenire

«Non vi è nulla di ovvio nella percezione e nella rappresentazione dello spazio. Nessuna comprensione immutabile dei criteri spaziali, nessuna lettura statica dei dati topici» [Westphal 2009, 7], tanto più con il passare del tempo e delle generazioni. In quest'ottica, ciò che vale durante le contese militari attive sul territorio acquista un aspetto più ampio nel momento in



cui cessano le ostilità e iniziano le azioni del ricordo dei diversi gruppi sociali coinvolti. Quanto prodotto fisicamente e mentalmente durante gli anni di guerra comincia così ad assumere nuovi aspetti che il tempo accantona e riprende nel tentativo di storicizzare l'accaduto; e anche i luoghi e i paesaggi tendono a seguire queste dinamiche considerando che «la rappresentazione spaziale funziona come un palinsesto, attraverso “cancellature ed evidenziazioni” successive» [Westphal 2009, 87].

Si tratta di operazioni che rivedono i luoghi da un punto più soggettivo che oggettivo, intendendoli come “campi d'attenzione” la cui forza principale dipende dall'investimento emotivo di chi li frequenta [Farinelli 2003, 121] e di chi ne rintraccia le storie e dunque dal significato simbolico e culturale di volta in volta attribuito, con le differenze inevitabili date da chi appartiene ad un luogo e da chi rimane un osservatore esterno (*insider/outsider*). In questo scarto di visioni il paesaggio diventa insieme oggetto e soggetto sia dal punto di vista personale che sociale [Cosgrove 1984, 38], andando ad alimentare una varietà di riletture e rappresentazioni che appartengono a un immaginario odierno segnato da nuovi bisogni (commemorativi, simbolici, turistici, ludici, ecc.) verso la composizione di un unico grande racconto dove la realtà diventa prossima più che approssimativa; dove policronia e politopia vanno nel verso dell'eterogeneo e dove «le proprietà virtuali espresse attraverso il racconto andranno ad aggiungersi alle proprietà progressivamente attualizzate nel referente» [Westphal 2009, 145]. È un processo lento in cui il reale e il virtuale si fondono sempre di più, così come il vero e il presunto, seguendo la stupefacente intercambiabilità tra reale e immaginario tipica dell'esperienza di guerra [Gibelli 2007, XII].

Le innumerevoli immagini dello sbarco alleato in Sicilia si evolvono coinvolgendo altri attori che ne riconoscono o attribuiscono significati. Prima di tutto: *tourism loves firsts* [Diller, Scofidio 1994, 279], e dunque nuovi approdi reali alla ricerca di rovine materiali e immateriali, spesso ricostruite per assecondare la nuova domanda esperienziale. Accanto, approdi virtuali resi possibili dai *video games* che ne riportano alcune operazioni significative, con una logica simile a quella dei modelli di Bel Geddes, in cui sono quasi sempre dettagliati i piani operativi e gli aspetti militari mentre, per enfatizzare lo scontro, l'immagine dei luoghi appare segnata da una necessità di grandezza, sia negli elementi del paesaggio che in quelli dell'architettura difensiva, in cui sembra di ritrovare più la Normandia che la Sicilia, anche per la presenza indiscussa del soldato tedesco quale vero nemico da battere.

In *Call of Duty: United Offensive* del 2004 è la missione dei S.A.S. britannici a Capo Murro di Porco a rappresentare la batteria Lamba Doria da conquistare come una fortezza inespugnabile dal sapore medievale, lungo una scogliera dalle cime innevate (Fig. 4). In *Call of Duty 2: Big Red One* è invece lo sbarco a Gela (Fig. 5) da parte americana a mostrare una difesa costiera consistente e una città di pietra più toscana che siciliana. *Medal of Honor: Airborne* del 2007 segue la stessa logica dei precedenti, immaginando l'aviosbarco della *82nd Airborne Division* presso un'ipotetica Adanti (chiaro riferimento alla Adano di John Hersey). In questa sovrapposizione d'immagini non si può fare a meno di considerare, infine, quanto offerto non più dalle ambiguità del vero/falso e del soggettivo/oggettivo ma dalle capacità generative offerte dal *deep learning* come produzione infinita di rappresentazioni future dello sbarco in questione tramite l'invio di testi sempre diversi o di altre immagini. Si è deciso, allora, d'inserire online su *Stable Diffusion* il testo THE ALLIED INVASION OF SICILY e di riportare uno dei tanti scenari possibili (Fig. 6) come preambolo di ciò che potrebbe non essere più la riproduzione di documenti d'archivio ma la creazione artificiale di un nuovo basato sul vecchio.



4: Il faro di Capo Murro di Porco e la batteria Lamba Doria nell'immaginario di Call of Duty.



5: La spiaggia di Gela e il suo sistema di difese nell'immaginario di Call of Duty 2.

## **Conclusioni**

Passare in rassegna quanto agganciato all'interpretazione e alla rappresentazione dei luoghi connessi allo sbarco alleato in Sicilia è operazione estremamente difficile oltre che esito di inevitabili selezioni. Resta escluso da questo contributo, ad esempio, il ruolo svolto dal cinema nonostante «fotografia e cinema devono molto alla guerra, così come la guerra deve molto all'una e all'altro [Gibelli 2007, 175], e nonostante gli scritti di Virilio che meglio chiariscono «la coerenza fatale che sempre si stabilisce tra la funzione dell'occhio e quella dell'arma» [Virilio 1996, 96]. Ciò che si è voluto porre all'attenzione, attraverso il caso in oggetto, è il ruolo svolto dalla guerra e dal suo racconto incessante nella trasformazione continua della percezione dei luoghi e dei territori, considerando i cambiamenti intercorsi nel tempo fino a giungere a una società profondamente diversa in cui si ricorda la guerra per costruire la pace ma paradossalmente, all'inverso, si ricorda la pace per costruire la guerra.



6: Confronto tra una fotografia scattata presso Scoglitti dalle truppe americane nei primi giorni dello sbarco, a sinistra (NARA), e un'immagine AI generata con Stable Diffusion, a destra [Collezione privata A.M. Privitera].

Si tratta di uno spazio legato al tempo, in primo luogo dei racconti che ne scrivono l'immagine pronta a trovare sempre nuove vie di espressione; tracce sparse come memorie presenti o possibili da interpretare; in una realtà dove forse, parafrasando Maldonado, diventa sempre meno importante *ri-conoscere* qualcosa attraverso la sua rappresentazione.

### Bibliografia

- BEL GEDDES, N. (1944). *Norman Bel Geddes: war maneuver models created for Life magazine*, New York, Time Publisher – MoMA.
- BLOCH, M. (2014). *La guerra e le false notizie*, Roma, Fazi Editore, pp. 89-129.
- CAPA, R. (2008). *Leggermente fuori fuoco*, Roma, Contrasto, pp. 87-110.
- COLLIER, P. (2022). *Allied Military Mapping of Italy during the Second World War*, in *Nuova Antologia Militare*, No. 3, Società Italiana di Storia Militare, Roma, Tab Edizioni.
- COSGROVE, D. (1984). *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Edizioni Unicopli, pp. 33-53.
- DILLER, E., SCOFIDIO, R. (1994). *Hostility into Hospitality*, in *Back to the front: tourisms of war*, a cura di E. Diller, R. Scofidio, New York, Princeton Architectural Press, pp. 278-294.
- DILLER, E., SCOFIDIO, R. (2011). *Turismo e guerra*, in *The Atlantikwall as military archaeological landscape*, a cura di M. Bassanelli, G. Postiglione, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 38-49.
- FAGONE, S. (2019). *Ricognitori su Husky*, s.l., Self-Publishing.
- FARINA, S. (2017). *Norman Bel Geddes e la costruzione del futuro*, Milano, Franco Angeli, pp. 157-183.
- FARINELLI, F. (2003). *Geografia*, Torino, Einaudi.
- GIBELLI, A. (2007). *L'officina della guerra*, Torino, Bollati Boringhieri.
- G.S.G.S. (1943). *Notes on G.S.G.S. Maps of Italy Sicily, Sardinia and Corsica*, Londra, War Office.
- HARRISON, R.E. (1944). *Look at the World. The FORTUNE Atlas for World Strategy*, New York, Alfred A. Knopf.
- JÜNGER, E., SCHULTZ, E. (2017). *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.
- LANSING, A. (2003). *Endurance. L'incredibile viaggio di Shackleton al Polo Sud*, Milano, TEA.
- MAFFEI, N.P. (2018). *Norman Bel Geddes, American design visionary*, Londra-New York, Bloomsbury Publishing Plc, pp. 143-181.

ANTONIO MARIA PRIVITERA

- PEARSON, A.W. (2002). *Allied Military Model Making during World War II*, in *Cartography and Geographic Information Science*, vol. 29, n. 3, Milton Park, Taylor & Francis.
- ROSSI, M. (2016). *La geografia serve a fare la guerra?*, Treviso, Antiga Edizioni.
- SANTONI, A. (1989). *Le operazioni in Sicilia e Calabria*, Roma, USSME.
- SCHMITT, C. (1991). *Il nomos della terra*, Milano, Adelphi, pp. 81-82.
- SCOLARI, R. (2017). *Territorio di guerra*, in *Paesaggio di guerra*, K. Lewin, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, pp. 25-39.
- SHACKLETON, E. (2021). *SUD. Storia dell'Endurance in Antartide 1914-1917*, Milano, Ugo Mursia Editore.
- VEGETTI, M. (2017). *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Torino, Einaudi.
- VIRILIO, P. (1996). *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Linadau.
- WESTPHAL, B. (2009). *Geocritica*, Roma, Armando Editore.
- WHEELER, M., WILLKIE, W. L. (1943). *Airways to Peace. An Exhibition of Geography for the Future*, in «The Bulletin of the Museum of Modern Art», I, vol. IX.

## *Cronaca di una rovina annunciata: le maquette di guerra di Mendelsohn, Wachsamann e Raymond*

*Chronicle of a Ruin Foretold: a war project by Mendelsohn, Wachsamann and Raymond*

**GIANLUIGI FREDA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Nel 1943, l'esercito degli Stati Uniti assoldò segretamente Erich Mendelsohn e Konrad Wachsamann per progettare la fedele riproduzione delle tipiche unità residenziali berlinesi dell'epoca, al fine di testare e massimizzare la forza sterminatrice delle bombe che avrebbero poi annientato la capitale tedesca. Nello stesso sito nel deserto dello Utah, chiamato Dugway Proving Ground, e con lo stesso intento, Antonin Raymond progettò la riproduzione in scala reale di due unità residenziali giapponesi.*

*In 1943, the US Army secretly hired Erich Mendelsohn and Konrad Wachsamann to design accurate reproductions of typical Berlin residential units of the time, in order to test and maximize the incendiary strength of the bombs that would later destroy the German capital. In the same site in the Utah desert, called Dugway Proving Ground, and with the same intention, Antonin Raymond designed the full-scale reproduction of two Japanese residential units.*

### **Keywords**

Mendelsohn, Wachsamann, Raymond.

Mendelsohn, Wachsamann, Raymond.

### **Introduzione**

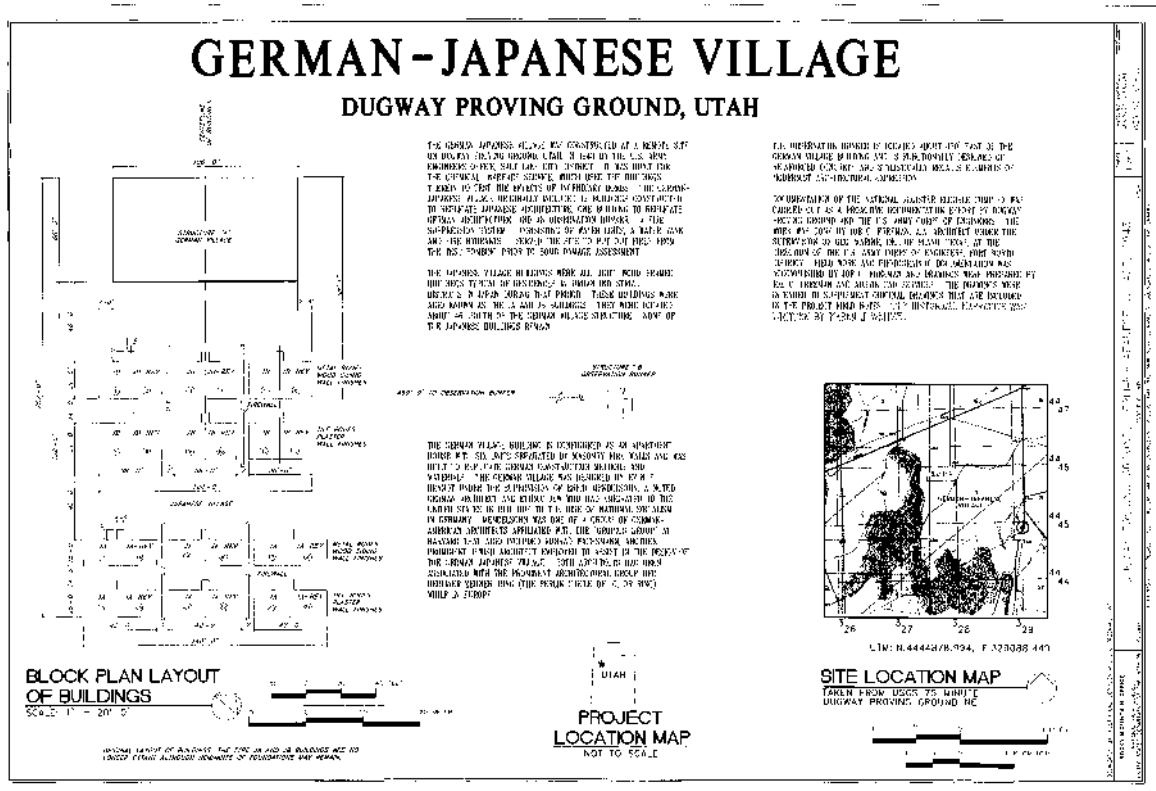
AN-M50 è il nome della bomba incendiaria che le forze aeree americane lanciarono sul territorio tedesco alla fine della II guerra mondiale. Malgrado le misure contenute e il peso di poco inferiore ai due chilogrammi, questa piccola bomba dalla sezione esagonale è stata la principale artefice della distruzione di Berlino. Delle migliaia di tonnellate di bombe trasportate dai caccia bombardieri statunitensi, e lanciate contro le città tedesche, il 97% era costituito da questa submunizione ad alto potenziale esplosivo, capace di penetrare anche il cemento armato. Non a caso, per queste sue qualità, venne utilizzata soprattutto contro obiettivi ad alto grado di protezione. Durante le centinaia di attacchi aerei guidati dall'aviazione britannica prima e in seguito da quella americana, furono sganciate su Berlino circa 50.000 tonnellate di bombe [Oswalt 2006, 65].

Città moderna da costruire e città moderna da distruggere, nel breve arco di poco più di venti anni, dagli albori del modernismo alle battute finali della guerra che ha segnato l'identità morale e politica del mondo contemporaneo, la capitale tedesca è stata dapprima investita dalla carica creatrice del Moderno, poi da una devastante forza distruttiva, a causa della quale ancora oggi, a distanza di ottant'anni, sono ancora visibili le profonde ferite urbane che hanno investito il suo tessuto urbano e il suo patrimonio edilizio.



GIANLUIGI FREDA

Il limite che separa chi costruisce da chi distrugge sembra invalicabile ed è difficile pensare che la sapienza del primo possa essere messa a servizio del cinismo del secondo. Eppure, chi eccelle nell'arte del costruire è il più temibile dei distruttori, poiché sia per costruire che per distruggere è necessario conoscere profondamente tecniche, materiali, misure, pesi, caratteristiche di resistenza per ridurre al minimo i margini di errore. Per questa ragione, nel 1943, l'esercito degli Stati Uniti assoldò segretamente Erich Mendelsohn, affinché l'autore di mirabili opere di architettura moderna potesse dare il suo contributo prezioso all'allestimento di uno scenario di distruzione, nel deserto dello Utah, a meno di 200 km da Salt Lake City, progettando la fedele riproduzione, per tecniche, dimensioni e materiali, di una tipologia tipica dell'edilizia residenziale popolare berlinese dell'epoca, al fine di testare – e massimizzare – la forza sterminatrice della bomba AN-M50. Nel suo inedito ruolo di 'consulente di guerra' di Roosevelt, Mendelsohn non fu solo: Konrad Wachsamann, celebre per le sue sperimentazioni in ambito tecnologico e strutturale, ebbe il compito di valutare la scelta e la qualità del legno con il quale sarebbero state riprodotte le case berlinesi. Queste ultime furono costruite fino al dettaglio dell'arredo e dei tessuti, per prevedere il comportamento del fuoco una volta esplosa la bomba [Historic American Engineering Record 2002, 3]. Nello stesso sito, chiamato Dugway Proving Ground (Fig. 1, 2), a poco più di 12 metri dal "villaggio tedesco" di Mendelsohn e Wachsamann, per evitare che le fiamme durante i test propagassero tra di loro, Antonin Raymond ebbe il compito di riprodurre in scala reale due unità residenziali tipiche della cultura costruttiva giapponese. Si disse che fu tale la precisione con cui l'architetto ceco, noto anche per il lavoro svolto in Giappone, portò a termine il suo compito, che, prima del test, sulla tovaglia nella sala da pranzo finta, furono appoggiate le stesse bacchette per il cibo in uso a Tokyo.



1: Historic American Engineering Record, Dugway Proving Ground, German-Japanese Village, South of Stark Road, in WWII Incendiary Test Area, Dugway, Tooele County, UT.



2: Vista aerea del German-Japanese Village, Utah.

### 1. Dugway Proving Ground, German-Japanese Village, Test structure A

La ricostruzione dell'insieme degli eventi che condussero al reclutamento degli architetti europei da parte dell'esercito degli Stati Uniti è un'operazione complessa e che non può, ad oggi, ritenersi precisa e compiuta dal punto di vista storiografico. Tuttavia, grazie ai documenti resi pubblici dal Dipartimento degli Affari Interni americano, in particolare dall'*Historic American Engineering Record*, è possibile attribuire con assoluta certezza la responsabilità dei progetti del Villaggio tedesco a Mendelsohn e Wachsamann.

L'unità di ingegneri dell'esercito statunitense (*United States Army Corps of Engineers*) chiese la consulenza degli architetti tedeschi per supportare la ricerca sulle potenzialità distruttive delle bombe condotta dalla *Standard Oil Development Company*, coinvolta nella strategia di guerra statunitense, nel dicembre del '43, dal Generale Leslie Groves, che fu anche il responsabile militare del Progetto Manhattan, ovvero il programma di sviluppo della bomba atomica. All'infuori di Mendelsohn e Wachsamann, non sono stati divulgati altri nomi di architetti che presero parte a tali esperimenti di guerra, ma sembra che anche altri eminenti esponenti del Movimento Moderno, che facevano parte della cerchia di Gropius ad Harvard furono contattati dai servizi segreti americani per partecipare ad operazioni simili. Non è provato, inoltre, che i due tedeschi parteciparono alla costruzione *in situ* dei modelli in scala reale delle *miestkaserne* berlinesi, ma la collezione di più di cento elaborati di progetto firmati da Mendelsohn, conservati nell'archivio del Dugway Proving Ground, testimoniano il coinvolgimento diretto dell'architetto scomparso a San Francisco nel 1953. Mendelsohn, inoltre, fornì alla *US Army Chemical Warfare Service* (CWS), ovvero l'unità dell'esercito americano impegnata nella ricerca sulle armi chimiche, informazioni sostanziali sulle caratteristiche della produzione di strutture per l'edilizia in forze all'industria tedesca del tempo [*Historic American Engineering Record* 2002, 8].

Anch'egli in qualità di consulente della Standard Oil, Konrad Wachsamann fu impiegato nelle ricerche riguardanti le costruzioni in legno. Sembra improbabile che i due architetti, invece, abbiano collaborato alla produzione dello studio commissionato dalla CWS su struttura, forma

GIANLUIGI FREDA

e densità urbane di sedici città tedesche, utile a formulare un piano di attacco aereo altamente devastante: non solo Berlino, dunque, ma anche Danzica, Dresda, Monaco, Stoccarda ed altre furono oggetto di studi urbani di guerra da parte degli americani.

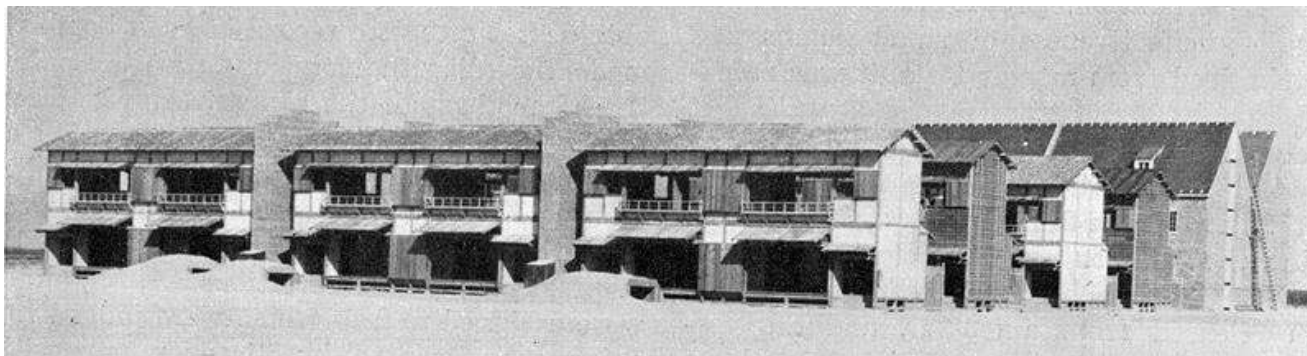
I blocchi residenziali progettati da Mendelsohn (Fig. 2) contenevano diverse unità, a loro volta suddivise in più stanze separate da muri, per stabilire con maggiore esattezza i principi alla base di un bombardamento efficace [Ramirez 2008, 89]. Le prove di lancio, effettuate da una quota di 20000 piedi, fecero maturare l'idea che un gran numero di piccole bombe fossero in grado di far propagare velocemente il fuoco attraverso i solai, impendendo ai muri interni, che garantivano la funzione di *firewall*, di contenere l'incendio. Intelaiatura, muratura esterna, solai, falegnameria, partizioni interne e tetto (questi ultimi due particolarmente significativi ai fini dell'efficacia del bombardamento) dei dodici appartamenti su due piani dei blocchi del villaggio tedesco riproducono con precisione i riferimenti provenienti dalla Germania dell'Ovest e da quella Centrale. Nondimeno, l'arredo interno fu riprodotto con altrettanta cura, perché decisivo per decifrare le caratteristiche della propagazione delle fiamme (Fig. 3).

Le riproduzioni di Mendelsohn e Wachsamann contenevano: un divano imbottito, una poltrona imbottita, un divano non imbottito, un mobile buffet e un tavolino da cucina, una sedia, un tavolo ovale, un tavolo da pranzo, un armadio, un letto singolo con materasso a molle e con capezzale, un letto matrimoniale con materasso a molle, una culla, una sedia di vimini, un comodino, due tappeti, le tende per le finestre e qualche cuscino. A tale precisione nel restituire una domesticità da dare alle fiamme non corrispose eguale attenzione nel trattare dettagli e finiture esterne. Altrettanto metodica e cinica, fu la cura dei dettagli nella rappresentazione degli interni delle case di Raymond e la verifica dei tempi e della qualità dell'incendio dei *tatami* e degli altri tipici elementi della tradizione giapponese. Antonin Raymond ebbe per molto tempo la fama di "padre dell'architettura moderna giapponese". Ironia fatale per chi prese parte alla strategia di guerra statunitense. Se nelle biografie di Mendelsohn e Wachsamann non vi sono riferimenti alla collaborazione con l'esercito americano, Raymond, invece, ammette che, nonostante il suo amore per il Giappone, il modo più rapido per porre fine alla guerra fosse sconfiggere la Germania e il Giappone il più rapidamente possibile e nel modo più efficace possibile. Raymond non fu scelto soltanto perché esperto della cultura e delle tipologie costruttive giapponesi, ma anche perché negli anni tra le due guerre ebbe modo di progettare il quartier generale della *Standard Oil Development Company* di New York [Plung 2018, 8].

La cura che contraddistinse il progetto di Raymond non è soltanto visibile nella scelta dei materiali, in particolare il legno, che avessero proprietà del tutto paragonabili a quelle che caratterizzavano i materiali del paese che l'architetto ceco scelse come suo luogo d'elezione, ma anche nel preciso elenco di elementi di arredo, comprese le scarpe indossate in casa dalle famiglie giapponesi (Fig. 4).



3: *Historic American Engineering Record, Dugway Proving Ground, German-Japanese Village, German Village, South of Stark Road, in WWII Incendiary Test Area, Dugway, Tooele County, UT.*



4: Il Villaggio giapponese progettato da Raymond, Dugway Proving Ground.

## Conclusioni

Una volta costruiti e arredati i modelli in scala reale delle case popolari tedesche e giapponesi, il 17 maggio 1943 iniziarono i primi test delle armi incendiarie che si conclusero il 16 luglio 1943. In seguito, nel 1944, furono condotti ulteriori test per perfezionare il potere distruttivo della bomba a grappolo M-69. In totale, le strutture furono distrutte e ricostruite completamente almeno tre o quattro volte [Plung 2018, 9].

A partire dal 1994, per redigere la documentazione dell'*Historic American Engineering Record*, sono state condotte diverse ispezioni per constatare le condizioni degli edifici-test. A distanza di mezzo secolo, le alterazioni dovute alle ultime prove incendiarie eseguite e alla mancata manutenzione, dovuta alla progressiva perdita di utilità del villaggio rispetto agli obiettivi militari dell'esercito degli Stati Uniti, hanno esasperato la condizione di rovina cui queste architetture erano destinate sin dal loro concepimento. Esse, però, restituiscono la testimonianza della volontà di tre maestri dell'architettura europea di prestare la loro conoscenza nel campo della costruzione agli intenti bellici dell'esercito americano. Il rischio di riformulare un giudizio morale su Mendelsohn, Wachsamann e Raymond deve però essere ridimensionato tenendo conto delle condizioni storiche che hanno fatto maturare tali scelte agli autori tedeschi. Già segnata dalle esperienze della Prima Guerra Mondiale, dunque abituata alla morte sui campi di battaglia, la generazione di Mendelsohn, diversamente da quanto accade oggi nel contesto pacifico dell'Europa occidentale, seppe confrontarsi con la violenza fino a usarla per arginare la possibilità di scenari ancora più drammatici. Di questi, agli occhi di chi immaginava la sconfitta delle forze alleate, l'assetto geo-politico mondiale, che avrebbe potuto conseguirne, apparve spaventoso.

## Bibliografia

- OSWALT P. (2006), *Berlino città senza forma*, Roma, Meltemi.  
PLUNG, D.J. (2018). *The Japanese Village at Dugway Proving Ground: An Unexamined Context to the Firebombing of Japan*, in «The Asia-Pacific Journal», 16, 8, pp. 2-21.  
RAMIREZ, E. (2008). *Erich Mendelsohn at War*, in *Perspecta*, vol. 41, *Grand Tour*, Cambridge, MIT Press, pp. 83-91.

## Fonti archivistiche

Historic American Engineering Record, *Dugway Proving Ground, German-Japanese Village*, German Haer No. Ut-92.

## Sitografia

<https://www.spiegel.de/spiegel/a-50307.html> (dicembre 2023)





## *Paesaggi dell'anima. Immaginario e progetto nei luoghi del conflitto* *Soul's landscapes. Imagery and project in places of conflict*

**FRANCESCA COPPOLINO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il contributo indaga il modo in cui le guerre e le distruzioni, a partire dal Novecento, abbiano mutato l'immaginario delle rovine e come, attraverso lo sguardo e l'azione progettuale, sia possibile superare l'elaborazione del lutto, individuando processi di risignificazione, transizione e postproduzione delle rovine. La sfida, in questi casi, non riguarda il riconoscimento di "un senso perduto", ma la ricerca di "un senso da ritrovare" [Augé 2004] che si muove tra immaginario e progetto, tenendo presente che senza il nostro lavoro di interpretazione, i resti del passato, sospesi in uno stato di congelamento, di abbandono o di rifiuto, rimarrebbero mute macerie.*

*The contribution investigates the way in which wars and destructions, starting from the twentieth century, have changed the imagery of ruins and how, through the gaze and the design action, it is possible to overcome the elaboration of mourning, identifying processes of resignification, transition and postproduction of the ruins. The challenge, in these cases, does not concern the recognition of "a lost meaning", but the research for "a meaning to be rediscovered" [Augé 2004] that moves between imagery and project, bearing in mind that without our work of interpretation, the rests of the past, suspended in a state of freezing, abandonment or denial, would remain mute rubble.*

### **Keywords**

Rovine di guerra, immaginario, progetto di architettura.

War ruins, imagery, architectural project.

### **Introduzione**

Se si svincola la nozione di "rovina" dalla sua vocazione prettamente letteraria, ci si accorge che, come sosteneva Walter Benjamin, il passato è costruito da "rovine su rovine" e la rovina rappresenta una condizione perpetua e inevitabile [Benjamin 1999]. In ogni epoca, il tempo, le guerre, le catastrofi naturali hanno prodotto e continueranno a produrre rovine, stimolando l'uomo a interrogarsi su cosa fare di esse e rendendo la rovina un concetto sempre contemporaneo. A partire dal Novecento, con il susseguirsi di terribili conflitti e catastrofi, le rovine abbandonano il romantico isolamento nel paesaggio naturale e la grammatica del pittoresco, per mostrarsi all'interno di paesaggi degradati e città bombardate, assumendo nuovi ruoli [Norcia 2015]. Le rovine ritratte nelle cruente immagini di ben noti film come *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini, *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini (1962) o *Il cielo sopra Berlino* (1987) di Wim Wenders mostrano come, a partire dalla seconda metà del Novecento, nell'immaginario collettivo, alle rovine antiche, bucoliche e nostalgiche, si sarebbero presto sostituite le immagini di nuove rovine del terrore e della follia.

Al *Grand tour* per la scoperta dei paesaggi archeologici, testimonianza di tempi antichi e di architetture gloriose, si affianca, come fa notare Andr  Habib, un «nuovo *Grand tour* della distruzione» [Habib 2015, 15], che si afferma in seguito ai disastri di Dresda, Berlino, Hiroshima,

FRANCESCA COPPOLINO



1-3: Il “nuovo Grand tour della distruzione”: G. Basilico, *Beirut*, 1991 [Roma, Maxxi, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo]; G. Sánchez, *Las ruinas de la biblioteca de Sarajevo*, 1992 [Sánchez 2017]; R. Peter, *Dresda*, 1945 [Deutsche Fotothek].

Beirut, Sarajevo, Gaza, Baghdad e che rileva una mappa globale della devastazione, nella quale ogni rovina di guerra appare come una domanda aperta in attesa di risposta, che richiede un continuo approfondimento culturale e progettuale. In questo doloroso e perturbante scenario, si è lentamente sempre più affermata una particolare categoria di rovine, che affonda le radici nel concetto di “sublime”, introdotto da Edmund Burke nel 1757 e negli studi sulla “psiche” umana e sulle “tracce mnestiche” di Sigmund Freud [Freud 1978]. Si tratta della categoria di rovine intese come paesaggi dell’anima, che da allora ha impegnato i progettisti in una ricostruzione semantica di questi luoghi e che oggi vede tracciate diverse traiettorie interpretative e linee di intervento su cui si continua a riflettere. In questo quadro, in particolare, emerge l’importanza della relazione tra immaginario e progetto per superare la tendenza, che frequentemente si è manifestata a proposito delle rovine di guerra, a circoscrivere le alternative di azione tra i due estremi della ricostruzione totalizzante di quanto è stato distrutto e dell’eliminazione delle rovine considerate come resti di poco conto o come macerie da cancellare. Entrambe queste posizioni si basano, infatti, su una considerazione della storia, da un lato, e della città e del paesaggio urbano, dall’altro, come elementi statici, mentre in realtà i meccanismi generati da questi dolorosi eventi sono fortemente mutevoli e variegati. L’“immaginario” delle rovine, inteso nell’accezione di Juhani Pallasmaa come connubio di identità, tempi e racconti, tra passato, presente e futuro [Pallasmaa 2012], può dunque divenire uno strumento progettuale significativo, in quanto consente di interrogarsi su possibili processi di risignificazione dei luoghi del conflitto, che ne rivalutano sensi e memorie nella città; su processi di transizione, volti a riflettere sul tempo e sulla temporalità e sulle condizioni per innescare la trasformazione e, infine, su processi di postproduzione, tesi a immaginare nuovi possibili scenari futuri.

### 1. Risignificazioni e memorie

«Il cammino dell’uomo è punteggiato di templi profanati, camere mortuarie depredate, castelli rasi al suolo e palazzi saccheggianti. Dovremmo starne alla larga con orrore, poiché segni di violenza, spietatezza e delitto. E invece ci volgiamo ad essi con reverenza, ammirando ciò di cui dovremmo piangere» [Hamm 1983, 7]. Con questa citazione di Robert Jungk, Oliver Brogginini inizia la descrizione di quelle che egli definisce “rovine tragiche”, ossia rovine che raccontano eventi che lasciano sul terreno oggetti devastati e ancora caldi di fronte all’occhio, per nulla semplici da ricondurre, nemmeno in una prospettiva temporale ampia, a

una possibile riappacificazione verso il ritorno alla natura [Broggini 2009, 136]. Queste distruzioni, provocate da eventi improvvisi e traumatici, generano un distacco netto tra il prima e il dopo, determinando una condizione di rovina molto differente da quella originata da quel processo di erosione e di usura di cui parla Margurite Yourcenar a proposito della scultura e che Umberto Eco sintetizzava come condizione generata dall'azione del tempo [Miano 2019].

Una direzione significativa per elaborare il lutto della distruzione e per orientare possibili interrogativi progettuali è quella tracciata da Giuseppe Tortora, quando sostiene che la rovina è tale soltanto nel pensiero di chi, osservandola, riesce ad esercitare su di essa memoria e progettualità [Tortora 2006]. Si tratta di una considerazione particolarmente appropriata nel caso delle rovine di guerra, spesso trasformate in uno strumento di memoria collettiva, monito contro la guerra, testimoni di un passato perduto e ricordo permanente del disastro.

A tal proposito, sulla scia dei conflitti e delle catastrofi che hanno percorso l'intero secolo fino alla contemporaneità, Salvatore Settis evidenzia come le nuove rovine del Novecento siano divenute sempre più uno strumento di memoria: «memoria di quel che fummo, le rovine ci dicono non tanto quello che siamo, ma quello che potremmo essere. Sono per la collettività quello che per l'individuo sono le memorie d'infanzia» [Settis 2010]. Esse divengono piano piano, riprendendo le parole di Francesco Venezia, il vero e proprio «deposito di memoria collettiva della città» [Venezia 2011, 92]: portatrici di ricordi comuni, positivi e negativi, palinsesti stratificati di eventi storici, da tramandare. Tuttavia, la «memoria contemplativa», quando si trasforma in «patologia paralizzante» o in «totale rifiuto» non fa altro che immobilizzare la condizione di rovina producendo «feticismi conservativi» o conducendo alla «perdita definitiva». Al contrario, nell'approccio interpretativo relativo a questi luoghi è da prediligere una «memoria attiva» che si esplica positivamente, eleggendo un tempo intermedio tra passato e futuro, dove il passato è guardato con distacco e si offre alla praticabilità del presente [Altarelli 2022], stimolando processi di invenzione, in cui i resti possono diventare parte di una nuova narrazione.

Sul rapporto tra narrazione e rovina, fondamentali sono le argomentazioni di Franco Speroni in *La rovina in scena* (2002) quando ricorda come quest'ultima si distingua dalle forme narrative sequenziali, in quanto «non si tratta di una forma dimostrativa volta allo scioglimento di un nodo [...] ma è l'esperienza nel presente di quel nodo che assume il valore di un'un profonda che si oppone sia al frammentismo assoluto dell'opera, sia alla dimostrazione narrativa» [Speroni 2002, 120]. Secondo questa concezione, ciò che la rovina di tutti i tempi racchiude e comunica non sono narrazioni consequenziali e lineari, ma narrazioni ibride e complesse, costituite da discontinuità, interruzioni e da continui ritorni, da schegge di passato che riemergono come pezzi di inconscio, esattamente come i ricordi riaffiorano alla memoria, tenendo presente che essa «è potente non tanto perché è forza allegorica che alimenta una narrazione, ma al contrario perché ne interrompe il flusso» [Pacioni 2016, 242]. A partire da queste considerazioni, è chiaro come sia innanzitutto nel riconoscimento di questi luoghi come vere e proprie «rovine», che le rovine tragiche di Brogginì possono essere guardate non più come macerie dolorose e fastidiose di cui disfarsi, ma come tracce mnestiche e discontinue, sia traumatiche che gloriose, sovrapposte nel tempo e immerse nello spazio urbano, che possono essere inserite e rielaborate in un nuovo racconto.

## 2. Transizioni e temporalità

«Il presupposto di questa rielaborazione è allora un distacco, una maturazione che permette un reinvestimento. L'elaborazione del lutto non deve nascondere la distanza temporale, quanto

FRANCESCA COPPOLINO



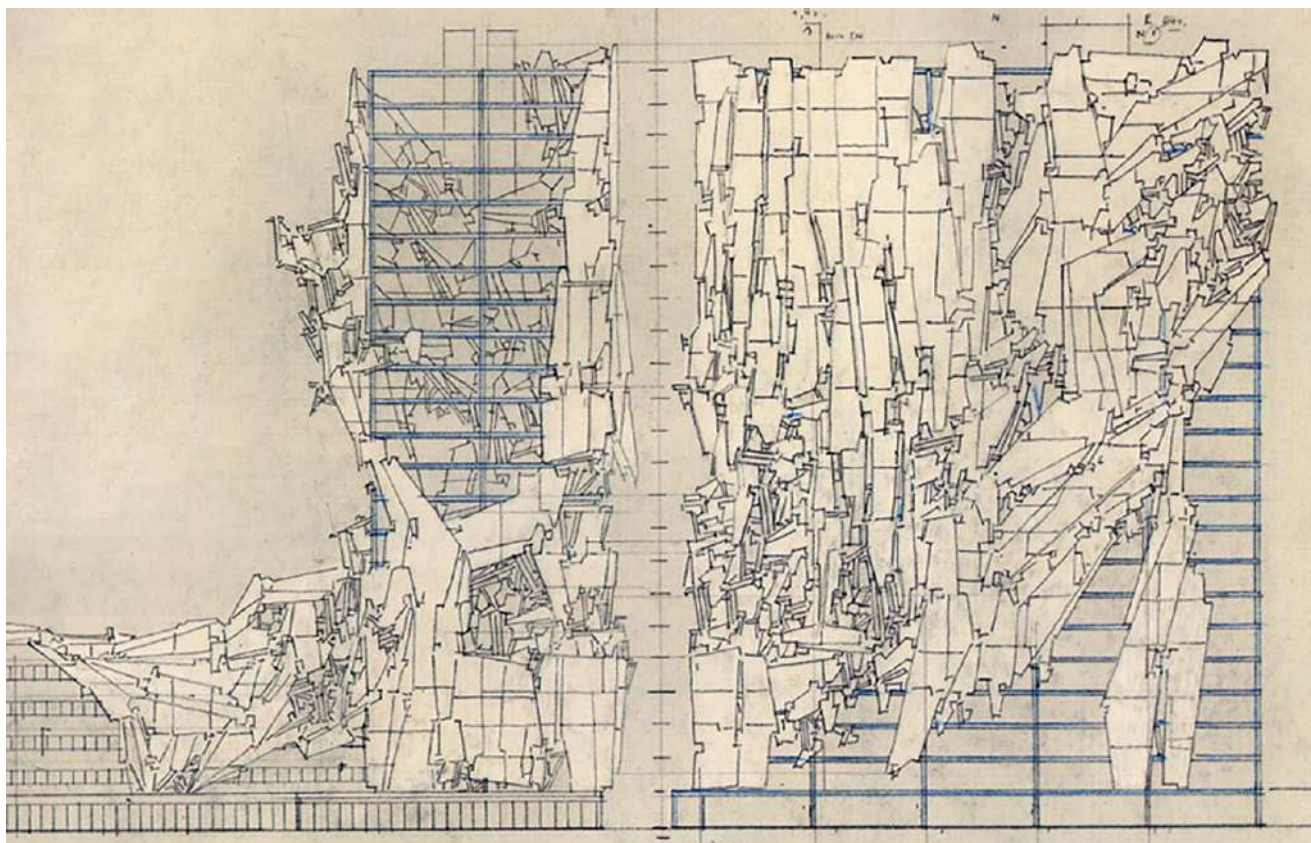
4-6: P.P. Pasolini, *Mamma Roma* (1962), fotogramma tratto dal film; D. Wylie, *Time piece*, olio su tela, collezione privata, 2010 [La forza delle rovine 2015, 42]; P. Stanley, *Urban archaeology*, dipinto, 2010 [<https://www.patstanleystudio.com/urban-archeology.htm>].

assumerla, calcolarla nel dettaglio, mostrare l'anima e i detriti. Credo che le corrette 'trasformazioni architettoniche' debbano disporsi in questo modo, ossia concepire il progetto come una forma di elaborazione del lutto» [Emery 2011, 230-231].

Il filosofo Nicola Emery, con queste parole, pone in evidenza come nelle aree delle rovine di guerra la condizione di "transizione", intesa come fase transitoria tra un prima e un dopo, che consente di elaborare il lutto con distacco e di predisporre i presupposti verso la trasformazione, costituisca l'aspetto più interessante per il progetto. Il paesaggio urbano punteggiato dalle distruzioni belliche è completamente diverso da quello dell'iconografia compatta e coerente della città preesistente, ma è proprio negli edifici lacerati, nei vuoti, nelle intersezioni e nelle fratture che si sono determinate, che può nascere la città nuova, o almeno, un nuovo strato narrativo, con sensi fortemente innovativi, che si interseca e si sovrappone a quelli preesistenti.

Se il presupposto della trasformazione delle rovine di guerra è la distanza temporale, la fase di transizione tra il prima e il dopo implica, da un lato, il dover considerare la "temporalità" stessa insita nella rovina, dall'altro la necessità di agire attraverso strategie non definitive, ma aperte e problematiche, in un'ottica di lavoro in progress. In merito al primo aspetto, già il filosofo tedesco Georg Simmel, nel 1911, scriveva come particolarità che contraddistingue le rovine risieda nel fatto che: «esse siano in grado di far collassare le temporalità» [Simmel 1911, 135]. Attraverso la capacità di far collassare le temporalità, le rovine guadagnano l'accezione di luoghi del "ri-orientamento temporale", ossia luoghi architettonici privilegiati per sperimentare la decomposizione del tempo lineare storico, favorendo l'emersione di significati nascosti e decretandone il continuo movimento. La temporalità rende dunque le rovine luoghi in continuo divenire e, di conseguenza, l'unità formale della rovina è caratterizzata dallo spostamento continuo del confine e quindi dalla non-chiusura della forma, dalla presenza dell'azione incessante del conflitto, dovuta all'inesauribilità delle spinte interne tra loro antagoniste [Speroni 2002, 12]. La rovina è, in tal modo, percepita come un oggetto che mostra la sua materialità e il suo essere in divenire. Quando questo mostrarsi viene in sé stesso compreso, idealizzato e immaginato, esso diventa nuovamente e paradossalmente operativo in qualità di non finito. Si potrebbe affermare, come sostiene l'architetto spagnolo José Ignacio Linazasoro, che le rovine introducano un modello di architettura inteso come processo che produce continue nuove configurazioni dovute alle trasformazioni avvenute nel tempo [Linazasoro 2010, 17]. La concezione di rovina come non finito figurativo evidenzia





7: L. Woods, *Suggerimenti progettuali per l'edificio del Parlamento di Sarajevo* [War and Architecture: Three Principles. Disegni in sezione, 2011].

l'accezione di rovina come luogo dell'incompiuto e diviene di grande rilevanza nel caso delle rovine di guerra, in quanto ne mostra la configurazione di forma incompleta di cui si sono persi pezzi, di forma "in transizione" da ricomporre.

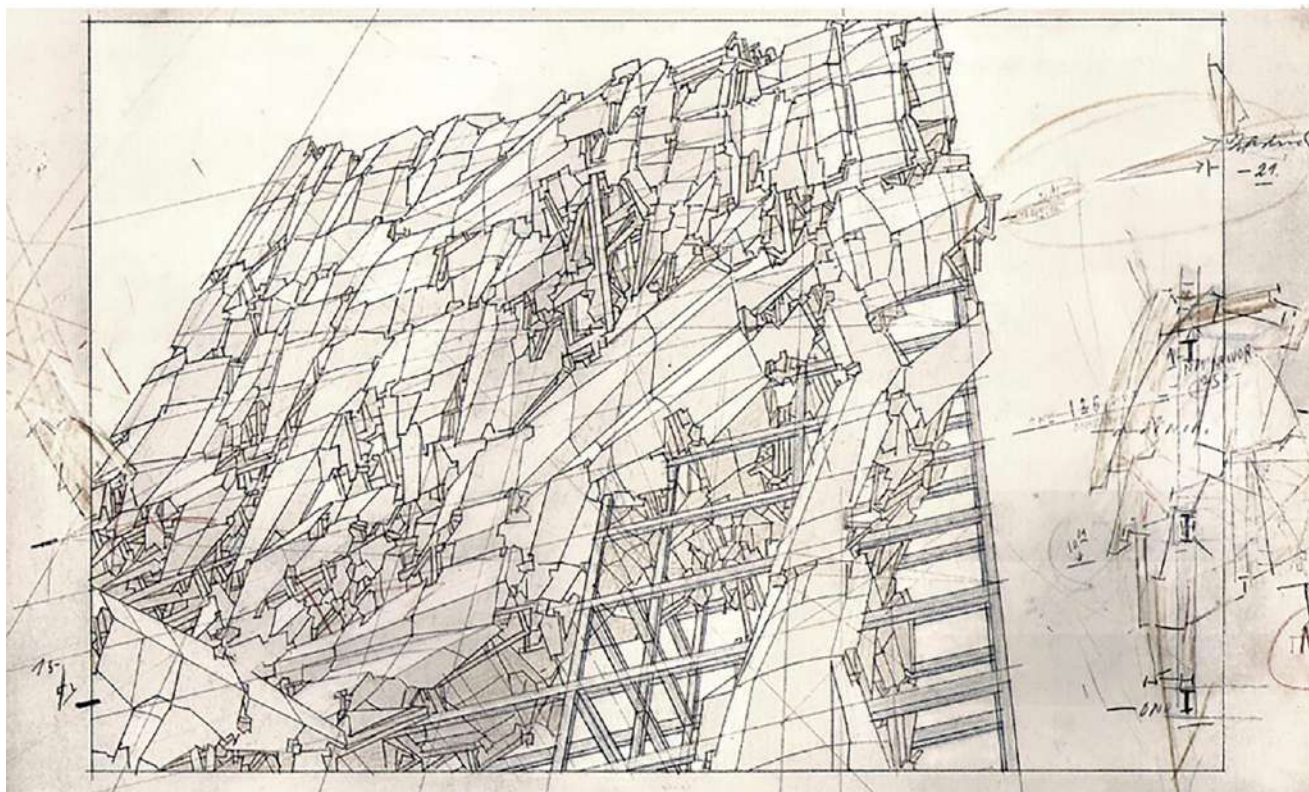
Allo stesso tempo, la transizione implica anche il fatto che, così come le rovine sono forme incompiute soggette ad un continuo movimento di sensi, ovviamente anche le interpretazioni progettuali, specie in contesti urbani e sociali delicati come quelli che hanno subito tragedie e catastrofi, non sono mai univoche e definitive, in quanto la capacità di rielaborazione delle architetture esistenti aiuta a trovare delle soluzioni, ma la soluzione non è mai determinata, né unica. Le soluzioni possibili sono molteplici e variegata e dipendono da una varietà di fattori. Secondo questa concezione, il progetto può essere inteso esso stesso come "opera aperta", riprendendo la definizione di Umberto Eco e l'approccio di Michelangelo Buonarroti nei confronti dell'opera non finita dei *Prigioni*, ossia un'opera non assertiva, non-finita in sintonia con la stessa "incertezza" e "comple" tipica delle rovine. Queste considerazioni, come fa notare Renato Bocchi, implicano la possibilità di lavorare sulla relazione tra le cose e sul divenire, non certo su un impossibile stato definito, stabilizzato, di lavorare su figure potenzialmente evolutive assai più che su forme finite [Bocchi 2016, pp. 11-13], riscoprendo nel passato 'archeologico' possibili tracce di futuro.

### 3. Postproduzioni e immaginazione

Nella Sarajevo devastata dai bombardamenti Lebbeus Woods propone con i suoi disegni un'architettura che prende forma dalle distruzioni belliche; strutture innestate e 'iniettate' negli



FRANCESCA COPPOLINO



8: L. Woods, *Suggerimenti progettuali per l'edificio del Parlamento di Sarajevo* [*War and Architecture: Three Principles. Disegni in pianta, 2011*].

edifici distrutti e negli spazi svuotati diventano cicatrici tali da incarnare una storia che non dovrebbe essere negata. Inedite tipologie denominate *freespace*, pensate per un nuovo modello sociale, danno vita ad un esercizio di realismo radicale, piuttosto che di utopismo, conferendo alla Sarajevo di Woods una carica di fascinazione più coinvolgente delle astratte ricostruzioni postbelliche moderniste [Woods 1993]. Il lavoro di Woods pone in evidenza il tema della “postproduzione” di nuova architettura che si sviluppa a partire dalla rovina, un’azione di radicamento alla ‘sottostruttura’ della rovina, in cui entrano in gioco meccanismi difficilmente descrivibili legati all’immaginazione, che per inequivocabilmente derivano in qualche misura dall’osservazione e dallo studio di quanto è stato generato dalle azioni di guerra. Con il termine “postproduzione”, preso in prestito dall’ambito cinematografico e considerato nell’accezione individuata dallo storico dell’arte Nicolas Bourriaud per descrivere il modo in cui, negli ultimi anni, l’arte ha provato a riprogrammare il mondo, si intende una forma di appropriazione contemporanea culturale e fisica che agisce modificando le narrazioni esistenti, inserendo gli elementi che le compongono in nuovi scenari immaginativi alternativi [Bourriaud 2011].

La ‘tensione’ trasmessa dagli edifici nella loro condizione di rovina e nello stesso tempo la constatazione che le rovine osservate alludano in qualche misura alla configurazione precedente distrutta dall’evento bellico costituiscono aspetti fondamentali nella impostazione e nella ideazione del progetto.

Juhani Pallasmaa, partendo dalla distinzione di Bachelard tra “immaginazione formale” e “immaginazione materiale”, sostiene che “le immagini che nascono dalla matrice proiettano esperienze, ricordi, associazioni ed emozioni pi profonde e toccanti di quelle evocate dalla

forma", per cui parla di frammento, collage e discontinuità nell'immaginario architettonico, sottolineando la necessità di propendere per una «realtà aperta, non finita, associazioni di idee, memorie, il concetto di collage e di assemblaggio» [Pallasmaa 2012, 50-51].

Il rapporto tra immaginazione e postproduzione mette in campo un'interpretazione di rovina come frammento immaginifico, capace di andare oltre l'immagine stessa che rappresenta e di dar vita a nuovi immaginari, ricordando, come scrive Salvatore Settis, che «le rovine, innescando pensieri creativi, generano ipotesi sul futuro» [Settis 2010, p. 44], diventando figure frammentate di cui è possibile ricomporre e trasformare i pezzi e che possono essere reinserite nelle dinamiche progettuali urbane, generando nuove configurazioni.

È in questa direzione che ci si può riferire ad una linea di sperimentazione e di progetto, nella quale «il restauro di Castelvecchio (1959-1964) di Carlo Scarpa a Verona, la trasformazione di Sverre Fehn delle rovine della casa dell'Arcivescovo ad Hanes nel Museo Arcivescovile (1967-1979) e la recente ricostruzione di David Chipperfield del distrutto Neues Museum a Berlino (2009), sono gli esempi più straordinari di collage architettonici emersi attraverso un restauro sensibile e profondo» [Pallasmaa 2012, 50-51]. Questi esempi mostrano il superamento della dicotomia antico-nuovo, intesa semplicemente come confronto formale e stilistico, affrontando al contrario la questione della 'materia', dell'uso e delle relazioni delle rovine di guerra con spazio urbano attraverso un lavoro tra gli strati materiali e immateriali, che definisce nuove "immagini-collage", dense di tempi e significati.

## Conclusioni

L'indagine sul rapporto tra immaginario e progetto nel caso delle rovine di guerra guardate come nuovi paesaggi dell'anima, tra memoria, temporalità e immaginazione e non più come luoghi dolorosi del conflitto, ha consentito di tracciare, in questo contributo, alcune possibili direzioni interpretative e progettuali, spesso necessariamente complementari e compresenti, per affrontare la delicata questione del reinserimento di questi elementi tragici nelle dinamiche urbane contemporanee. Risignificazione, transizione e postproduzione possono dunque essere guardate, in questa ottica, come fasi indispensabili che guidano i processi di interpretazione e di trasfigurazione immaginativa tra il prima, il durante e il dopo. In sintesi, è chiaro come al progetto di architettura sia attribuito il compito di intrecciare e sintetizzare i molteplici fattori e le diverse criticità che emergono in questi particolari contesti, nei quali, come si è potuto evincere, è necessario che qualsiasi azione progettuale sia preceduta innanzitutto da una riappropriazione culturale e sociale di questi luoghi e dal conferimento di nuovi sensi. È solo nella ricerca di nuovi significati che è possibile sfuggire al rifiuto, allo straniamento, alla distruzione e alle macerie, rendendo questi luoghi veri e propri luoghi di memoria, statuti di "identificabili da ritrovare". Le rovine, riconosciute come paesaggi dell'anima, ci indicano allora una direzione, un approdo e, allo stesso tempo, ci ricordano chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo. Anziché azzerare tutto e ricominciare da capo, le rovine ci insegnano che vale sempre la pena portarsi dietro, nel bene e nel male, anche solo un frammento di . Ci dimostrano che tutto cambia, ma che c'è sempre qualcosa che resta, qualcosa che resiste alla distruzione.

## Bibliografia

- Dead Tech* (1983), a cura di M. Hamm, R. Steinberg, R. Jungk, New York, Random House.  
*La forza delle rovine* (2015). Catalogo della mostra, a cura di M. Barbanera, A. Capodiferro, Milano, Mondadori Electa.  
*Semantica delle rovine* (2006), a cura di G. Tortora, Roma, Manifestolibri.  
 ALTARELLI, L. (2022). *L'immaginario delle rovine*, Siracusa, LetteraVentidue.

FRANCESCA COPPOLINO

- AUGÉ, M. (2004). *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BENJAMIN, W. (1999). *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
- BOCCHI, R. (2016). *Un progetto per le "rovine al contrario" della coda della cometa*, in *Progetti di riciclo. Cinque aree strategiche nella coda della cometa di Roma*, a cura di D. Nencini, A. Capanna, Ariccia, Aracne editrice, pp. 11-14.
- BOURRIAUD, N. (2004). *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia Books.
- BROGGINI, O. (2009). *Le rovine del Novecento. Rifiuti, rottami, ruderi e altre eredità*, Reggio Emilia, Diabasis.
- EMERY, N. (2011). *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.
- FREUD, S. (1978). *Il disagio della civiltà*, in «Opere», Torino, Boringhieri, vol. 10, pp. 557-630.
- HABIB, A. (2015). *L'attrait de la ruine*, Bruxelles, Yellow and Now.
- LINAZASORO, J.I. (2010). *Rovine*, in *Ricomporre la rovina*, a cura di A. Ugolini, Firenze, Alinea, pp. 17-19.
- MIANO, P. (2019). *Rovine di guerra e progetto: un confronto da rinnovare*, in «Confronti. Quaderni di restauro architettonico. Il restauro nei territori in conflitto», vol. 8-10, pp. 47-53.
- NORCIA, A. (2015). *La rovina come nuovo paradigma del XX e del XXI secolo: per una riflessione sull'umanità*, in *La forza delle rovine. Catalogo della mostra*, a cura di M. Barbanera, A. Capodiferro, Milano, Mondadori Electa, pp. 34-45.
- PACIONI, M. (2016). *Distuggere le rovine*, in «Psiche. Rivista di cultura psicoanalitica», n. 1, pp. 241-260.
- PALLASMAA, J. (2012). *Frammenti, Collage e discontinuità nell'immaginario architettonico*, Pordenone, Giavedoni Editore.
- SÁNCHEZ, G. (2017). *Sarajevo 1992-2008*, Barcellona, Art Blume S.L.
- SETTIS, S. (2010). *Rovine. I simboli della nostra civiltà che rischiano di diventare macerie*, in «la Repubblica», 11 novembre.
- SIMMEL, G. (1981). *La rovina*, in *Rivista di Estetica*, a cura di G. Carchia, n. 8, pp. 121-127.
- SPERONI, F. (2002). *La rovina in scena. Per un'estetica della comunicazione*, Roma, Meltemi editore.
- VENEZIA, F. (2011). *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Milano, Electa.
- WOODS, L. (1993). *Architecture and War*, New York, Princeton Architectural Press.

### Sitografia

- <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles/> (dicembre 2023)
- <https://www.patstanleystudio.com/urban-archeology.htm> (dicembre 2023)

## Fictional war ruins. *Rappresentazione, estetica ed iconografia delle rovine belliche nel cinema e nei videogiochi*

*Fictional war ruins. Representation, aesthetics and iconography of war ruins in movies and videogames*

**BARBARA ANSALDI\***, **VERONICA SCARIONI\*\***

\*Università di Napoli Federico II, \*\*Ordine dei Giornalisti della Lombardia

### Abstract

*Il paper propone un viaggio a più dimensioni tra le rappresentazioni di rovine belliche immaginate da registi, art director e concept artist che vanno in scena in produzioni cinematografiche e videoludiche, rivivendo, immaginando o anticipando i segni tragici di guerre – reali o fittizie – che si impongono allo spettatore con forza sublime. L'insieme di queste suggestioni visive forma un corpus di archetipi e modelli rappresentativi che costruiscono e alimentano l'immaginario collettivo sulle rovine di guerra, in una dialettica tra realtà e immaginazione.*

*The paper presents a multi-dimensional journey through the representations of war ruins as they are imagined by directors, art directors and concept artists, both in movies and videogames. Such images of ruins re-live, imagine or anticipate the tragic signs of wars – both real and fictional – imposing themselves in front of the viewer with sublime strength. All these images build a corpus of archetypes and figurative models that shape and fuel our collective imagination on war ruins, in a dialectic between reality and imagination.*

### Keywords

Rovine belliche, cinema, videogiochi.

War ruins, cinema, videogames.

### Introduzione

«Welcome to the new world order / Families sleepin' in their cars in the Southwest / No home, no job, no peace, no rest» canta Bruce Springsteen in *The Ghost of Tom Joad* (1995), evocando uno scenario distopico. Ci sono rovine belliche reali, ferite che segnano la storia di un paesaggio, e rovine belliche d'invenzione, costruzioni o ri-costruzioni immaginifiche che prendono quelle ferite e le trasformano in *visioni* nuove. Fascino, distruzione, immaginazione: la violenza della guerra non lascia soltanto tracce 'fisiche' e tangibili, ma alimenta un immaginario di frammenti di città, architetture e paesaggi vessati dai conflitti che, combinati creativamente, costruiscono immagini di rovine 'fittizie', eredità di guerre immaginarie/(re)immaginate. Gli immaginari di rovine sono già protagonisti dell'opera settecentesca di Giambattista Piranesi con le sue visioni dei *Carceri* e del *Campo Marzio* di Roma e nei *capricci* di Hubert Robert, Panini e Bellotto. Nella contemporaneità, cinema e videogiochi hanno rilanciato il potenziale prefigurativo, trasfigurativo, espressivo ed evocativo della rovina di guerra, sia ricostruendo gli effetti distruttivi di conflitti realmente accaduti, sia immaginando i segni di un passato drammatico non-vissuto, o, ancora, di un futuro catastrofico, previsione di ciò che potrebbe essere. Cinema, videogiochi e tecnologie della



BARBARA ANSALDI, VERONICA SCARIONI

visione, a partire dalla fine del XX secolo, hanno dunque costruito e nutrito l'immaginario collettivo delle rovine di guerra, attribuendogli nuovi significati e provocando nello spettatore sensazioni contrastanti, oscillanti tra disagio e fascinazione. Disastri contemporanei vanno in scena nei lavori di registi come Bernardo Rossellini (*Germania Anno Zero*, 1948), Wim Wenders (*Il cielo sopra Berlino*, 1987) e Roman Polanski (*Il Pianista*, 2002); visioni di futuristiche rovine extra-terrestri costellano i fondali spaziali dei titoli della saga di *Star Wars*, mentre le rovine di guerra 'fantastiche' sono disseminate nei mondi e nelle dimensioni alternative di *Final Fantasy X* (2001), delle trilogie de *Il Signore degli Anelli* e de *Lo Hobbit*; scenari post-apocalittici in rovina sono infine protagonisti di pellicole come *Independence Day* (1996) di Roland Emmerich, *Oblivion* (2013) di Joseph Kosinski, *Blade Runner 2049* (2017) di Denis Villeneuve e delle serie di videogiochi come *Metro* e *Fallout*. Il contributo cerca di tracciare il profilo della rovina bellica contemporanea messa in scena nelle produzioni cinematografiche e videoludiche tra realtà e immaginazione, per poi elaborare una classificazione delle *immagini* di rovine di guerra che alimentano e 'modellano' l'immaginario collettivo della contemporaneità, citando ed illustrando esempi significativi per ogni 'tipologia' identificata (Fig. 1).

### 1. Rovine di guerra tra realtà e finzione. Genesi di un immaginario

La Prima Guerra Mondiale segna la fine di un'epoca e l'inizio della modernità: «il cinema è intimamente legato a questo complesso processo socio-culturale, non solo perché ne registra gli eventi principali o perché viene utilizzato come strumento di propaganda, ma soprattutto perché è un *medium* profondamente in sintonia con il nuovo universo mentale» [Alonge 2001, 7]. Da quel momento in poi, il cinema diventa mezzo prediletto per raccontare la guerra e, di conseguenza, per mettere in scena la devastazione e la scia di rovine che essa lascia dietro. La svolta digitale, poi, ha determinato la produzione esponenziale e pervasiva delle immagini, facendo sì che gli immaginari di guerra vengano costantemente rimodellati in larga scala dall'industria dell'*entertainment*. Il prodotto cinematografico e più tardi quello seriale e videoludico si configurano così al contempo conseguenza e potente



1: Fotogramma tratto da *Blade Runner 2049* (2017); Concept art di *Rivet City* per *Fallout 3* (2008) [© Bethesda].



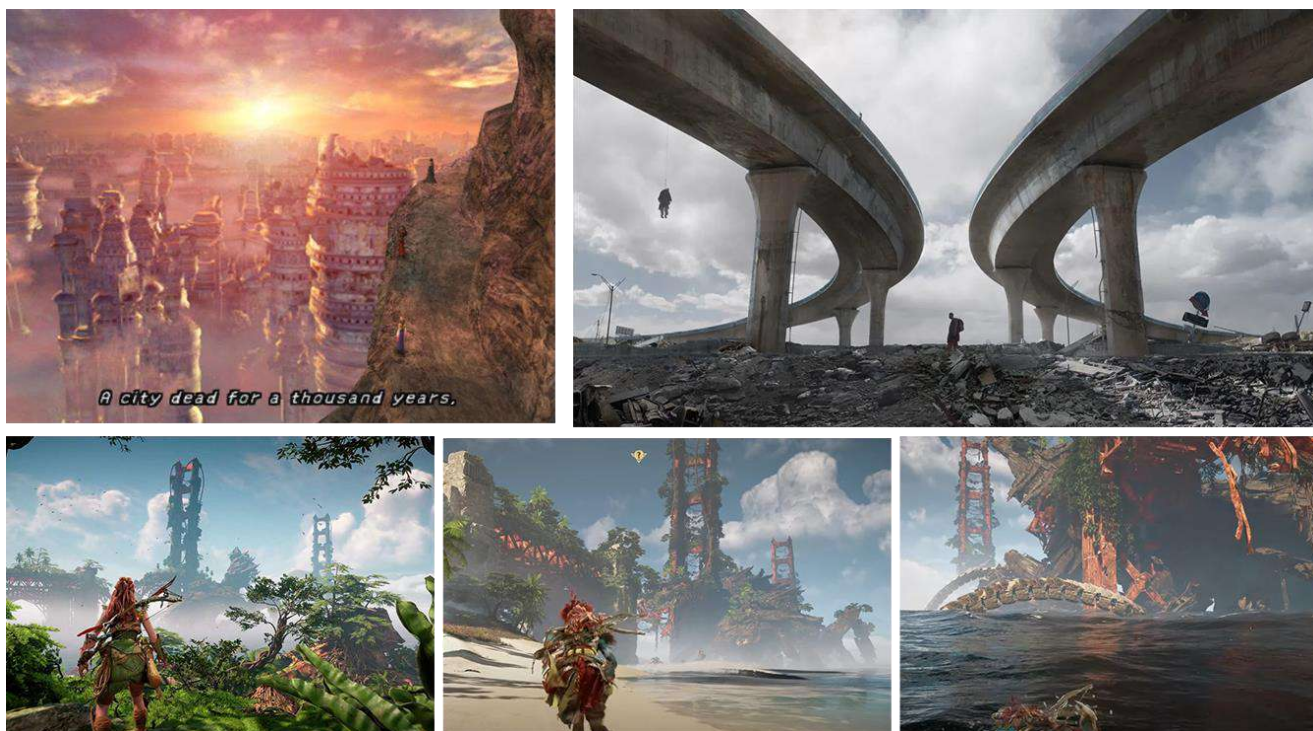
agente catalizzatore dell'evento bellico, i cui drammatici esiti si incarnano proprio nelle rovine messe in scena, viste attraverso lo sguardo della camera da presa o tramite il mutevole punto di vista del giocatore. Sia nei film che nei videogiochi possiamo rintracciare quella che Montani definisce «condizione narrativa delle immagini» [Montani 1999], per cui la rappresentazione creativa delle rovine belliche – siano esse immaginarie o non, con tutto il portato emotivo che inevitabilmente viene sollecitato, è funzionale al coinvolgimento del pubblico e alla creazione di una memoria collettiva. Si va costruendo così un archivio visivo della memoria contemporanea, in cui i confini tra realtà e immaginazione diventano labili, essendo continuamente riscritti, confusi, reinterpretati, valicati. Marc Ferro rifiutava l'opposizione tra *fiction* e *non fiction*, asserendo che «l'immaginario è tanto la storia quanto la Storia» [Ferro 1993, 73] e tale immaginario è, oggi, il risultato dell'interazione continua tra questi due poli apparentemente opposti. Come rileva Alonge, in produzioni quali «[...] *Il Quinto Elemento* (1997), passando per le tavole di Bilal e di Moebius, per *Alien* (1979) e *Blade Runner* (1982) troviamo un universo iconografico e narrativo in cui gli interscambi sono così fitti e frequenti che risulta difficile distinguere quale sia il "testo-fronte"» [Alonge 2001, 25]. Ferro opera, inoltre, una distinzione tra *reconstitution*, ossia la mera riproduzione filologicamente corretta di un evento passato, e *reconstruction*, ossia la rielaborazione creativa, magari scorretta sul piano della realtà dei fatti, ma efficace sul piano della narrazione. Lo stesso ragionamento può essere applicato alla rappresentazione e messa in scena delle rovine belliche, che, anche quando sono il risultato di una ricostruzione creativa o di un'invenzione, svolgono un'azione efficace dal punto di vista espressivo, evocativo, simbolico e figurativo. Non dobbiamo dimenticare che è proprio la realtà ad offrire un repertorio visivo di immagini, icone, panorami, cui attingono sia il cinema che i videogiochi, per rappresentare le tracce tangibili di un conflitto bellico, rielaborandole e ricombinandole per dar vita a visioni inedite in cui realtà e finzione si intersecano e sovrappongono costantemente. Si tratta di un'attitudine che Bourriaud definisce attraverso il termine "postproduzione", ovvero il "riappropriarsi" di materiali esistenti, dei loro 'segni e significati', e il successivo ri-significarli all'interno di nuove opere e nuovi scenari [Bourriaud 2002]. Strutture collassate in pietra, legno e acciaio e paesaggi martorizzati dalla furia e dalla violenza della guerra catturano il nostro sguardo collettivo e ci obbligano a confrontarci con quell'intangibile soglia in cui passato, presente e futuro si incontrano. Sono lo specchio di traumi insuperati, di ferite impresse nella memoria collettiva mai sanate; sono rifugio in epoche, mondi e dimensioni parallele, luoghi decadenti e distanti del multiverso, nei confronti dei quali ci sentiamo meri affascinati spettatori; ma sono anche proiezione immaginativa, presagio e timore, incursioni in un futuro spaventoso, materializzazione delle nostre paure più ataviche.

## 2. Tassonomia delle rovine belliche tra rappresentazione e punto di vista

«The boarded up windows / The empty streets / While my brother's down on his knees / My city of ruins / My city of ruins» canta ancora Bruce Springsteen in *My City of Ruins* (2002). L'industria dell'intrattenimento inserisce il tema della rovina bellica all'interno dei prodotti cinematografici, seriali o videoludici, attribuendogli un valore – espressivo, evocativo e simbolico – a seconda della tipologia di conflitto attorno al quale ruota l'intera 'trama' e a cui fanno da 'sfondo attivo'. Vi sono rovine di guerre reali, ricostruite o re-immaginate, esito di conflitti che realmente hanno segnato la nostra storia e che testimoniano un doloroso passato; rovine 'immaginarie', nelle quali il potenziale trasfigurativo della rovina si esplica nella sua forma più estrema, proiettandoci in mondi fantastici e galassie lontane, i cui 'fondali'

BARBARA ANSALDI, VERONICA SCARIONI

appaiono dilaniati dalla forza distruttiva di guerre anch'esse immaginarie; vi sono, infine, rovine belliche 'post-apocalittiche', rovine 'anticipate' [Coppolino 2018, 987] (quelle che meglio rispecchiano la nostra epoca e che appartengono a un genere oggi ampiamente esplorato) lascio di conflitti catastrofici che riflettono le nostre paure più recondite nel veder collassare il mondo e le strutture sociali a cui siamo abituati. È interessante operare una seconda 'classificazione', innestata sulla prima, delle immagini di rovine belliche sulla base di un elemento fondamentale nella narrazione visiva delle stesse: il punto di vista. Il lessico cinematografico presenta di per sé un *range* piuttosto vasto per definire i movimenti di macchina e le inquadrature: dalla prospettiva panottica (erede dell'arte del XIX sec.) del campo lungo, della panoramica e della carrellata aerea – che propongono uno spazio "visibile" e misurabile – ai campi di ripresa ravvicinati, con obiettivo ad altezza uomo, dove la presenza umana viene messa a confronto diretto con lo scenario. Potremmo quindi identificare alcuni 'sguardi' ricorrenti sulla rovina di guerra: lo sguardo *a volo d'uccello*, finalizzato a trasmettere allo spettatore il respiro e l'estensione della distruzione e la piccolezza dell'uomo rispetto ad essa; la visuale in prima persona (*first person shot*), condivisa tra cinema e videogiochi, che consente allo spettatore o al *player* di adottare la prospettiva percettiva e visiva del personaggio interno alla narrazione; il *sottinsù*, espediente prospettico che trova in Piranesi il suo padre spirituale e che ha lo scopo di farci sentire sopraffatti dalla mole vertiginosa del rovinoso scenario che si erge dinanzi ai nostri occhi; infine, il punto di vista *dinamico-interattivo*, prerogativa del videogioco, in cui la relazione prospettica con la rovina cambia costantemente sia in base agli spostamenti del protagonista sia in rapporto al libero movimento della visuale di gioco, entrambi dipendenti – integralmente o parzialmente – dalla volontà del giocatore (Fig. 2).



2: Dall'alto verso il basso, da destra verso sinistra: panoramica di Zanarkand in rovina in un fotogramma tratto da *Final Fantasy X* (2001) [© Square Enix]; fotogramma tratto dal film *Codice Genesi* (2010); screenshot del *Golden Gate* in rovina visto da diversi punti di vista tratti da *Horizon: Forbidden West* (2022) [© Guerrilla Games].

Alla prima categoria appartengono le rovine di guerra presenti in titoli ambientati durante o dopo un conflitto realmente avvenuto, a partire da *Germania Anno Zero* (1948) di Rossellini, *Il cielo sopra Berlino* (1987) di Wenders, *Il Pianista* (2002) di Polanski, passando per *Full Metal Jacket* (1987) di Kubrick fino a pellicole come *Salvate il Soldato Ryan* (1998) di Spielberg e *Dunkirk* (2017) di Nolan, nonché le serie di videogame quali *Call of Duty*, *Medal of Honor* e *Battlefield*. La rappresentazione filmica e videoludica delle rovine di guerre effettivamente combattute è spesso soggetta ad integrazioni immaginifiche e trasfigurazioni simboliche, che 'colmano' la mancanza di materiali storicamente accreditati su cui basare la narrazione visiva o addirittura si sostituiscono ad essi. Mentre il film di Rossellini venne girato tra le vere rovine della Berlino nell'immediato dopoguerra, tutti gli altri titoli sono accomunati da una "riscrittura immaginaria" dei resti bellici (significativa è la ricostruzione della Varsavia devastata dalla Seconda Guerra Mondiale ne *Il Pianista*), arrivando a de-localizzarli, ricostruendo intere città altrove (è il caso delle rovine di Hue in *Full Metal Jacket*, ricostruite nelle campagne londinesi) o addirittura mettendo in scena battaglie mai avvenute in luoghi mai esistiti, come nel caso emblematico delle cittadine francesi di Neuville e Ramelle in *Salvate il Soldato Ryan*, allestite nell'Hertfordshire in Inghilterra e delle quali ci viene mostrata con vivido realismo la distruzione. È sulla scia di queste pellicole che si inseriscono le rovine che costellano le ambientazioni dei numerosi videogiochi soprattutto in prima persona sui maggiori conflitti della storia contemporanea quali *Call of Duty: World at War* (2008), *Medal of Honor* (2010), *Battlefield I* (2016) e *Call of Duty: WWII* (2017), solo per citarne alcuni (Fig. 3).



3: Dall'alto verso il basso, da destra verso sinistra: fotogramma tratto da *Germania Anno Zero* (1948); fotogramma tratto da *Salvate il Soldato Ryan* (1998); il Reichstag in rovina in *Call of Duty: World at War* (2008) [© Activision Blizzard]; Varsavia in macerie ne *Il Pianista* (2002); fotogramma tratto da *Full Metal Jacket* (1987) con la ricostruzione di Hue devastata; screenshot tratto da *Battlefield I* (2016) [© DICE].



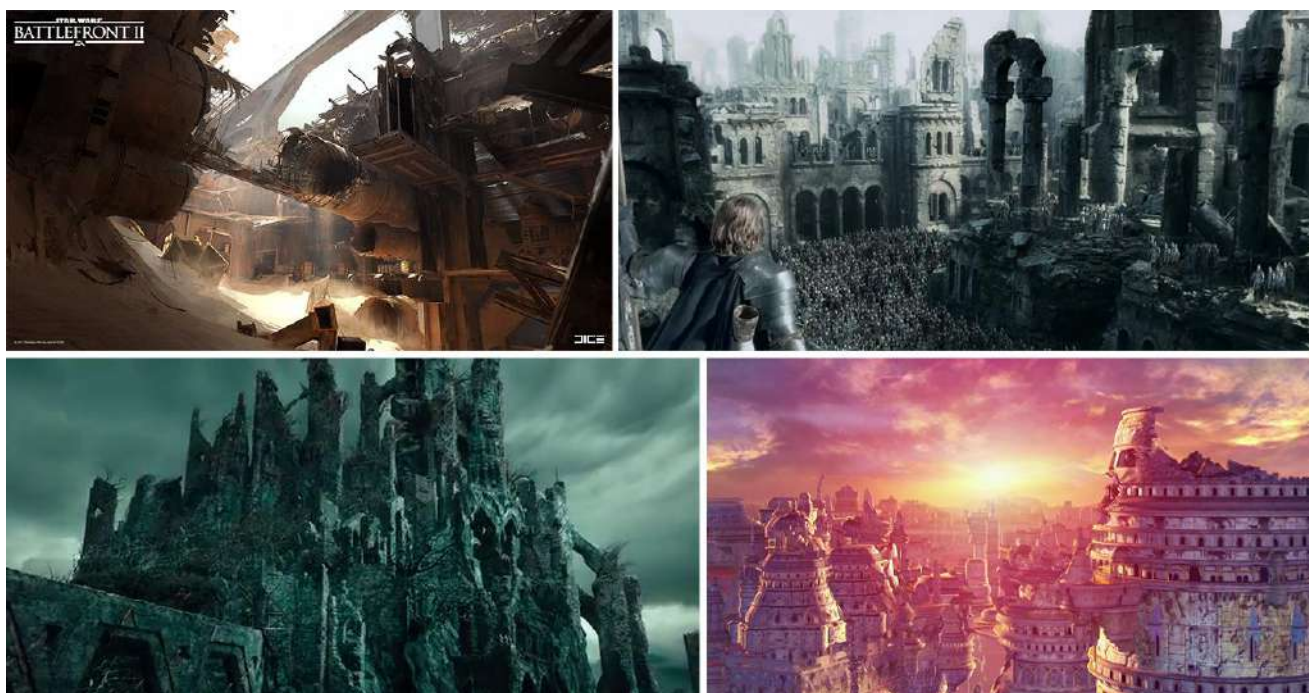
Ad accomunare tutti gli esempi citati è quello che Montani definisce processo di “autenticazione delle immagini”, per cui non importa quale sia la tecnologia o il mezzo di rappresentazione (digitale, analogico ecc.) né il grado di fedeltà alla realtà dei fatti affinché l’immagine sia ‘validata’ come testimonianza. In altre parole, per lo studioso «autenticare [...] vale quanto “ri-realizzare”, riabilitare l’immagine alla relazione col suo altro irriducibile» [Montani 2010, XIV]. Ogni ricostruzione di uno scenario riflette le forme di visualizzazione della rovina di guerra, capaci di segnare e riconfigurare la nostra memoria collettiva e il nostro repertorio visivo e culturale, che viene alimentato anche e soprattutto dall’immaginazione estetica: «reinscenare il passato evoca necessariamente l’immaginazione storica sia da parte del regista che dello spettatore» [Burgoyne 2008, 8].

La seconda categoria riunisce rovine belliche di civiltà appartenenti a mondi di fantasia, universi alternativi o a visioni estreme di un futuro extra-terrestre: realtà e finzione sembrano ancora più distanti, ma solo apparentemente. Dietro alla facciata di utopia fantastica, c’è un solido sforzo di *worldbuilding* che cela connessioni e legami indissolubili con la realtà, rielaborazioni di archetipi a noi familiari ma che osserviamo attraverso il filtro dell’immaginazione. La distinzione tra *fiction* e *non fiction*, riprendendo le parole di Ferro, è valida solo a un livello superficiale, trattandosi piuttosto di due diversi livelli tra loro interconnessi. Nessun universo inventato, nemmeno la più radicale visione fantastica, potrebbe derogare da un’idea di coerenza e credibilità e da chiari riferimenti/controparti reali. Universi e dimensioni alternative sono espressione del primordiale desiderio dell’uomo di immaginare altre realtà, eppure negli scenari ‘fantastici’ convivono frammenti del reale ed elementi fantasy, onirici e *sci-fi*. E così le vestigia di antichi edifici appartenenti a civiltà aliene si alternano a strutture collassate in acciaio sulla cornice di un paesaggio lunare, come avviene in numerose produzioni – sia cinematografiche che videoludiche - legate alla saga di *Star Wars*. Il genere fantasy riprende e combina invece elementi di stampo medievale, proponendo fortezze e città ridotte in rovina da epiche battaglie: Osgiliath ne *Il Signore degli Anelli: il Ritorno del Re* (2003) e la fortezza di Dol Guldur ne *Lo Hobbit - Un viaggio inaspettato* (2012) ne sono esempi rilevanti. Sul versante videoludico, la visionaria saga di *Final Fantasy* spicca per l’originale e immaginifica fusione di epoche, luoghi e stili architettonici diversi: è il caso delle rovine di Zanarkand in *Final Fantasy X* (2001), metropoli futuristica dall’architettura ispirata alle forme del passato, ridotta ad un cumulo di macerie dalla Machina War contro Bevelle. Nel corso del gioco ci viene poi mostrata la città così com’era prima della sua distruzione: una città che vive solo nel sogno collettivo dei suoi abitanti, trasformati in *Intercessori* per conservarne la memoria mediante un sonno eterno (Fig. 4).

L’ultima – e più popolosa – categoria si riferisce alle rovine belliche che compongono gli scenari distopici di molte produzioni del filone post-apocalittico, immaginario del possibile nel quale il desiderio innato di sognare dell’uomo si scontra con l’orrore della distruzione, completando il processo di *de-romanticizzazione* della rovina. Oggi, infatti, gli artisti la concepiscono «non più come i pittori del Settecento, per giocare – malinconicamente o edonisticamente – con l’idea del tempo che passa, ma per immaginare il futuro» [Augé 2004, 97]. E dunque la città in rovina assume i toni cupi di un’utopia negativa, utopia nel senso di «a-topos: senza luogo. L’anelito a un altrove nel quale la realtà si riflette sublimata, il non luogo in cui l’umanità negata proietta sé stessa» [Froio 2014, 4].

Inoltre, gli eventi dell’11 settembre 2001 hanno fatto registrare un aumento esponenziale dei titoli dedicati a questo genere, rappresentando «uno spartiacque che ha modificato e ridefinito il modo di concepire le immagini, le narrazioni, il reale, il trauma» [Della Torre 2020,

75], come se «l'immagine delle Torri colpite, collassate e precipitate su sé stesse, avesse costituito davvero un Ground Zero, un punto zero, l'epicentro di un nuovo immaginario» [Donghi 2014, 44]. Nelle opere di Gordon Matta-Clark e nelle fotografie Gabriele Basilico e Joel Meyerowitz possiamo scorgere la stessa tensione drammatica, la consapevolezza che la coesione del mondo così come lo conosciamo è più fragile di quanto possa sembrare (Fig. 5).



4: Dall'alto verso il basso, da destra verso sinistra: concept art per *Star Wars: Battlefront II* (2017) [© EA DICE]; Osgiliath in rovina in un fotogramma tratto dal film *Il Signore degli Anelli - Il Ritorno del Re* (2003); la fortezza in rovina di Dol Guldur in un fotogramma tratto da *Lo Hobbit - Un viaggio inaspettato* (2012); Rovine di Zanarkand in *Final Fantasy X* (2001) [© Square Enix].



5: Da sinistra verso destra: *Conical Intersect* (Parigi, 1975) di Gordon Matta-Clark; fotografia di Gabriele Basilico [Beirut 1991, Baldini Castoldi Dalai editore, 2003]; fotografia di Joel Meyerowitz del World Trade Center a New York dopo il crollo delle Torri Gemelle [Aftermath – World Trade Center, 2001].

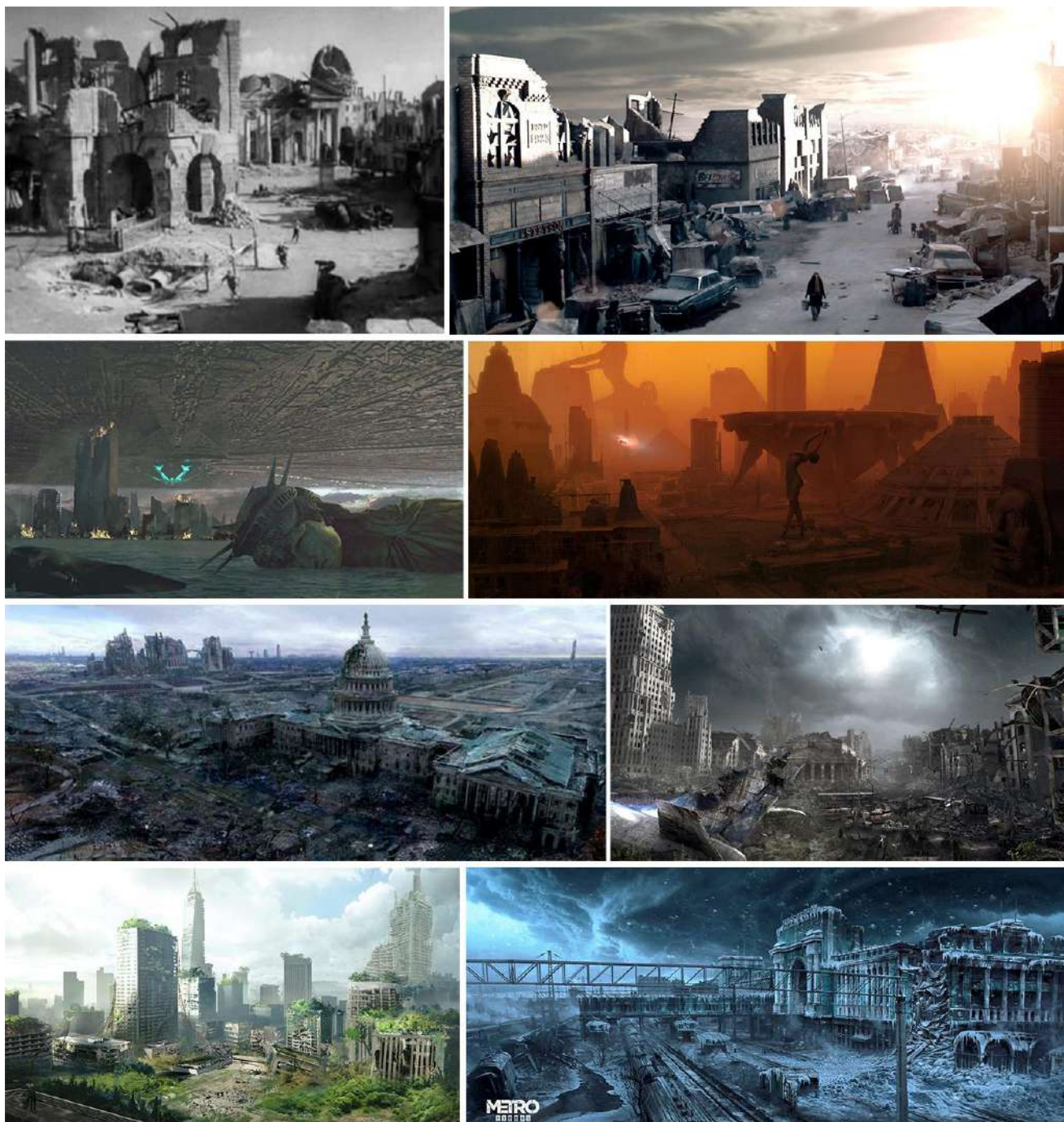


Film e videogiochi ci spingono a cercare questo tipo di epifania attraverso la visione e il *gameplay*, come se ogni edificio sventrato o in fatiscente rovina ci ricordasse che l'ordine sociale potrebbe crollare da un momento all'altro, proprio come i resti decadenti di un luogo che un tempo dava per scontata la sua permanenza. Ed ecco che vanno in scena futuribili scenari distopici potenzialmente verificabili e modellati dall'«immaginazione intermediale» [Montani 2010, 24], scenari in cui domina il silenzio dell'abbandono, *aftermath* di un «un disastro che avrà costretto l'umanità ad “abbandonare i luoghi” e che è pur necessario rappresentarsi fin da oggi, in anticipo, affinché vi sia in ogni caso, qualche testimone». [Augé 2004, 97]. Diversi sono i titoli che hanno contribuito in maniera decisiva a creare e arricchire l'immaginario 'catastrofico' legato al genere post-apocalittico a partire da Fritz Lang con il suo *Metropolis* (1927) e *Things to come* (1936) di Menzies su sceneggiatura di H.G. Wells, passando per l'America devastata dall'invasione aliena di *Independence Day* (1996) di Emmerich e de *La Guerra dei Mondi* (2005) di Steven Spielberg, fino ai più recenti *Codice Genesi* (2010) dei fratelli Hughes e *Blade Runner 2049* (2017) di Villeneuve. Questi ultimi due rappresentano entrambi le conseguenze disastrose di una guerra nucleare, riflettendo paure più che mai attuali, da un lato mostrandoci un mondo disabitato e solitario, dall'altro una Las Vegas deserta, avvolta da una nube radioattiva, che strizza l'occhio all'opera di Sant'Elia. In questo immaginario post-disastro nucleare si inseriscono anche le serie di videogiochi di *Fallout* e *Metro*. In *Fallout 3* (2008), che fonda il suo carattere sull'estetica delle rovine, il giocatore viene catapultato in un mondo dove, in seguito a una catastrofica guerra nucleare, le strutture sociali sono state annientate. In *Metro 2033* (2010) e nei suoi *sequel*, tutti basati sul romanzo omonimo dello scrittore russo Dmitry Glukhovsky, i sopravvissuti a una guerra nucleare sono costretti a vivere nelle metropolitane della capitale russa: fuori un mondo straziato dall'inverno nucleare'. Rispetto agli altri *media*, i videogiochi presentano una caratteristica unica: l'interattività. Nel videogioco, la messa in scena di un mondo in rovina si lega profondamente al nocciolo centrale del gioco in sé: non solo scrutare ma interagire attivamente con lo scenario in rovina, da molteplici punti di vista. In *Fallout*, ad esempio, il giocatore percorre le ultime vestigia della civiltà, setacciando i relitti di un mondo perduto per costruirne uno nuovo, con l'obiettivo di ripristinare un ambiente vivibile. In *NieR: Automata* (2017) il *player* impersona un gruppo di androidi con caratteristiche umane che ha il fine di sconfiggere le *biomacchine* aliene per permettere all'Umanità di rinascere sulla Terra. Questa partecipazione attiva nei confronti della rovina fa sì che il videogioco aggiunga un nuovo modo di relazionarsi ad esse, al di là della tradizionale contemplazione (Fig. 6).

## Conclusioni

La sintetica disamina delle rovine belliche qui presentata non ha, ovviamente, la pretesa di essere esaustiva, richiedendo una trattazione molto più estesa e approfondita. Si pone, piuttosto, come un insieme di suggestioni atte a stimolare la riflessione intorno all'estetica e all'iconografia delle rovine di guerra nel cinema e nei videogiochi, partendo da una fondamentale premessa, ovvero che il modo in cui vengono messe in scena è sempre 'mediato', così come il nostro modo di percepirle, da un immaginario comune. Il potere evocativo, trasfigurativo e prefigurativo della rovina bellica immaginaria/immaginata nelle sue diverse declinazioni dà vita a visioni di un passato, presente o futuro 'in potenza' o ad evocazioni di mondi paralleli in cui depositare la memoria della distruzione, celandola, trasformandola o anticipandola, senza mai cancellarla. Le immagini di rovine belliche in film e videogiochi sono dunque 'testi' che da un lato testimoniano e raccontano, dall'altro producono e alimentano un immaginario visuale che riflette il modo in cui la collettività concepisce sé stessa, il proprio doloroso passato e l'angoscia per il futuro.

## Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



6: Dall'alto verso il basso, da destra verso sinistra: fotogramma tratto da *Things to come* (1936); fotogramma tratto dal film *Codice Genesi* (2010); New York assediata e distrutta dagli alieni in un fotogramma di *Independence Day* (1996); concept art per *Fallout 3* (2008) [© Bethesda]; Mosca distrutta dalla guerra nucleare in *Metro: Last Light Redux* (2013) [© 4A Games]; concept art per *Nier: Automata* (2017) [© Square Enix]; concept art per *Metro: Exodus* (2019) [© 4A Games].

### Bibliografia

- ALONGE, G., (2001). *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Novara, UTET.
- AUGÉ, M. (2004). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.

BARBARA ANSALDI, VERONICA SCARIONI

- BOURRIAUD, N. (2002). *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel.
- BURGOYNE, R. (2008). *The Hollywood Historical Film*, Blackwell, Malden.
- COPPOLINO, F. (2018). *Luoghi dell'abbandono nella città della postproduzione. Immaginari di rovine attraverso lo sguardo cinematografico*, in *La Città Altra: Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, FedOA, pp. 981-988.
- DELLA TORRE, P. (2020). *Dieci anni di immaginario post-11/9 nel Marvel Cinematic Universe*, in *La guerra delle immagini nel XXI secolo. Cinema, televisione, web*, a cura di G. Gozzini, P. Masciullo, Catanzaro, Rubbettino Editore, pp. 73-90.
- DONGHI, L. (2014). *Torri che crollano, guerra al terrore e immagini redacted. Riflessioni sull'immaginario bellico dopo l'11 settembre*, in *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, a cura di G. Carluccio, Torino, Kaplan, pp. 44-65.
- FERRO, M. (1993). *Cinéma et Histoire*, Parigi, Gallimard.
- FROIO, G. (2014). *Visioni e eterotopie: l'iconografia della rovina nella definizione di scenari urbani contemporanei*, in «DISEGNARECON», n. 13.
- MONTANI, P. (1999). *L'immaginazione narrativa: il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini & Associati.
- MONTANI, P. (2010). *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma, Laterza.

#### **Sitografia**

<https://killscreen.com/previously/articles/videogames-and-aesthetic-ruins/amp/> (dicembre 2023)

*La Zattera della Resistenza. Una installazione di architettura contro tutte le guerre*  
*The Raft of Resistance. An architectural installation against all wars*

**GENNARO DI COSTANZO\***, **NICOLA CAMPANILE\*\***, **ORESTE LUBRANO\*\*\***

\*Università di Napoli Federico II, \*\*Politecnico di Bari, \*\*\*Università di Roma La Sapienza

**Abstract**

*Una placida superficie calcarea ospita tre costruzioni a loro modo imponenti, troppo alte e raccolte per essere abitate. La loro forma è talmente concisa da risultare impenetrabile allo sguardo e al corpo, tuttavia la Zattera, sospinta dai venti di guerra, avanza imperturbabile per i mari che circondano l'Europa, portando con sé un messaggio di speranza per tutti quei luoghi, teatri di guerra, in cui la distruzione ha privato i cittadini della loro identità, rimuovendo ampie parti di città e di memoria urbana. Un simbolo di resistenza contro tutte le guerre.*

*On a placid stone surface are three imposing constructions, too tall and too close to be inhabited. Their shape is so concise as to be impenetrable to the eye and the body. Nevertheless, the Raft, propelled by the winds of war, advances imperturbably through the seas surrounding Europe, bringing with it a message of hope for all those places, theatres of war, where destruction has deprived citizens of their identity, removing large parts of the city and urban memory. A symbol of resistance against all wars.*

**Keywords**

Zattera della Resistenza, installazione, composizione architettonica.

Raft of Resistance, installation, architectural composition.

**Introduzione**

Dall'inizio del conflitto bellico in Ucraina il tema della guerra ha interessato le vicende geopolitiche e sociali dell'Europa nella sua interezza, arrivando ad assumere il carattere di un dramma che viene percepito con dolore da ogni cittadino della comunità stessa proprio in virtù dell'orrore che i centri urbani stanno subendo tutt'ora. L'immagine delle città, teatro della guerra in corso, costituisce la vivida e silenziosa testimonianza della distruzione in atto, che agisce non esclusivamente sui beni immobili e sulle persone presenti sul territorio invaso ma include anche chi di quel popolo ne percepisce l'appartenenza a un'idea di civiltà condivisibile e prossima culturalmente. Tale appartenenza estende difatti il conflitto su piani altri che trascendono gli interessi strategici, economici e militari, interessando questioni di senso che possono essere indagate attraverso approcci disciplinari e metodologici specifici, criticamente disposti allo svelamento di frammenti di verità, con cui affrontare il distacco, ossia la perdita di una parte del nostro patrimonio culturale. Da questo punto di vista parlare di "immagine della città" – parafrasando il titolo di un noto saggio di Kevin Lynch – significa parlare non tanto dello spettro della città, di *eidolon*, direbbe Ernst Cassirer, piuttosto riguarda la diffusione generalizzata che la potenza dell'immagine produce, il suo essere supporto per un sentire comune, vettore comunicativo che veicola significati plurimi e complessi pur simbolicamente trattenuti in un'unità icastica. Parlare dunque dell'immagine della città in relazione agli scenari di guerra significa emendare le ragioni eteronome per

accogliere un approccio autonomo, esclusivamente circoscritto al campo dell'immagine e della forma, sua sublimazione in unità complessa e progettata, per poter assumere uno sguardo critico sull'indicibile contingenza. Nell'assumere tale postura, si vuole introdurre l'argomentazione di un progetto di architettura rivolto alla sensibilizzazione verso il tema della guerra in Ucraina che tenta tuttavia di stabilire un dialogo con altri conflitti bellici, remoti nel tempo e nello spazio.

### 1. Un monumento "reagente"

In prima istanza è da rilevare la questione di come l'architettura possa effettivamente agire sulla percezione dei teatri di guerra, palesando lo stato di rovina in cui sono ridotti i centri urbani scenari della furia distruttrice e insensata che quelle rovine ha generato. Architettura e guerra sono naturalmente due polarità in opposizione. Se l'architettura progetta e costruisce spazi dove si svolge la vita degli uomini – si pensi al trinomio heideggeriano "abitare, pensare e costruire" [Heidegger 1976] – la guerra è legata alla distruzione, processo attraverso cui si demoliscono i valori costitutivi della *polis* e si mettono a nudo quelle strutture elementari che informano la vita stessa. Ma se da un lato la guerra è distruzione, bisogna comunque riconoscere che essa è *apocalypsis* – rivelazione – dei bisogni, solitamente velato dietro le forme compiute dell'architettura, che tengono insieme una comunità di cittadini – si pensi alla nascita della *polis* descritta nella *Repubblica* di Platone – e le forme di vita che quella comunità contiene. Pertanto, le rovine della guerra portano in sé la "memoria collettiva" [Halbwachs 2001] degli uomini, le speranze e le azioni capaci di fondare luoghi dall'altissimo valore architettonico e culturale, ma esse sono anche *τραῦμα* (ferita) fisica e psicologica che racconta il disfacimento e le contraddizioni dell'azioni dell'uomo. Non si tratta quindi di rovine prodotte dal naturale scorrere del tempo, ma di architetture interrotte dall'azione forzata dell'uomo e che per questo si oppongono a divenire macerie in quanto trattengono la «memoria di quel che fummo [...] ci dicono non tanto quello che siamo, ma quello che potremmo essere. Sono per la collettività quello che per l'individuo sono le memorie d'infanzia» [Settis 2010, 44]. In questo senso, il conflitto diviene *Polemos* – padre di tutte le cose seguendo Eraclito – nella misura in cui la disgregazione, nel suo rivelarsi, può rappresentare il motore capace di sviluppare un pensiero il cui fine è la ricostruzione.

Difatti gli scenari di guerra vivono lo sfaldamento del corpo della città non per opera del tempo o di un cataclisma ma per quello dell'azione umana, qualificando la guerra stessa come evento inemendabile nella memoria collettiva di un popolo al pari dei più drammatici eventi naturali. Di fronte a tale dissoluzione della forma finita delle città, l'architettura non può che rapportarsi attraverso i suoi strumenti propri, ponendosi rispetto allo scenario di un conflitto bellico con l'obiettivo di svelarne la mancanza di senso che si riflette nella mancanza sostanziale di parti che componevano gli edifici e la città: facciate sventrate che mostrano, come in una sezione, gli impalcati interni oppure edifici pubblici distrutti o adattati alle più stringenti necessità denunciano la mutilazione in atto. Per poter raggiungere tale finalità, si è voluto lavorare sul tema architettonico del monumento proprio in ragione della capacità retorica di cui questo specifico tema è capace di sprigionare, agendo sulla memoria collettiva attraverso la permanenza in essa del monito a cui il monumento può dare espressione. Monumento, etimologicamente rimanda a memoria-testimonianza: la radice latina di *monumentum* deriva dal verbo *mònere*, "ricordare" appunto. L'idea di *monumento* riguarda la costruzione dello spazio urbano e territoriale evidenziando come sussista una stringente relazione fra la città e le architetture paradigmatiche che la compongono,



sottolineando altresì la centralità del monumento nei processi di trasformazione e sviluppo della città stessa e del territorio.

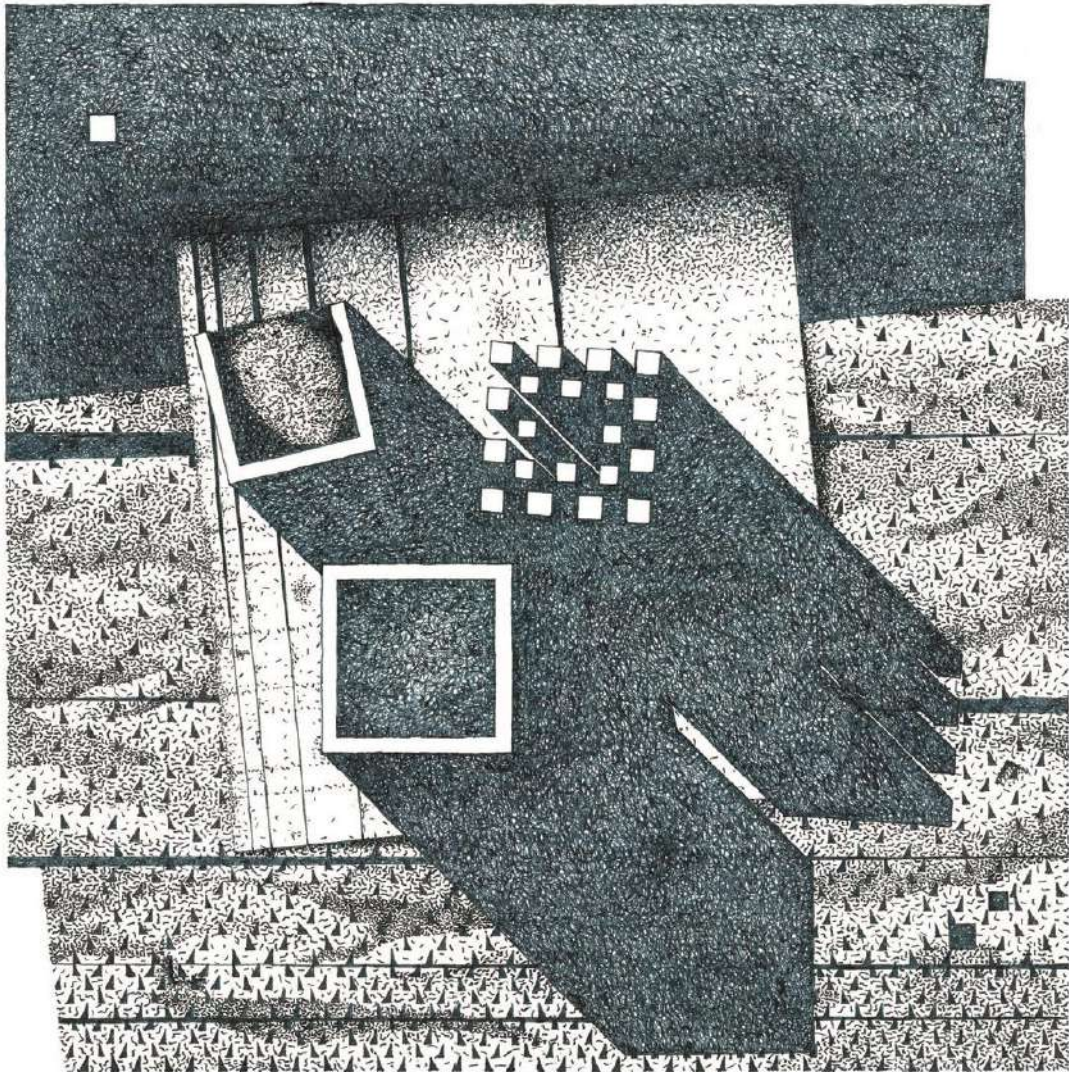
In Italia, nel 1966 vengono alle stampe due libri fondamentali, *L'architettura della città* di Aldo Rossi e *Il territorio dell'architettura* di Vittorio Gregotti. Entrambi i volumi ponevano al centro del dibattito il ruolo dell'architettura in relazione alla costruzione delle città e più in generale a condizioni contestuali significative, in particolare tra il manufatto architettonico e il suo intorno [Gregotti 1966]. Aldo Rossi indaga la città attraverso il "metodo delle permanenze", precisando che i monumenti sono gli «elementi capaci di accelerare il processo di urbanizzazione di una città e, riferendoli a un territorio più vasto, degli elementi caratterizzanti i processi di trasformazione spaziale del territorio» [Rossi 1966, 107], chiarendo dunque il significato interscalare di queste architetture che divengono "elementi primari" per la città, capaci di orientarne lo sviluppo urbano. Il monumento, dunque, è descritto come qualcosa che permane, dove si riconosce nel significato delle forme una qualità capace di rappresentare la tradizione dei luoghi, la loro individualità e quei valori di permanenza che la definiscono in quanto processo di sedimentazione delle esperienze.

In quanto monumento, il progetto di una Zattera della Resistenza vuole innanzitutto mostrare la finitezza del monumento in relazione alla caducità e fragilità degli scenari bellici, straniando l'osservatore nel momento in cui coglie la dicotomia in atto tra la forma architettonica colta nella sua cristallina esattezza e la perdita della stabilità di un luogo a causa della guerra, relazione che può essere espressa compiutamente come differenza stabilitasi tra ciò che contraddistingue il luogo come rassicurante e stabile condizione in cui esprimere una determinata cultura dell'abitare e il vuoto, ove invece tale possibilità è preclusa dalla transitorietà degli elementi che preannunciano quella cultura dell'abitare ma non la realizzano effettivamente [Purini 2008]. Il monumento pensato per far "reagire" gli scenari di guerra si pone come *objets trouvés* dotato di una forma talmente concisa da risultare impenetrabile allo sguardo e al corpo, ponendosi paradossalmente come un'installazione navigante, analogamente a quanto realizzato da Aldo Rossi con il Teatro del Mondo per la Biennale di Venezia del 1980, composta, in tal caso, da una placida superficie calcarea ospitante tre costruzioni a loro modo imponenti, troppo alte e raccolte per essere abitate. La loro forma è talmente concisa da risultare impenetrabile allo sguardo e al corpo, tuttavia la Zattera, sospinta dai venti di guerra, avanza imperturbabile per i mari che circondano l'Europa, portando con sé un messaggio di speranza per tutti quei luoghi, teatri di guerra, in cui la distruzione ha privato i cittadini della loro identità, rimuovendo ampie parti di città e di memoria urbana.

## 2. Ratio formosa

«Un'opera ben fatta, che sia davvero "in forma", e perciò anche utile, quella soltanto è lecito chiamare bella» [Cacciari 2014].

Basterebbe la sintetica ma eloquente citazione di Massimo Cacciari al fine di comprendere come la categoria del bello sia intimamente legata all'arte attraverso la forma – e questo vale in maggior misura per l'arte figurativa e ancor più specificamente per l'architettura. In altri termini, la bella architettura (*ratio venustatis* o meglio *ratio formosa*, da *formōsus*: bello) dovrebbe riconoscersi solamente in quelle opere capaci di comunicare il perché siano fatte in quel modo, vale a dire in quelle opere ove la forma è ad un tempo sia espressione della solidità strutturale (*ratio firmitatis*), confermandosi anzitutto come opera "ben fatta", sia "utile", seguendo ancora le parole del filosofo veneziano, allo scopo dell'edificio (*ratio utilitatis*), uno



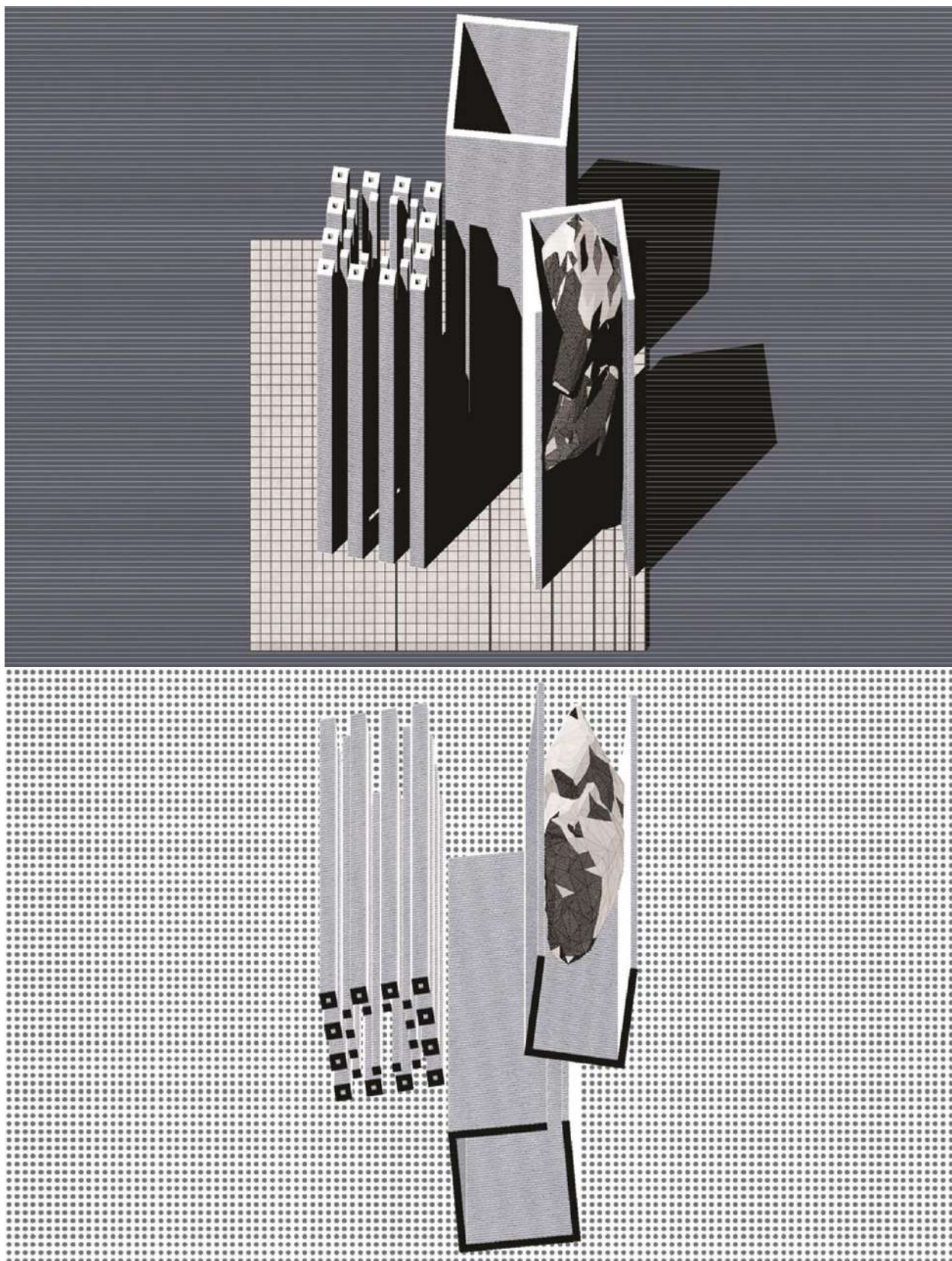
1: La Zattera della Resistenza, china su carta [G. Di Costanzo 2022].

scopo alto, un'utilità riferibile alla questione metodologica del "tema" in architettura piuttosto che ad una mera rispondenza all'uso. Un senso della bellezza diametralmente opposto ad una superficiale cosmesi, da accoppiare piuttosto al concetto di vero come due idee platonicamente inscindibili.

I tre monoliti costituenti l'installazione della Zattera della Resistenza si danno come l'ipostasi della triade vitruviana, ove la *firmitas* si manifesta con una doppia teoria di *stilo* raccolti attorno a una stanza scoperta, *l'utilitas* si dà attraverso il tipo a corte, con cui si attua la rammemorazione di una cultura dell'abitare millenaria e interculturale, mentre la *venustas* diviene una superficie che, avvolgendo la nuda pietra, conferisce misura a quest'ultima rendendola opera umana per eccellenza. La distinguibilità e reciproca "reazione poetica" dei tre monoliti non è casuale rispetto al tema. Essa rientra appieno nell'identità dell'architettura europea, come ha efficacemente argomentato Vittorio Gregotti [1999]. La Zattera invero ambisce a fornire una risposta alla questione della volontà di rappresentazione di un insieme di valori a cui l'opera fa riferimento e che è affidata al complesso equilibrio tra valore contingente della forma e sua essenza intellegibile, rapporto che ha attraversato in varie forme



*Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*



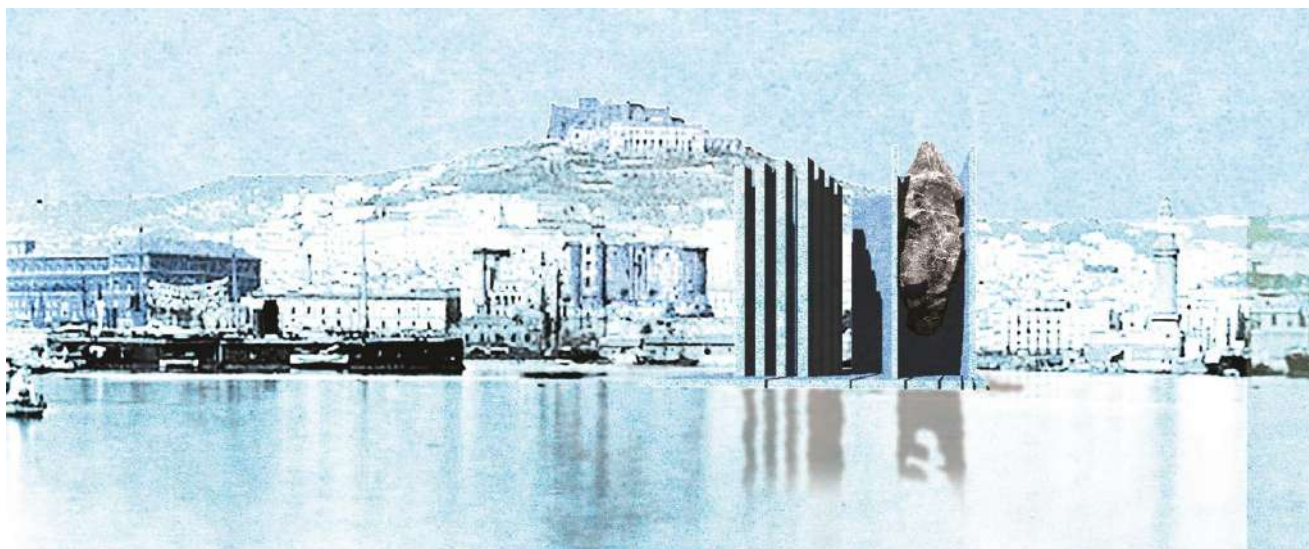
2: *La Zattera della Resistenza*, assonometria monometrica dall'alto e dal basso [G. Di Costanzo, N. Campanile, O. Lubrano 2022].



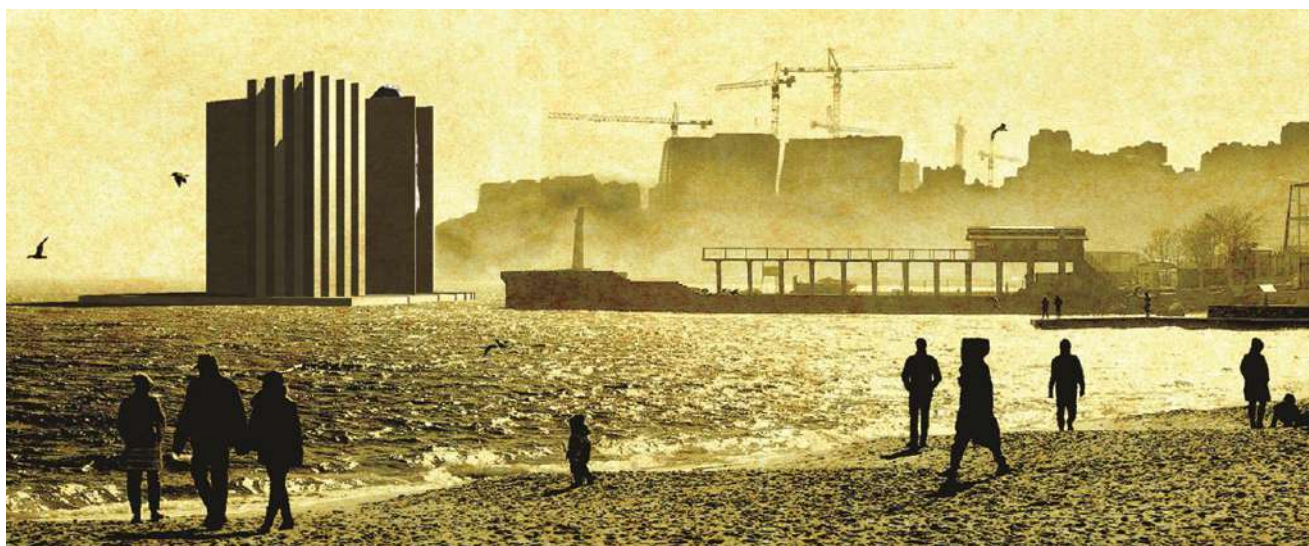
3: *La Zattera della Resistenza, prospettiva* [G. Di Costanzo, N. Campanile, O. Lubrano 2022].

la tradizione europea. In particolare, come lo stesso Gregotti scrive, «L'architettura europea è architettura della distinzione: distinzione delle figure come fondamento della loro relazione necessaria e distinzione analitica delle parti che costituiscono le figure. Anche quando le tracce di quelle relazioni costitutive diventano complesse, anche quando si riducono a rovine, non si cancellano mai» [Gregotti 1999, 105]. Lo stato di rovina della forma urbana a cui sovente fa seguito un teatro di guerra, e che malauguratamente ha nuovamente colpito le città europee, trattiene ancora nelle sue tracce la manifestazione intellegibile del principio della distinguibilità caratterizzante l'immagine della città europea. In questo senso la reificazione della triade vitruviana per mezzo di una collimazione di "oggetti a reazione poetica" – o per meglio dire "cose", nel senso dato al termine dal bel saggio di Remo Bodei [2009]





4: La Zattera della Resistenza ormeggiata nel porto di Napoli [G. Di Costanzo, N. Campanile, O. Lubrano 2022].



5: La Zattera della Resistenza ormeggiata nel porto di Odessa [G. Di Costanzo, N. Campanile, O. Lubrano 2022].

– è anzitutto funzionale alla messa in rappresentazione di un principio compositivo urbano che attraversa la cultura architettonica europea dall'Acropoli sino alla modernità: l'accostamento di volumi differenziati secondo una strategia di posizioni che inducono una speciale relazione tra le parti distinte. Il tentativo di trattenere, nei modi dell'astrazione che contraddistinguono un certo realismo critico tutt'oggi operante nella disciplina dell'architettura, un'analogia tra l'installazione della Zattera e l'idea di spazio urbano come costituzione di un accostamento di volumi – si pensi al paradigma di luogo urbano offerto dal Campo dei Miracoli di Pisa – può essere inteso come un forte riverbero dinanzi l'installazione di ciò che fu la rovina urbana – oggi teatro di guerra ma prima composizione e accumulo di *distinti* fatti urbani – ma anche di ciò che potrà essere la sua auspicabile ricostruzione, nella dimensione pubblica e nel segno di una sempre fertile e rinnovata prosecuzione della tradizione architettonica e urbana europea.



## Conclusioni

Cosa differenzia dunque una rovina da un'architettura? La sua finitezza e la leggibilità di quelle parti che compongono la fabbrica, come evidenzia Leon Battista Alberti, la *concinnitas* è forse il carattere più identitario di un'opera propriamente architettonica, condizione che ci permette di fruirne nelle sue parti e nel rapporto che hanno con il generale, procedendo anche in senso opposto. Se dunque l'architettura è prima di tutto espressione di corrispondenze "logiche" e necessarie (senza le quali non si leggerebbe la regola che sublima la costruzione) la rovina mostra solo l'ectoplasma di quelle stesse corrispondenze. La Zattera si pone in questo iato, tra "finitezza" dell'opera e i molteplici frammenti verso cui si orienta, come installazione capace di far reagire la figura di una fabbrica in rovina, quindi diviene patente la sua ambizione a costruire una forma conclusa ove non è più possibile aggiungere o togliere nulla. In tale prospettiva, la Zattera della Resistenza diviene un simbolo contro tutte le guerre, ove l'accezione di monumento è declinata attraverso la condizione apolide della zattera, diretta da Napoli verso i porti d'Europa, da Odessa a San Pietroburgo, manifestando il valore della civiltà e dell'opera di architettura di fronte ai barbari scenari dei conflitti bellici. È un avamposto plastico che non vuole cedere il passo alla dissoluzione, ovvero si oppone a qualsiasi mancanza di significato affrontandone l'irrazionale forza distruttrice attraverso la perentorietà della tripartizione come forma del dialogo. Una zattera della resistenza sospinta dalla "inarrestabile risacca del *logos*", per usare le parole di Franco Cassano [1996] in *Pensiero Meridiano*, dunque, luogo effettivo in cui si manifesta la cultura dei *dissoi lógoi*, ovvero del dialogo in perenne conflitto tra la libertà dell'individuo e il valore che noi occidentali attribuiamo al *nomos*. Lontani, oramai, dall'univocità della voce autoritaria, laicamente si accoglie l'idea della pluralità, dell'erranza che contempla il ritorno, della legittimità di vivere sul confine tra i due opposti, saldamente ancorati ad una virtuosa e ambita misura delle cose. I due termini antitetici – erranza e ritorno – sono messi in scena dall'architettura della Zattera: come si diceva, una ampia piastra orizzontale accoglie tre monoliti sveltanti in altezza, due direzioni opposte a cui bisogna rivolgere simultaneamente lo sguardo, ricercando quell'unico, frugale e fortuito momento in cui finalmente collimano. In tal caso, il conflitto sarà risolto e al contempo presente, sarà posto sul piano della sfida senza violenza, l'azione senza il pensiero è cieca, ciò che ci insegna la natura è proprio di abbandonarne la brutale mancanza di visione, per resistere, per andare avanti.

## Bibliografia

- BODEI, R. (2009). *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza.
- CACCIARI, M. (2014). *Cercando Sophia tra eros e logos*, in «La Repubblica», 18 luglio.
- CASSANO, F. (1996). *Pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza.
- GREGOTTI, V. (1966). *Il territorio dell'architettura*, Milano, Feltrinelli.
- GREGOTTI, V. (1999). *L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*, Torino, Einaudi.
- HALBWACHS, M. (1950). *La mémoire collective*, Paris, PUF (trad. it., 2001. *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli).
- HEIDEGGER, M. (1976). *Saggi e Discorsi*, Milano, Mursia.
- PURINI, F. (2008). *Il vuoto come pieno*, in *ΤΟΠΟΣ e Progetto. Il vuoto*, Roma, Gangemi.
- ROSSI, A. (1966). *L'architettura della città*, Padova, Marsilio.
- SETTIS, S. (2010). *Rovine. I simboli della nostra civiltà che rischiano di diventare macerie*, in «La Repubblica», 11 novembre.

## Quel che resta. Le «Aree ristrette» di Danila Tkachenko *What remains. The «Restricted Areas» of Danila Tkachenko*

**OLGA STARODUBOVA**

Università di Roma La Sapienza

### **Abstract**

*Obiettivo del paper è quello di riflettere su come i resti materiali del progresso tecnologico finalizzato all'incremento della potenza militare dell'Unione Sovietica si rapportano oggi con il paesaggio urbano e come, a scala maggiore, le città nate con lo stesso scopo e ora abbandonate, interagiscono con il territorio. L'indagine è svolta attraverso lo studio del progetto fotografico *Закрытые территории (Aree ristrette)* dell'artista russo Danila Tkachenko, assunto come un caso-studio che offre contributi interessanti alla discussione del tema e sollecita considerazioni e interpretazioni, spingendo a interrogarsi sul possibile destino di quel che resta.*

*The aim of the paper is to reflect on how the material remnants of the technological progress aimed at increasing the Soviet Union's military power relate to the urban landscape today and how, on a larger scale, the cities created for the same purpose and now abandoned, interact with the territory. The investigation is carried out through a case study – the photographic project *Закрытые территории (Restricted Areas)* by Russian artist Danila Tkachenko, which thus opens up a sort of debate on the subject and stimulates considerations and interpretations, prompting us to question the possible fate of what remains.*

### **Keywords**

Architettura, Russia, Danila Tkachenko.

Architecture, Russia, Danila Tkachenko.

### **Introduzione**

Danila Tkachenko (Mosca, 1989) si forma presso la Scuola di fotografia e multimedia Rodchenko di Mosca come fotografo documentarista, ma quasi subito orienta il suo percorso verso la fotografia concettuale. Il suo lavoro è segnato dalla volontà di distaccarsi dall'immagine strettamente informativa, come da quella puramente estetica – anche se non si può negare né il valore visivo, né quello documentario delle sue opere – e di immettere un valore riflessivo, concettuale nelle sue immagini. Tkachenko è stato insignito di diversi premi internazionali per la fotografia come World Press Photo, Leica Oskar Barnack Award, European Publishers Award for Photography e altri. È significativo notare che il fotografo russo lavora su specifici progetti, ognuno dei quali è proposto come un racconto, come una vicenda da analizzare e, possibilmente, discutere. Il progetto fotografico *Aree ristrette* prende in esame quelli che oggi sono i resti degli ambiziosi programmi scientifici sperimentali dell'Unione Sovietica, direttamente o indirettamente collegati a finalità militari, messi in campo negli anni della Guerra Fredda. Queste sue opere sono state proposte deliberatamente come un *requiem* al progresso tecnologico che, per diverse ragioni, si è fermato nel tempo e ha lasciato alle generazioni successive oggetti di archeologia industriale – in massima parte frammenti di infrastrutture dismesse – con i quali oggi inevitabilmente bisogna fare i conti. Il legame con la guerra è palese: il progresso tecnologico è quasi sempre un'arma a doppio

taglio. Ad esempio, gli studi in campo atomico in uno di quei paesi che è sempre stato in *pole position* tra quelli definiti "Stati con armi nucleari" come l'Unione Sovietica, non sono mai una ricerca del tutto innocente. Si tratta, invero, di una preparazione a una possibile guerra. Questi preparativi hanno senz'altro coinvolto l'architettura, poiché per avverare le ambizioni di una potenza nucleare sono stati realizzati edifici, strutture tecnocratiche e intere *città segrete* o *città chiuse*, nate per ospitare i ricercatori sotto il controllo militare. Per una serie di motivi molti di questi programmi si sono fermati: le strutture sono state abbandonate, e così alcune città.

La ricerca fotografica di Tkachenko induce a riflessioni non soltanto sul ruolo che questi resti svolgono nella società contemporanea, in quanto divenuti per certi versi un *moneo* di alcune catastrofi accadute, ma anche sulla nuova dimensione estetica e filosofica dello scenario urbano ed extraurbano. I trentatré scatti del progetto testimoniano il mutamento dei significati sia degli oggetti fotografati, sia del rapporto che essi instaurano con l'ambiente. Questa mutua influenza sul piano materiale e immateriale tra oggetti e paesaggio fa sì che il processo di metamorfosi avvenga gradualmente e, a distanza di quasi mezzo secolo, *quel che resta* degli originari programmi sovietici si dissolve nello spazio quotidiano tanto da affermarsi e divenire come *new normal*.

Nella fase della concezione del suo progetto fotografico Tkachenko si pone l'obiettivo non tanto di analizzare solo la parabola fallimentare di un'ideologia utopista, quanto quello di «assistere a ciò che rimane dopo» – scrive l'autore nella didascalia del progetto. Queste che lui definisce «reliquie di un'utopia» rappresentano, forse, il male minore che la sperimentazione scientifica ha potuto causare. Come ha scritto Truman Capote con amara ironia: «la maggior parte delle lacrime che abbiamo versato sono per i sogni che si sono avverati, non per quelli che non si sono avverati».

Il linguaggio di Tkachenko riecheggia alcune scene di Tarkovskij, con una sostanziale differenza: l'assenza nel progetto *Aree ristrette* della figura umana, un riferimento importante nell'individuazione di una scala architettonica, che in questo modo resta del tutto inconoscibile, come anche l'ubicazione esatta degli oggetti della ripresa. La volontà di decontestualizzarli, di "trapiantarli" in un paesaggio non identificabile, è tramutata nella figurazione di un fosco mondo distopico, vagando nel quale si possono intercettare, come miraggi, le architetture e le infrastrutture di una realtà talmente lontana, che può persino sembrare che non sia mai esistita realmente. «Questo progetto per me – spiega Tkachenko in una intervista – è una metafora della possibile desolazione e morte dopo il progresso tecnologico». Il fotografo così diventa il narratore di una storia che nelle sue componenti è un traslato critico del paesaggio dell'ex Unione Sovietica, una trasposizione simbolica di immagini che nella loro ambigua duplicità risultano capaci di far parte di entrambi i mondi, quello reale e quello creato dall'artista, sorta di *stazione di transito* tra l'immaginifico e la realtà. Essendo questo progetto, appunto, una «metafora di morte e desolazione» emerge così pienamente intelligibile la scelta dell'autore di escludere le figure umane. L'intenzione di evocare l'atmosfera post-apocalittica di un film di fantascienza – cosa che ha imposto lunghi tempi di attesa delle condizioni climatiche necessarie – ha fatto diventare il suo racconto per immagini quasi cinematografico. Il progetto *Aree ristrette* non si presenta come una serie di fotografie singole, ma suggerisce l'impressione di un insieme di fermo-immagini estrapolate da un piano sequenza filmico. L'autore si dedica a questa operazione – che nasce da uno scatto che inizialmente non faceva parte di un piano preventivato – dal 2013 al 2015, lasciando che il progetto maturasse progressivamente una sua chiara e consapevole identità,

proponendosi come la ricerca di un peculiare linguaggio visivo, fino a giungere alla profondità di un pensiero concettuale che lega insieme le singole opere.

I protagonisti di questa campagna fotografica spaziano sull'intero territorio della Russia e dell'ex Unione Sovietica, coinvolgendo in questa vicenda città abitate e città disabitate, paesaggi naturali e costruiti, architetture e infrastrutture. Ciò che unisce gli episodi così distanti territorialmente è, senz'altro, la storia, ma lo è anche la capacità fotografica-narrativa di Danila Tkachenko.

### **1. Architetture “usa e getta”: cittadine scientifiche nell’Unione Sovietica ai tempi della Guerra Fredda**

Il governo dell’Unione Sovietica ha fatto nascere dozzine di cittadine scientifiche: basi navali, centri di forze missilistiche strategiche, di forze spaziali, di produzione e sperimentazione di armi biologiche, di studi nucleari, di sviluppo d’armi chimiche ecc. Alcune città sono abitate tutt’oggi, altre sono state abbandonate. In una delle fotografie del progetto *Aree ristrette* Tkachenko riprende una cittadina dedicata alle ricerche biologiche nella Repubblica dei Komi in Russia, costruita ai tempi della Guerra Fredda con lo scopo di realizzare armi batteriologiche.



1: Edifici residenziali di una ex “cittadella scientifica” dedicata alle ricerche biologiche, Repubblica dei Komi, Russia [© Danila Tkachenko].

Le sue architetture sono edifici di rapida realizzazione, che hanno caratterizzato l'età segnata da Nikita Chruscev. Si tratta di costruzioni realizzate non soltanto per le cittadine scientifiche, ma anche e soprattutto per le città "normali", con l'obiettivo di soddisfare in tempi brevissimi il fabbisogno abitativo. Composti da pannelli prefabbricati di calcestruzzo e assemblati *in situ* in dodici-quattordici giorni, gli edifici erano prevalentemente di quattro-cinque piani senza ascensore. Una volta conclusi i programmi di ricerche, gli edifici sono stati abbandonati e a distanza di quasi settant'anni, senza alcuna manutenzione, si presentano oggi come ruderi contemporanei, rovine in calcestruzzo.

Tale fenomeno è senz'altro di grande impatto estetico, soprattutto perché riveste un carattere "anticipativo", nel senso di una prefigurazione, di una pre-visione. Considerando, infatti, che il ciclo vitale di un'architettura normalmente supera abbondantemente i settant'anni e che di certo non è frequente per una persona assistere alla nascita e alla morte dello stesso edificio – proprio perché i cicli di vita, quello umano e quello di un'architettura, sono differenti – la particolarità del fenomeno che la sensibilità di Tkachenko è stata in grado di fissare nella pellicola è che nella fattispecie edifici assolutamente analoghi nei materiali e nella tecnica di costruzione, ma realizzati nelle città "normali", sono tutt'oggi abitati. In altri termini, è possibile, quindi, dedurre che gli edifici in oggetto siano stati realizzati per arrivare a uno scopo e che una volta raggiunto – o no – quel luogo con tutte le sue architetture sia stato abbandonato. È difficile immaginare un destino diverso per gli insediamenti in disuso: il territorio della Russia è troppo ampio per tentare di riassegnare loro un nuovo significato, poiché sarebbe un'impresa economicamente fallimentare cercare di recuperare quelle strutture, investendo, peraltro, risorse ancora superiori nelle infrastrutture di collegamento, e del resto sarebbe altrettanto antieconomico spedire persone e mezzi per demolirle. Non resta altro che accettare questo nuovo *landscape post-sovietico*.

Eppure, queste rovine sono capaci di intaccare diversi livelli di percezione, e quindi non vengono semplicemente accettate, ma intese come una nuova estetica paesaggistica contemporanea. Ricollegandosi alle riflessioni esposte precedentemente, molti cittadini russi hanno un forte legame emotivo con questo tipo di costruzione, poiché coinvolge diverse esperienze personali. Un altro livello, più esteso e, quindi, più condivisibile, è quello dell'*estetica delle rovine*. Oggi le rovine si percepiscono indubbiamente in maniera diversa rispetto a quella goethiana: i classici ruderi dei secoli passati hanno saturato l'immaginario comune, in virtù del fatto che sono presenti nella quotidianità attraverso plurimi *media* di rappresentazione. Dunque, si cercano nuove esperienze capaci di emozionare occhio e animo oramai assuefatti.

## **2. Architetture "usa e distruggi": qualche esempio di campi di esercitazioni militari**

Alcuni piccoli insediamenti erano nati per scopi produttivi e, tuttavia, la loro storia li ha collegati a questioni militari. L'insediamento Khalmer-Yu è stato fondato sull'omonimo fiume – ancora una volta nella Repubblica dei Komi – a seguito della scoperta di giacimenti di carbone di grado "K", il più pregiato per l'industria del coke. La scoperta è avvenuta nell'estate del 1942, e la miniera ha iniziato a lavorare a pieno regime dal 1957. A seguito delle trasformazioni politiche intervenute dopo la caduta dell'URSS, si è posta la questione dell'utilità e della convenienza dello stabilimento produttivo. Il 25 dicembre 1993 il governo russo ha approvato un decreto per liquidare la miniera e, due anni dopo, la soppressione dell'insediamento è stata completata con l'utilizzo delle forze di polizia antisommossa, costringendo le persone ad abbandonare le proprie abitazioni.



Dopo la chiusura della cittadina si è trovato un uso "alternativo": l'insediamento è diventato un poligono intitolato "Pemboy", un *proving ground* per le forze aeree russe, dove gli edifici si utilizzano come bersagli per i bombardamenti. Il 17 agosto 2005, durante un'esercitazione aerea strategica, un bombardiere Tu-160 con a bordo il presidente russo ha lanciato tre missili contro l'ex Casa della Cultura del villaggio. Un destino simile ha avuto anche l'insediamento Promyshlennij, fondato nel 1956, in prossimità delle miniere, chiuse a seguito di un grave incidente del 1998. Anche in questo centro gli edifici per abitazioni e l'ex Casa della Cultura, realizzati nello stile del classicismo socialista, sono brutalmente utilizzati come campo di addestramenti militari.

Anche se è vietato l'accesso e la circolazione in queste *ghost towns*, i curiosi si avventurano a visitarle ugualmente, attratti da uno scenario devastante quanto evocativo. Diverse scritte sono apparse sulle facciate degli edifici, tra cui *Мне больно* (Mi fa male). Il paesaggio costruito e poi distrutto sollecita riflessioni e pone una domanda: può essere considerato etico – e fino a che punto – attribuire questa nuova funzione alle architetture del Secondo Novecento sovietico?



2: Casa della Cultura, insediamento minerario Khalmer-Yu (oggi proving ground "Pemboy"), Repubblica dei Komi, Russia [© Danila Tkachenko].

### **3. Architetture "usa e occulta" e "usa e cancella": città chiusa Chelyabinsk-40 e dintorni**

A seguito dei bombardamenti atomici americani di Hiroshima e Nagasaki (rispettivamente il 6 e il 9 agosto del 1945), l'Unione Sovietica ha ritenuto necessario realizzare in tempi stretti le proprie armi nucleari. Secondo le stime americane, ciò sarebbe avvenuto non prima di un ventennio, ma gli scienziati russi sono invece riusciti a produrre quegli strumenti di guerra in solo quattro anni, effettuando un test dell'esplosione della bomba atomica RDS-1 già nel 1949 al Poligono nucleare di Semipalatinsk. Alcune delle cittadine-laboratorio che, come si è detto, sorsero, avevano particolari restrizioni di accesso ed erano caratterizzate da un elevato grado di segretezza. Non vi era possibile entrare e uscire senza permesso, e gli stessi abitanti delle città risultavano avere la propria residenza in altri luoghi. Chelyabinsk-40, fondata il 9 novembre dello stesso anno della tragedia giapponese, era nata a scopo di ricerca scientifica finalizzata alla creazione di armamenti nucleari. La città non si trovava su nessuna mappa geografica, e non a caso era posizionata nell'entroterra del paese: strategicamente erano stati considerati la distanza dai confini e il tempo che avrebbero dovuto impiegare i missili del nemico per colpire quei luoghi nel caso di un ipotetico attacco. Il nome della città è mutato diverse volte in mezzo secolo e oggi si chiama Ozersk.

La città era stata costruita per ospitare i costruttori e i lavoratori della fabbrica segreta "Mayak", che si componeva di due stabilimenti e un reattore nucleare. Il primo stabilimento si occupava della produzione del plutonio dall'uranio, il secondo, invece, raffinava il plutonio e studiava le componenti per la bomba atomica. La scelta di posizionare la città in un luogo strategico ha portato diverse complicazioni per la sua costruzione: non c'erano né strade, né tanto meno ferrovie, visto che quella più vicina si trovava a circa cinque chilometri di distanza. Le prime strade battute dai camion erano sterrate e solo in un secondo momento sono stati realizzati percorsi asfaltati. Inizialmente il progetto prevedeva la costruzione di edifici a uno/due piani per ospitare all'incirca cinquemila persone, ma a causa della continua crescita dello stabilimento, gli alloggi risultarono ben presto insufficienti. Nel 1948 è stato elaborato il piano regolatore per la città, sviluppato dall'Istituto di Progettazione di Leningrado GSPI-11 e approvato nel 1949. La città cambiò volto: comparvero nuovi edifici a tre/quattro piani in stile neoclassico.

Il 29 settembre 1957 alle ore 16:22 presso lo stabilimento "Mayak" esplose uno dei serbatoi, nel quale erano state stoccate scorie altamente radioattive. È il terzo incidente nucleare più grave della storia dopo quelli di Chernobyl e di Fukushima. I rifiuti si trovavano in una fossa di calcestruzzo armato con profondità di circa 10 metri. Ogni serbatoio conteneva trecento metri cubi di rifiuti, per un totale di venti serbatoi. La fossa era coperta da una lastra di calcestruzzo spessa quasi un metro, che pesava circa centosessanta tonnellate. Il problema di deposito si è posto soltanto nel 1952, a seguito di una crescita esponenziale dei morti per cancro, causata dal fatto che prima di tale data i rifiuti radioattivi venivano scaricati nei fiumi adiacenti. L'esplosione del serbatoio, riempito solo a un terzo, ha fatto saltare in aria la lastra di calcestruzzo da centosessanta tonnellate a circa venti metri di distanza, ha prodotto una colonna di fumo e polvere alta circa un chilometro e un'onda d'urto che ha distrutto le facciate degli edifici nel raggio di duecento metri. Una stima – molto approssimativa – della quantità di radioattività rilasciata nell'atmosfera è di 20.000.000 curie. Il giorno successivo all'incidente furono misurati i livelli di radiazioni gamma nell'epicentro dell'esplosione: un dosimetro industriale ha mostrato un valore di circa 1.000 raggi X all'ora, quando la dose di radiazioni ammissibile per una persona senza conseguenze per la salute è di 0,8 raggi X all'ora. Si scoprì anche la causa dell'incidente: il raffreddamento delle scorie radioattive non era sufficiente. I restanti diciannove serbatoi erano in pericolo. Per scongiurare un disastro

ancora più grande, gli addetti chiamati a eliminare le conseguenze dell'incidente e per condurre l'acqua ai restanti serbatoi, erano costretti a lavorare nell'epicentro dell'esplosione per un massimo di 2-3 minuti alla volta. I responsabili dell'emergenza presero la decisione di liquidare gli insediamenti vicini. Il bestiame insieme agli animali domestici come cani e gatti venne sterminato. La popolazione fu evacuata e trasferita altrove e gli insediamenti che rientravano nell'area dell'incidente furono rasi al suolo, come se non fossero mai esistiti. La nube di cenere radioattiva si è estesa su un'area di oltre ventitremila chilometri quadri, soprannominata *VURS Восточно-уральский радиоактивный след* (Traccia radioattiva degli Urali orientali). L'area è stata circonscritta ed è vietato visitarla tutt'oggi, poiché i livelli di radioattività presenti sono ancora molto elevati. Per quanto strano possa sembrare, la stessa Chelyabinsk-40 non è stata colpita dalle radiazioni grazie ai venti che soffiavano nella direzione opposta.

A differenza dei casi citati in precedenza, la città è rimasta abitata e oggi conta settantasei mila di residenti. È tuttora impossibile visitarla senza l'autorizzazione del Servizio Federale per la Sicurezza della Federazione Russa e, a distanza di decenni, continua ad apparire come una città-fantasma, il cui volto è delineato nello scatto di Danila Tkachenko.



3: Veduta di città di Chelyabinsk-40 (oggi Ozersk), Russia [© Danila Tkachenko].

#### 4. Monumenti urbani "abbellisci e intimidisci": il missile balistico intercontinentale "Topol"

Nel 1940, in quello che all'epoca era un piccolo insediamento e oggi è la città di Dzerzhinskij – chiusa al pubblico fino al 1992 –, fu impiantato uno stabilimento per la produzione di missili, dove sono stati progettati e prodotti centinaia di modelli di tecnologia militare, nonché combustibili solidi per razzi, alimentatori per sistemi d'arma, oggetti spaziali e beni a duplice uso. Tra i dispositivi realizzati c'era il missile balistico intercontinentale "Topol". Nella stessa città nel 2004 il contenitore per il trasporto e il lancio del missile ha costituito la base del monumento commemorativo "Ai creatori dello scudo missilistico russo" ed è stato montato verticalmente e fissato a una piattaforma di calcestruzzo. L'area urbana adiacente al monumento con il tempo è stata ulteriormente "abbellita" con un sistema missilistico terra-aria sovietico S-125, progettato per ingaggiare velivoli avversari altamente manovrabili, anche a bassa quota, e con un lanciarazzi sovietico BM-21 – modello successivo al famoso RS-132 "Katyusha" –, composto da un telaio del camion Ural-375D, su cui è montato un lanciatore di razzi a 40 canne. Inoltre, sono stati realizzati percorsi pedonali pavimentati, un impianto di illuminazione, elementi di arredo urbano e un parco giochi per bambini.

Ogni stato pratica propagande e politiche diverse per quanto riguarda le questioni militari, e questo genera diversi modi di abitare i luoghi. Vivere in un brano di territorio urbano militarizzato è questione complessa e problematica che invoca il coinvolgimento di una dimensione psicologica che in questa sede non può essere esplorata. È molto difficile anche solo immaginare un missile balistico installato come un monumento in una piazza italiana ed è altrettanto difficile immaginare i bambini italiani giocare su un vero lanciarazzi, come se fosse una giostra. Eppure, in altri paesi come, per l'appunto, la Russia questa è una realtà.



4: Monumento commemorativo "Ai creatori dello scudo missilistico russo", Dzerzhinskij (provincia di Mosca), Russia [© Danila Tkachenko].

## Conclusioni

Come ha scritto Orwell in *You and The Atomic Bomb*, l'articolo che fu pubblicato solo due mesi dopo lo sgancio delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki da parte dell'unico paese che le abbia mai usate per uccidere essere umani e distruggere città, cioè gli Stati Uniti d'America: «the history of civilisation is largely the history of weapons» [Orwell 1945], una storia dove, per un effetto a catena, si crea una sequenza nella quale l'architettura assume un ruolo di intermediario tra l'uomo e i suoi obiettivi o, in altri termini, diventa uno strumento dalla doppia natura, con obiettivi cioè diametralmente opposti – servire *per* e *contro* la civiltà, laddove tuttavia *per* significa sempre e comunque *contro*.

## Bibliografia

Orwell, G. (1945). *You and the Atomic Bomb*, in *Tribune*, Londra (19 ottobre).

## Sitografia

<https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/danila-tkachenko-v-fotografii-nachinaetsya-pora-uvlekatelnyh-eksperimentov.html> (dicembre 2023)

<https://lenta.ru/articles/2005/08/17/putin/> (dicembre 2023)

[http://www.russianla.com/common/arc/story.php?id\\_cr=101&id=214433](http://www.russianla.com/common/arc/story.php?id_cr=101&id=214433) (dicembre 2023)

<https://nashural.ru/dostoprimechatelnosti-urala/respublika-komi/halmer-yu/> (dicembre 2023)

<https://mtss.ru/nuclear/50-2.pdf> (dicembre 2023)

<https://web.archive.org/web/20120724022912/http://ecodefense.baltic.net.ru/stash/exhibition/50years01.htm> (dicembre 2023)

<https://web.archive.org/web/20140504160819/http://kp.ua/life/335371-lykvydator-pervoi-atomnoi-avaryi-v-sssr-kyshtymaskoi-yuryi-antonuik-ot-radyatsyy-spasalys-odnym-ledianym-dushem> (dicembre 2023)





## *Come Again! Il progetto Beirut-Centre-Ville 1991* *Come Again! The Beirut-Centre-Ville Project 1991*

**GIOVANNI MENNA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La rovina di guerra e la sua rappresentazione attraverso la fotografia. Il paper presenta un caso studio davvero esemplare: il progetto Beyrouth-Centre-Ville che nel 1991, all'indomani della fine della sanguinosa guerra civile di Beirut, coinvolse sei grandi maestri della fotografia del XX secolo – Gabriele Basilico, René Burri, Raymond Depardon, Fouad Elkoury, Robert Frank e Joseph Koudelka – furono invitati a documentare-interpretare il quartiere centrale della città devastato dai combattimenti.*

*The ruins of war and its representation through photography. The paper presents an exemplary case study: the Beirut-Centre-Ville Project which in 1991, after the end of the bloody civil war in Beirut, involved six great masters of photography from the 20th century – Gabriele Basilico, René Burri, Raymond Depardon, Fouad Elkoury, Robert Frank and Joseph Koudelka – who were invited to document-interpret the central district of the Lebanese capital devastated by the fighting.*

### **Keywords**

Guerra, storia dell'architettura, fotografia.

War, history of architecture, photography.

### **Introduzione**

C'è una differenza significativa tra l'immagine della rovina nella pittura di paesaggio della tradizione occidentale e quella rappresentata nella fotografia del Secondo Novecento. Nella prima essa è sovente un decoro necessario, un ornamento intellettuale cui non di rado si affida l'importante compito di evocare se non esprimere apertamente temi legati alla Storia e all'Antico ed è allo stesso tempo sia un modo di storicizzare un brano di natura, sia una sorta di dispositivo che attraverso un uso "costruttivo" della nostalgia punta a costruire un *paesaggio figurato*. È invece un *paesaggio sfigurato* quello che dinanzi alla rovina il fotografo squaderna con durezza, evocando piuttosto l'orrore del presente. Nel caso delle rovine di guerra si tratta di immagini assai devastanti per la coscienza di chi scatta e di chi guarda, quanto devastante è stata l'azione distruttrice non foss'altro perché questa devastazione è stata prodotta dall'uomo che, nel perseguire (o per difendersi da) un sogno malato di dominio, ha distrutto ciò che egli stesso ha costruito. E sono immagini ancora più dolorose quanto laceranti per la coscienza collettiva se quelle macerie sono le ferite di una guerra civile che ha scelto come campo di battaglia la città stessa, il cuore della forma suprema della civiltà, e la storia dei popoli che nei secoli l'hanno costruita, amata, abitata [Geverau 2006; Lacroix 2007; Sebald 2003; Sontag 2003].

La fotografia ha documentato la devastazione di territori e città per effetto di eventi bellici, a partire da Roger Fenton in Crimea (1855) fino al reportage dell'età contemporanea, con una grande varietà di atteggiamenti, intenzioni, mezzi, e dunque linguaggi, e ha contribuito a costruire immaginari funzionali a una interrogazione sull'uso possibile dell'immagine

GIOVANNI MENNA

fotografica della rovina nel quadro del più ampio tema della rappresentazione della città ferita dalla guerra, ma determinata a fare in qualche modo i conti con essa e a rinascere. Un caso studio davvero esemplare in tal senso è il progetto *Beyrouth-Centre-Ville* che all'indomani della fine della sanguinosa guerra civile libanese, tra novembre e dicembre 1991, coinvolse alcuni grandi protagonisti della fotografia della seconda metà del Novecento, invitati a documentare-interpretare il quartiere centrale della città sfregiato da quindici anni di violenti combattimenti.

Scopo del paper è quello di operare una lettura critica di una esperienza che fu un vero e proprio laboratorio sul tema del rapporto tra sguardo e ferita, perché ognuno di quei sei maestri ha guardato agli stessi luoghi e a quelle stesse ferite in modo differente, da punti di vista peculiari che sono ottici e topografici, ma che sono soprattutto concettuali, non foss'altro perché si portano appresso molte storie, che precipitano nello scatto assai più e con più forza di quanto accada: le storie di coloro che hanno abitato quella città, o la hanno conosciuta prima, e poi la storia di coloro che stanno guardando quella città per la prima volta, ma dopo, obbligati a fare i conti con la propria coscienza, dunque con la propria storia personale. E poi, naturalmente, c'è la storia dell'autore, con il suo lavoro e il suo percorso di fotografo, e soprattutto la sua idea della fotografia, che a sua volta sta dentro una storia più grande, quella della fotografia, non solo di guerra. Oltre l'informazione o la propaganda, oltre il reportage o la morbosa esibizione di una estetica cinicamente danzante sulle macerie, *Beyrouth-Centre-Ville* si offre invece come un corpus di sofferte riflessioni sul dramma della fine della città, la cui rappresentazione, tuttavia, può/deve divenire la leva – una delle tante possibili – per re-esistere, re-agire e ri-costruire.

### 1. Il contesto storico e la nascita del progetto Beyrouth-Centre-Ville (1991)

Il Libano aveva raggiunto come è noto l'indipendenza nel 1943 sulla base del cosiddetto "Patto Nazionale" che avrebbe dovuto regolare negli anni l'equilibrio tra la parte cristiana – fortemente sostenuta sul piano economico dai francesi partire dal 1920 – e le comunità di fede musulmana, tra le quali quella sunnita prevalente nei nuovi territori, e che ha permesso una significativa crescita economica. La consequenziale produzione di ricchezza non è stata, tuttavia, distribuita in modo da ridurre il divario tra le classi sociali, un divario che ha finito con il tempo inevitabilmente per collegarsi strettamente all'appartenenza religiosa [Picard 2002; Zahar 2005], mentre nella capitale il crescente afflusso di immigrati provenienti dall'Armenia, la Siria, la Palestina e dalle aree rurali ha innescato un forte incremento demografico e una impetuosa quanto incontrollata urbanizzazione. L'effetto più appariscente è stato il formarsi di insediamenti di comunità musulmane attorno al centro di Beirut e di molti campi profughi, gli uni e gli altri penalizzati da situazioni di carenza o assenza di servizi e condizioni di povertà nelle quali ha avuto buon gioco la radicalizzazione religiosa e la militanza e il consequenziale reclutamento



1: Raymond Depardon [*Beyrouth Centre-Ville 1991 (1992)*].

di *fedayyn* palestinesi. La situazione già alla fine degli anni Sessanta è critica, e il fragile equilibrio si incrina nei primi anni del decennio successivo con la crisi economica che aggrava le tensioni sul piano sociale fino a deflagrare con lo scoppio della guerra civile che sebbene sia stata innescata dalla rappresaglia per l'attentato al leader falangista Gemayel del 13 aprile 1975, è stato quindi assai più di un conflitto tra cristiani e musulmani e nel quale hanno avuto come è noto un ruolo Siria, Israele – il cui esercito invase il paese nel 1982 – e l'OLP di Yasser Arafat il quale, come è noto, aveva scelto proprio Beirut come sede di un esilio durato 15 anni. Lo scontro è stato feroce e il principale teatro di guerra è stato proprio il cuore di Beirut. Alla fine della guerra, decretata ufficialmente il 13 ottobre 1990, all'incirca il 30% degli edifici nel centro storico risulterà devastato dalla guerriglia urbana, mentre si conteranno 144mila morti e 1,3 milioni di sfollati.

Con la fine delle ostilità sono stati alcuni intellettuali, prima ancora delle istituzioni, ad aver compreso che la ricostruzione avrebbe dovuto essere condotta con determinazione anche sul piano civile e morale, e non solo assecondando le iniziative e gli interessi degli attori economici della ricostruzione materiale. Era necessario mettere in campo progetti culturali proiettati nel futuro, certamente, ma centrati anche sul valore fondante della memoria, e non potevano prescindere pertanto da una riflessione sulla guerra civile, una vicenda che con la rimozione delle macerie e l'edificazione della nuova Beirut correva il rischio di essere non compresa fino in fondo dalle generazioni successive in tutta la sua portata e nei suoi drammatici effetti e, con il tempo, dimenticata [Musso 1995; Trawi 2002].

È sulla base di queste preoccupazioni che la scrittrice libanese di lingua francese e storica di formazione Dominique Eddé (1953) [Boustani 2013, 1381], subito dopo aver fondato con France Cottin nel 1990 le Éditions du Cyprès, diede vita l'anno successivo a *The Beirut Photography Mission*. Il progetto va considerato nel quadro delle iniziative finalizzate alla costituzione di un corpus di documenti fotografici delle rovine del centro di Beirut che conta oggi migliaia di immagini [Brones 2018] e fu promosso dalla società immobiliare *Solidère (Société Libanaise pour le Développement et la Reconstruction du Centre-ville de Beyrouth)* che è stato il soggetto primario responsabile di quella che è poi stata una ricostruzione che venne avviata sulla base di un piano assai discusso, sollecitata da interessi privati, e infine realizzata secondo modalità e risultati altrettanto discutibili da un punto di vista sociale e culturale [Davie 1990, Schmid 2011]. L'obiettivo della Eddé era quello di chiedere a fotografi di rilevanza internazionale di confrontarsi con le ferite inferte da quindici anni di guerra civile al corpo fisico del *Centre-Ville*, ancora sfigurato. Furono così coinvolti sei grandi maestri della fotografia della seconda metà del secolo scorso: René Burri, Raymond Depardon, Fouad Elkoury, Robert Frank, Joseph Koudelka e un indiscusso protagonista della fotografia di architettura come Gabriele Basilico, che lavorarono tra l'ottobre e il dicembre del 1991. Tutti avrebbero potuto esprimersi con la massima libertà con il solo vincolo di focalizzarsi esclusivamente sul cuore della capitale libanese, poco più di un kilometro quadrato, con l'obiettivo non «di realizzare un *reportage* o di produrre un inventario, bensì di comporre uno "stato delle cose", un'esperienza diretta del luogo affidata a una libera e personale interpretazione» [Basilico 2004, 2]. Ne scaturì un libro, *Beyrouth Centre-Ville 1991* [1992], con edizioni in arabo, inglese e francese, prefato dalla Eddé e che di fatto è stato il catalogo dell'esposizione che si tenne al Palais de Tokyo di Parigi nel 1993, curata da Robert Delpire (1926-2017), editore di libri che hanno fatto la storia della fotografia del XX secolo come *Americains* di Frank nel 1958 (pubblicato solo l'anno dopo negli Stati Uniti) o *Les Gitans: La Fin du Voyage* di Josef Koudelka nel 1975.

GIOVANNI MENNA

*Beyrouth Centre-Ville 1991* rappresenta per la storia della fotografia dell'ultimo quarto del secolo scorso un episodio di straordinaria rilevanza per più di una ragione. Innanzitutto per l'autorevolezza della compagine coinvolta in rapporto al tema "unico" da affrontare, affatto particolare. Per la prima volta la fotografia d'autore veniva coinvolta in un importante progetto che non aveva un carattere più o meno documentario o critico di *rappresentazione* di ciò che nel bene o male aveva contribuito alla *costruzione* di un paesaggio urbano, ma di ciò che restava della sua *distruzione*, una distruzione avvenuta non per calamità naturali, ma per mano di uomini che fino allo scoppio della guerra avevano vissuto senza armi in luoghi di pace e di vita e improvvisamente divenuti luoghi di odio e di morte. Ciò che viene richiesto al fotografo è quello di interrogare, interrogarsi e interrogarci su una questione oggi purtroppo drammaticamente attuale: l'insensata disumanità della guerra, e ciò che possiamo fare noi per agire e reagire. In Beyrouth City-Centre la devastazione, l'abbandono, la perdita, la sofferenza e quindi anche la morte si impastano con le rovine di pietra, di ferro e di calce, ciò resta di una città un tempo così viva e ora in grado di offrire allo sguardo niente altro che il volto sfigurato di scheletri cadenti, di selciati divelti, di muri perforati.

Un secondo motivo di interesse, non meno importante, dell'iniziativa della Eddé risiede nel fatto che il progetto è stato pensato come un lavoro collettivo. Una scelta intelligente, poiché lo sguardo plurale offre il duplice vantaggio di disinnescare il rischio che nella lettura della rovina si annidi la fascinazione impressa sulla sensibilità individuale dell'artista, e dall'altro di attivare attraverso il confronto tra occhi e sensibilità differenti quella *distanza* tra la rovina e la sua ricezione che consente la *comparazione* e quindi la possibile costituzione di categorie attraverso cui giungere persino a una "morfologia delle rovine di guerra" (Pujade 2014, 7). L'obiettivo non è dunque quello di rendere compatibile bellezza e orrore, il che finirebbe persino per rendere implicitamente accettabile il secondo, ma quello di ricercare una concezione altra della "bellezza", come una pratica *civile* orientata alla lettura critica del presente e come progetto di un altro presente.

## 2. Diversi sguardi, un solo obiettivo

Gabriele Basilico (1944-2013), milanese, architetto, evita la trappola delle immagini estetizzanti e non realizza un *reportage*, né un inventario, scegliendo invece di comporre, come si è detto, uno *stato delle cose*.

Fotografo di architettura, scatta 560 foto in formato 10x12 per fissare l'immagine dell'architettura della *città morta* così come farebbe per una qualsiasi metropoli, applicando cioè lo stesso protocollo documentario attraverso cui delinea quella delle *città viventi*. In tal modo stempera l'effetto di drammatizzazione, resiste alla tentazione di lasciarsi sedurre dalle retoriche *romantiche* della rovina e infine fotografa per mettere in rappresentazione il *paesaggio urbano in rovina* e non la *rovina nel paesaggio urbano*.



2: Gabriele Basilico [*Beyrouth Centre-Ville 1991* (1992)].



Elkoury e Depardon accettano di confrontarsi più da vicino con la fotografia di guerra e con la rovina, ma l'associano al vissuto individuale: per questa ragione anche quando cercano di mettere distanza da ciò che è dinanzi ai loro occhi, alla fine essi si concentrano sulle macerie in uno spirito che in modi diversi e certamente sfumati resta ancora narrativo. Ma, si badi, anche questo può essere funzionale a una presa di posizione con un suo preciso e ricercato valore civile.



3: Raymond Depardon [Beirut Centre-Ville 1991 (1992)]

Raymond Depardon (Parigi 1942) è un grande maestro della fotografia, autore di 47 libri (e 18 lungometraggi)

e Premio Pulitzer nel 1977, testimone di conflitti sanguinosi e anche profondo conoscitore delle città del mondo. Come Basilico anche Depardon era stato coinvolto nella celebre *Mission photographique de la DATAR* (1984-89) istituita allo scopo di documentare le trasformazioni del paesaggio francese: conosce bene il modo di fotografare i luoghi, come accumulatori e condensatori di segni e delle tracce dei molti *tempi* nei quali i destini individuali e collettivi si sovrappongono o si impastano. Depardon interpreta l'incarico di Beirut come una ricerca di pezzi di storia, come una pratica nella quale l'essere sui luoghi feriti e devastati diviene interrogazione e anche per lui, quindi, la relazione che stabilisce pertanto con le macerie va ben oltre la pura dimensione testimoniale del *reportage*. Se Basilico opta decisamente per una impostazione profondamente classica nel segno di una frontalità e alza lo sguardo, orientandolo verso la città che anche quando è rappresentata in una sua parte resta percepita perché concepita come un "tutto", Depardon sembra determinato al contrario a puntare gli occhi al suolo, per soffermarsi sulle macerie in strada, sulle tracce della distruzione, e la strada dissestata è scandalo, letteralmente la pietra di inciampo che può farti cadere.

Fouad Elkoury (1952) era nato a Parigi e aveva compiuto studi di architettura seguendo le orme del padre Pierre el-Khoury, esponente di rilievo dell'architettura libanese, ma proprio durante la guerra civile maturò la scelta di dedicarsi alla fotografia, documentando l'invasione del Libano meridionale da parte di Israele nel 1982, e sarà sull'Atlantis a fotografare la partenza di Arafat da Beirut per Tunisi. Elkoury è interprete di una fotografia di qualità sostenuta da un forte senso di responsabilità civile e assai sensibile all'impegno che, attraverso la sensibilità poetica autoriale, non esclude la dimensione simbolica, ritenuta anzi necessaria per garantire che il significato dell'evento fotografato possa sopravvivere all'evento stesso: «Se le mie immagini mostrano solo l'evento che accade di fronte a me, il suo significato morirà quando l'evento morirà. Affinché le mie immagini si conservino nel tempo, devono essere più simboliche» [Kallia 2011].

Nel progetto del 1991 di Beirut, Fouad Elkoury si collega alla fotografia di reportage e ai suoi strumenti, ma non c'è dubbio che egli ricerchi il modo di fissare sulla pellicola tanto i segni dei combattimenti che quelli della vita passata dalle donne e uomini che hanno vissuto quella tragedia. È una ricerca della rovina rispetto alla quale il fotografo si pone in una relazione

GIOVANNI MENNA

ambivalente, indeciso tra un lavoro sulla memoria della città [Elkoury 1984] e il dovere della rovina di divenire *vestigia*, caricandosi di un valore per così dire universale. Qui la fotografia appare come un mezzo per fermare il tempo e preservare il frammento, nondimeno provvisorio, di un *souvenir* del passato [Fortini 2014]. Lo svizzero René Burri (1933-2014), altro protagonista della fotografia del Novecento, è stato com'è noto anche un raffinato interprete delle relazioni tra l'architettura moderna e i molti modi in cui essa si interfaccia con la vita degli abitanti. Nel cuore devastato di Beirut pare aggirarsi con intenzionale circospezione, quasi a voler produrre lo sguardo impersonale attraverso cui la distanza diviene *distacco*, muovendosi con la freddezza di un Weegee sul luogo di un incidente, o di un fotografo forense sulla scena di un crimine. Ciò nonostante le sue foto non mancano di suscitare un sentimento di fredda bellezza e, quel che più conta, a esprimere un altro possibile modo di stabilire una relazione con il documento, nello specifico considerato come strumento che atto a evocare, se non a riprodurre, la drammatica condizione psicologica di chi vive lo spazio urbano passando dalla routine (della vita quotidiana) alla roulette (di un cecchino che in attimo può portare alla morte). Si confrontino le vedute a strapiombo di Burri con quelle di Elkoury: se il punto di vista nel secondo sembra proprio quello del cecchino, l'effetto-altalena negli scatti di René Burri evoca chiaramente la vigile quanto logorante attenzione di ogni movimento, di ogni passo, in un contesto di guerriglia urbana.



4: Fouad Elkoury [Beyrouth Centre-Ville 1991 (1992)].



5: Josef Koudelka [Beyrouth Centre-Ville 1991 (1992)].



6: René Burri [Beyrouth Centre-Ville 1991 (1992)].



7: Robert Frank [Beyrouth Centre-Ville 1991 (1992)].

La ragione principale per la quale un autore raffinato come il ceco Josef Koudelka (1938) sceglie di adottare il formato panoramico è legata al desiderio di riuscire a inscrivere frammenti e ruderi in una (nuova) trama di senso, come se il fotografo si fosse dato il compito di ricercare, *tout court*, un ordine nel caos. Ma il fotografo moravo è un maestro, e riesce a neutralizzare in modo assai intelligente i due principali effetti che, non di rado, suscita l'impiego di quel formato: da un lato l'impressione di un paesaggio un po' asettico, quasi devitalizzato, e una sua resa sostanzialmente descrittiva; dall'altro il rischio sempre incombente di una (eccessiva) estetizzazione dell'immagine – in questo caso ingiustificata visto il contesto tragico – che finisce quasi per paralizzare il pensiero e tendere a produrre in molti casi una ricezione passiva. Di fronte alla disumanità della guerra pare necessario e urgente ri-comporre quei frammenti nell'abbozzo di una nuova configurazione, come è giusto, necessario e urgente fare ogni volta che si vuole ricostruire per tornare a vivere. È una forma di resistenza, questa, che conferma il carattere sostanzialmente *compositivo* dell'arte della fotografia, e la sua dimensione *progettuale* come interpretazione attiva del reale in funzione di una sua riscrittura, ovvero iscrizione in un nuovo ordine.

Robert Frank (1924-2019) non ha bisogno di presentazione: egli ha cambiato forse più di tutti non solo in America la fotografia e la considerazione che ha di essa la cultura contemporanea nelle sue plurime articolazioni. A Beirut sceglie di percorrere una strada diversa, che ha però la stessa destinazione, perché è anche questa nel segno della *resistenza*. La rovina che mette di fronte all'obiettivo è considerata in prima battuta per quello che è, ovvero nella sua dimensione primaria di frammento isolato, lacerto, un residuo non solo della materia ma anche del *senso* dell'oggetto di cui esso era parte, e tuttavia è anche incubatore potenziale di un altro senso, in potenza e incompiuto, non ancora intellegibile. Sceglie per questo il formato polaroid, e la sua *immediatezza*, la sua *irrevocabilità*, la sua *imperfezione*: il modo più risoluto di *mandare a morte* la rovina stessa, per farla rinascere come possibilità o come speranza, ma anche il modo di lasciare insieme all'immagine della sua presenza impersonale e oggettiva, alla sua flagranza, anche ciò che quella rovina ha impresso nella propria interiorità, ma senza quel sentimento di nostalgia che qui sarebbe



GIOVANNI MENNA

intollerabile e insano. Punta un rudere, e per restituirne l'immagine nella sua intierezza come nella sua relazione con ciò che è intorno a essa, le riprende a pezzi, attaccando le polaroid sfalsate per dare il senso di un'integrità certamente percepita precaria nella sua fragilità, allusiva di quella perduta, ma anche di una identità che si può letteralmente ricostruire, perché, come è stato scritto «le rovine non sono macerie, cumuli di pietre o cenere. Persino quando sono prossime all'annichilimento, riescono a conservare la memoria di un principio costruttivo: in loro sopravvivono le tracce di un disegno» [Forero-Mendoza 2002, 9]. In alcune immagini Frank riassume ciò che le rovine gli ispirano attraverso alcune parole che egli incide sull'emulsione, racchiudendo così frammenti di frasi enigmatiche. E qui Frank condivide lo stesso smarrimento di fronte ai segni tangibili della crudeltà della guerra: dentro il balbettio del pensiero, la confusa presa d'atto dell'impotenza, è tuttavia il lucido desiderio di una reazione e di una ricostruzione, di un *discorso* che comunque si potrà/dovrà in qualche modo attivare.

### Conclusioni

Basilico tornerà su quei luoghi più volte [Basilico 1994; Basilico 2004]. Nelle campagne *Beirut Central District Photographic Mission* fortemente voluta da Elkoury saranno di nuovo impegnati, oltre al fotografo milanese, anche Depardon e Burri. Koudelka tornerà a Beirut nel 2018, con una mostra nella quale le immagini delle rovine della città sono associate ad altre ferite, quelle del Muro in Palestina [Josef Koudelka 2018], ripreso tra il 2008 e il 2012: le prime parlano della distruzione di una costruzione, le altre di una costruzione che produce distruzione. Depardon pubblica nel 2010 *Beirut Centre-Ville* che documenta la costante trasformazione di Beirut, e l'ostinazione del suo popolo per ricostruire e tornare a essere quella "isola di gioia" che per usare la commovente definizione che lo stesso Depardon aveva adoperato per la Beirut che aveva conosciuto e così tanto amato negli anni Settanta [Depardon 2010].

E così Robert Frank che nel 2006 pubblica *Come Again!*, un raffinato libro d'arte che è la ristampa in facsimile del quadernetto a quadretti sul quale aveva incollato molte delle polaroid scattate nel 1991 e mai pubblicate [Frank 2006]. La città è ormai ricostruita ma Frank sceglie di tornare nella Beirut prima della ricostruzione mettendosi in viaggio all'indietro nel tempo, di nuovo al cospetto di quegli spettri di pietra che abitano una memoria ibernata nelle istantanee scattate nel 1991 e per quindici anni custodite in un cassetto. E di nuovo e nello stesso modo mette insieme quei frammenti, ma con altra finalità: non più quella di ricomporre o evocare un senso che l'insensatezza tragica della guerra ha prodotto, ma per ritornare a ricordare, per obbligare sé stesso, e noi con lui, a ricordare, per tornare a esserci, perché strappare alla memoria quel rifiuto dell'orrore e consegnarlo al nostro presente, è l'ineludibile presupposto per la costruzione del futuro.

### Bibliografia

BASILICO G., BURRI, R., DEPARDON, R., ELKOURY, F., FRANK, R., KOUDELKA, J. (1992). *Beyrouth-Centre-Ville 1991*, Parigi, Éditions du Cyprès.

BASILICO, G. (1994). *Basilico/Beirut*, Parigi, La Chambre Claire.

BASILICO, G. (2004). *Beyrouth 1991 (2003)*, Parigi-Beirut, Le point du jour-Solidere.

BOUSTANI, C. (2013). Voce *Eddé, Dominique*, in *Le Dictionnaire universel des créatrices*, a cura di B. Didier, A. Fouque, M. Calle-Gruber, Parigi, Éditions des femmes.

BRONES, S. (2018). *Dans les archives photographiques de la reconstruction de Beyrouth*, in «Gradhiva», 27, pp. 196-225.

DAVIE, M. (1990). *Discontinuités imposées au coeur de la ville: le projet de reconstruction de Beyrouth*. Bordeaux, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

- DEPARDON, R. (2010). *Beyrouth centre-ville*, Parigi, Édit. Points.
- ELKOURY, F. (1984). *Beyrouth aller/retour. Écrits sur l'image*, Parigi, Édit. De l'Etoile.
- FORERO-MENDOZA, S., (2002). *Les temps des ruines*, Parigi, Éditions Champ Vallon.
- FORTINI, M. (2014). *L'esthétique des ruines dans la photographie de guerre. Beyrouth, centre ville*, Parigi, L'Harmattan.
- FRANK, R. (2006). *Come Again!*, Gottingen, Steidl.
- GEVERAU, L. (2006). *Montrer la guerre*, Parigi, Isthme Édit.
- Josef Koudelka: *The Wall/Beirut* (2018), a cura di X. Barral, Beirut, Dar El-Nimer for Arts and Culture.
- KALLIA, A. (2021). *Sunbathers of Beirut: the photographs celebrating everyday life in the Middle East*, in «The Guardian», 1 novembre.
- LACROIX, S. (2007). *Ce que nous disent les ruines: la fonction critique des ruines*, Parigi, Édit. L'Harmattan.
- MUSSO, T. (1995). *Beyrouth centre ville 1991*, Maison Européenne de la Photographie.
- PUJADE, R. (2014). *La fascination du désastre*, in *L'esthétique des ruines dans la photographie de guerre. Beyrouth, centre ville*, Parigi, L'Harmattan.
- SCHMID, H. (2011). *The Reconstruction of Downtown Beirut in the Context of Political Geography*, in «Arab World Geographer», 5, n. 4, pp. 232-248.
- SEBALD, W.G. (2003). *On the Natural History of Destruction. With Essays on Alfred Andersch, Jean Amery, and Peter Weiss*, New York, Random House.
- SONTAG, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador/Farrar, Straus and Giroux.
- TRAWI, A. (2002). *La Mémoire de Beyrouth*, Beirut, Édit. Ayman Trawi.









***Fabbriche e lavoro. La rappresentazione dello spazio urbano-industriale al tempo della guerra e al tempo della pace***

*Factories and work. The representation of the urban-industrial space at the time of war and at the time of peace*

**FRANCESCA CASTANÒ, MADDALENA CHIMISSO, ROBERTO PARISI**

*Le strette relazioni che intercorrono tra luoghi di produzione e spazi urbani, tra classe lavoratrice e territorio, tra processi produttivi e modelli di consumo, evidenziano la crucialità della fabbrica, tanto nei teatri di guerra, quanto nei programmi di pace. A partire dalla rivoluzione industriale e fino all'attualità essa si fa interprete e testimone della trama evolutiva della società, incarnando di volta in volta le mutazioni politiche e le visioni capitalistiche dalle quali sarebbero dipesi in larga parte gli squilibri bellici. In questo quadro il rapporto tra città e fabbrica si consolida attraverso una crescita esponenziale, che aggrega spazi produttivi, spazi di vita e mercati di consumo e che ne eleva al contempo anche il grado di vulnerabilità in tempo di guerra. Analogamente i processi di ricostruzione, riconversione, rinascita dei territori feriti tentano, non senza difficoltà e opposizioni, di rifondare tale rapporto sulla base di perseveranti economie di pace, capaci di rimettere ai governi i poteri fondamentali, quali su tutti, lavoro, democrazia, cultura, come promossi, a esempio, dalla filosofia comunitaria olivettiana, che rese quanto mai concreta la coesistenza di queste fondamentali valenze.*

*La sessione raccoglie i contributi che, attraverso l'iconografia della città, indagano nel corso della storia contemporanea casi di fabbriche nazionali e internazionali impegnate nell'industria bellica, con un approccio scalare in grado di intercettare tanto l'incidenza sui contesti urbani e sul paesaggio, che l'impatto sulla vita quotidiana, attraverso la serie di produzioni: oggetti, strumenti, materiali da cui è derivata una nuova idea di modernità e comfort domestici. Analogamente si porta alla luce significative storie industriali incentrate su nuove qualità spaziali e relazionali, in cui cambiano l'organizzazione del lavoro, l'impiego delle tecnologie, l'integrazione e l'inclusione, con mutamenti che in tempo di pace coinvolgono progressivamente tutta la società e i valori e la cultura che la esprimono.*

*The tight connections between places of production and urban spaces, the working class and the territory, production processes and consumption patterns, highlight the crucial role of the factory, both in theatres of war and in peace programmes. From the industrial revolution to nowadays, the factory becomes the interpreter and witness of the changes in society, embodying the political mutations and capitalist visions that are often the primary cause of war conflicts. Within this framework, the relationship between city and factory was consolidated through an exponential growth, which joined productive spaces, living spaces and consumer markets, in addition to raising their vulnerability in wartime. Similarly, prevented by some difficulties and oppositions, the processes of reconstruction, reconversion, and rebirth of the wounded territories attempt to refound this relationship on the basis of persevering economies of peace, able to return fundamental powers to governments, such as work, democracy, and culture, as promoted, for example, by Olivetti's community philosophy, which made the coexistence of these fundamental values very concrete.*

*The session collects and focuses on contributions that, through the iconography of the city, investigate the cases of national and international factories involved in the war industry throughout contemporary history, with a scalar approach capable of intercepting both the*

*incidence on urban contexts and the landscape, and the impact on everyday life, through the series of productions: objects, tools, materials from which a new idea of modernity and domestic comfort stem from. Similarly, the session highlights significant industrial stories referred to new spatial and relational qualities, in which the organisation of work, the use of technologies, integration and inclusion, change according to the changes that in peacetime progressively involve the whole society and the values and culture it expresses.*



## *Gli spazi della produzione e del commercio nei piani di ricostruzione dell'Archivio digitale RAPu*

*The spaces of production and trade in the reconstruction plans in digital Archive RAPu\**

**MADDALENA CHIMISSO\***, **BARBARA GALLI\*\***  
Università del Molise\*, Politecnico di Milano\*\*

### **Abstract**

*Il presente contributo, muovendo da quanto espresso nella UNESCO Recommendation concerning the preservation of, and access to, documentary heritage including in digital form (2015), si propone di fornire, attraverso lo scavo nell'Archivio RAPu, un'analisi quanti-qualitativa dei piani di ricostruzione delle città italiane con particolare riferimento ai luoghi della produzione e del commercio, sottolineando eventuali riconversioni e riorganizzazioni.*

*The paper, starting from what is expressed in the UNESCO Recommendation concerning the preservation of, and access to, documentary heritage including in digital form (2015), aims to provide, through the excavation in the RAPu Archive, a quanti-qualitative analysis of the Reconstruction Plans of Italian cities with emphasis on the places of production and commerce, highlighting possible reconversions and reorganizations.*

### **Keywords**

Archivio RAPu, Spazio della produzione, Open Science.  
Archivio RAPu, Space of Production, Open Science.

### **Introduzione**

La memoria iconica delle ricostruzioni post-belliche è in parte conservata nell'Archivio RAPu-Rete Archivi Piani urbanistici di Milano, dove è vivida la volontà di narrare e non cancellare le ferite, che la Seconda Guerra Mondiale, ha inferto a molti centri urbani italiani. La cartografia e la documentazione permettono, infatti, di leggere e interpretare non solo il 'paesaggio delle rovine', ma anche il processo che le diverse Amministrazioni hanno messo in atto per mantenere nitido il ricordo o per cancellarlo. Soprattutto nel secondo caso l'apparato cartografico diventa strumento fondamentale per comprendere - fissandole nel tempo - le trasformazioni che sono state approntate, il complesso problema della ricostruzione e come esso sia stato declinato rispetto ai luoghi della produzione e del commercio, travolti e a volte cancellati dalla guerra, in quanto considerati obiettivi sensibili. Il tema risulta di particolare interesse soprattutto se letto in riferimento ai dispositivi legislativi di pianificazione urbanistica che l'Amministrazione centrale ha messo a sistema per la ricostruzione dei territori. Tale analisi permette, inoltre, di fornire dati quanti-qualitativi sugli interventi approntati nei piani di ricostruzione (PdR) per gli edifici destinati al commercio e alla produzione.

---

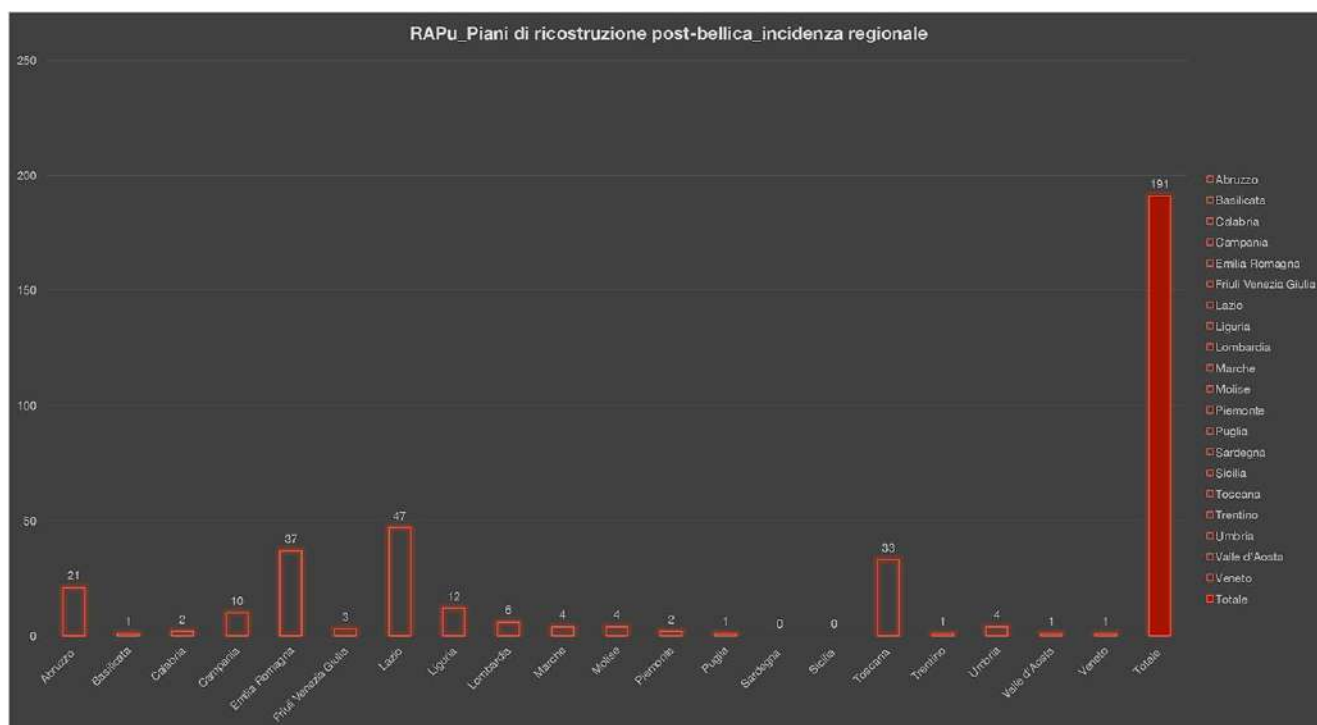
\* Il presente contributo è frutto di una riflessione condivisa delle autrici. In particolare il primo paragrafo è stato scritto da Maddalena Chimisso, il secondo da Barbara Galli. Introduzione, conclusioni ed elaborazioni sono invece patrimonio comune.

## **1. Spazi di ricostruzione nell'Italia del secondo dopoguerra: le carte dell'archivio RAPu**

La guerra in corso tra Russia e Ucraina, oltre a far riflettere sui cambiamenti che stanno investendo il cuore dell'Europa e sulle ripercussioni socio-economiche attuali e future su scala globale, rimanda ai due grandi conflitti bellici che hanno attraversato il Novecento. Oggi come allora, superate le molteplici sfumature motivazionali possibili a giustificazione dei conflitti, volte a ridisegnare i confini geopolitici delle nazioni e ridefinire le gerarchie di potere, i teatri di guerra lasciano la pesante eredità di vittime e distruzione. Il lascito del secondo conflitto mondiale fu per l'Italia quello di «una nazione di pietra devastata» [Parisi 2011, 373], di capoluoghi di provincia e centri urbani minori da ricostruire e ripianificare. Il DLgs. Luogotenenziale (DLL) 154/1945 - *Norme per i piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra* - in 15 articoli fissò le linee guida per gli interventi di ricostruzione. I comuni tenuti a elaborare i PdR figuravano in specifici elenchi redatti dal Ministero dei Lavori Pubblici a seguito dell'elaborazione di questionari inviati alle Amministrazioni locali dal Genio Civile [Serafini, 2011]. Ai Provveditorati alle opere pubbliche, istituiti nel 1945 con DLL 16/1945, furono demandati la verifica e il controllo di quanto elaborato localmente oltre che la valutazione delle richieste dei comuni di inserimento nei succitati elenchi a garanzia della compartecipazione statale alla spesa, occorrente alla compilazione dei piani [DLL 154/1945, art. 1]. Pur nella tragicità di un «sistema territoriale drammaticamente messo in crisi» [Parisi 2011, 369], la catastrofe bellica fu letta come occasione di rinascita e rigenerazione urbana, infatti, approfittando dei vuoti che i bombardamenti avevano creato nel tessuto edilizio e in linea con quanto disciplinato dalla legge, i PdR evidenziano la necessità e la volontà di ripensare l'impianto urbanistico ed edilizio dei centri colpiti nella prospettiva sia del risanamento, che dell'ammodernamento. I PdR, che avrebbero avuto efficacia di piano particolareggiato, indicano, infatti, gli interventi sulle reti viarie urbane (stradali e ferroviarie) così come gli specifici azionamenti, territoriali o urbani, riguardanti aree assegnate a sede di edifici di culto; a uffici e spazi pubblici; a zone destinate a demolizioni, ricostruzioni, riparazioni o costruzioni *ex novo* di edifici; a quelle destinate all'espansione [DLL 154/1945, art. 2]. Così, i dispositivi di pianificazione urbanistica, che i governi centrali attuarono per la ricostruzione dei territori, permettono di indagare le scelte di pianificazione, che si realizzarono nei centri urbani colpiti, e di analizzare eventuali riconversioni degli spazi cittadini; gli strumenti di pianificazione graficizzano e raccontano le scelte, in tutto o in parte, attuate. Nel 1999 la Direzione generale per il coordinamento territoriale (Dicoter) del Ministero dei Lavori Pubblici, anche a seguito dell'accorpamento del succitato dicastero con quello delle Infrastrutture e dei Trasporti, avviò un'importante azione di riorganizzazione del proprio patrimonio documentale. Il riordino e la catalogazione dei documenti di pianificazione urbanistica depositati presso il Ministero dei Lavori Pubblici fu affidato alla Triennale di Milano che nel 1994 aveva già avviato il progetto RAPu [Bonfantini, Bottini 1999; Gabellini, Bonfantini, Paoluzzi 2007]. L'obiettivo era quello di sistematizzare e divulgare i documenti attraverso la realizzazione di una rete informatica che ricomponesse in forma virtuale una molteplicità di fonti documentali, fisicamente depositate e conservate presso numerosi archivi, caratterizzata dalla difficoltà di accesso ai documenti originali anche per la generale carenza di inventari e indici [Bonfantini 2001]. Il patrimonio documentale è composto da strumenti urbanistici di varia natura che coprono un arco temporale compreso tra il 1865, anno della L. 2359 - *Sulle espropriazioni per cause di pubblica utilità* -, e il 1972, anno del trasferimento alle Regioni delle competenze in materia urbanistica [Serafini 2011, Parisi 2011]. La documentazione conservata nell'Archivio piani Dicoter rese necessario effettuare una scelta relativa agli incartamenti da catalogare. In fase iniziale la catalogazione riguardò le serie documentarie relative agli strumenti di pianificazione comunale

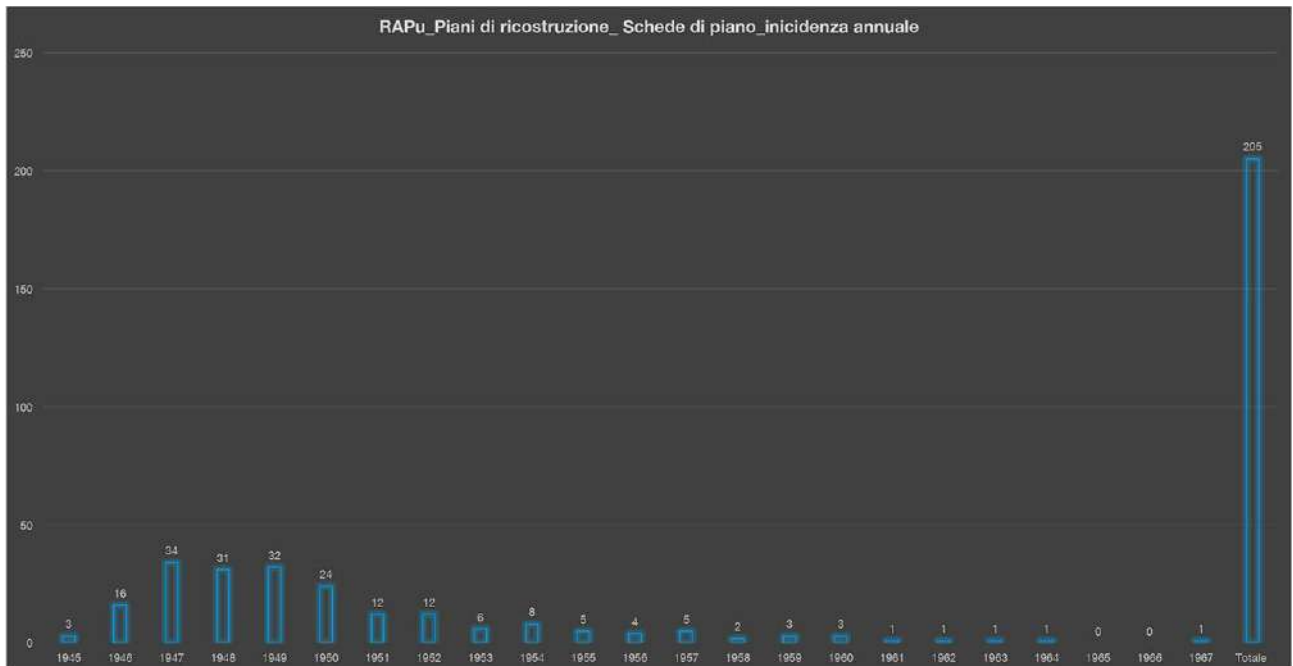
antecedenti la L. 1150/1942 e i PdR elaborati alla luce del DLL 154 /1945 [Bonfantini 2001]. Nello specifico la sezione dedicata ai PdR post-bellica costituisce, all'interno dell'Archivio piani Dicoter, un rilevante nucleo documentario che si è scelto di approfondire in questa sede. Lo scavo condotto nell'Archivio RAPu, è stato organizzato in una banca dati che raccoglie le specifiche dei PdR prodotti dai comuni italiani interessati (191) tra il 1945 e il 1967. Si tratta di fonti eterogenee di materiali grafici, scritti di progetto e documenti inerenti l'*iter* procedurale di approvazione di piano, organizzati in «schede di piano», a ciascuna della quali è riconducibile una parte specifica della documentazione catalogata mediante «schede di documento grafico» e «schede di documento scritto» [Bonfantini 2001, 143]. Nello specifico riferendosi alle 205 schede di piano analizzate, la cui distribuzione territoriale regionale è graficizzata di seguito (graf. 1), su un numero complessivo di 379 records analizzati, sono state esaminate 150 schede di documento scritto e 229 schede di documento grafico (graf. 2-3). Il numero maggiore di schede di piano rispetto ai centri urbani ricostruiti è dovuto al fatto che alcuni di essi hanno avuto negli anni più PdR. Planimetrie, azzonamenti, piani parziali, relazioni di piano, deliberazioni dei Consigli comunali, decreti ministeriali di approvazione o di richiesta di integrazione al piano attestano soprattutto le ultime fasi dell'*iter* di pianificazione, trattandosi della documentazione archivistica del soggetto istituzionale preposto alla ratifica finale degli atti di pianificazione.

Dai records analizzati emerge, tranne che per pochi casi, l'affidamento diretto ai tecnici per la redazione del piano di ricostruzione.

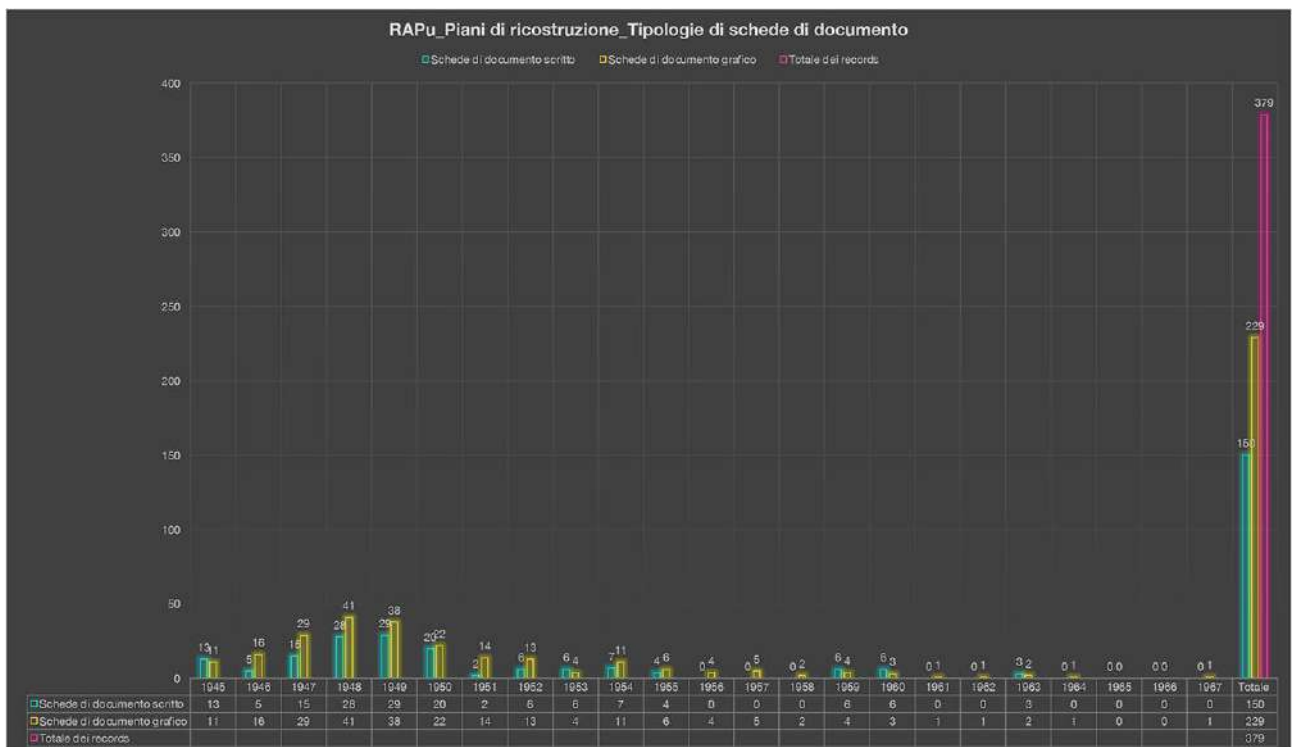


1: Piani di ricostruzione post-bellica redatti per regione, Milano, Archivio RAPu (elaborazione grafica di Chimisso e Galli).

MADDALENA CHIMISSO, BARBARA GALLI



2: Schede di piano redatte annualmente nell'arco temporale compreso tra il 1945 e il 1967, Milano, Archivio RAPu (elaborazione grafica di Chimisso e Galli).



3: Schede di documento grafico e schede di documento scritto redatte annualmente nell'arco temporale compreso tra il 1945 e il 1967, Milano, Archivio RAPu (elaborazione grafica di Chimisso e Galli).

La generale situazione emergenziale e le indicazioni legislative imponevano, infatti, tempi stretti per attuare scelte rapide che portassero a soluzioni ottimali. Questo determinò, come si evince dai documenti, il coinvolgimento di un consistente numero di tecnici che, accanto a nomi più noti, fa luce su tutti i protagonisti, Uffici tecnici comunali compresi, della pianificazione e della progettazione post-bellica, contribuendo a definirne meglio i profili professionali [Gabellini 1993]. Se durante i conflitti bellici i luoghi della produzione rappresentano senza dubbio alcuni tra gli obiettivi sensibili principali, la fine della catastrofe bellica è vista, anche, come momento in cui riprogettare fabbriche e opifici distrutti, ripensare i luoghi del commercio, riorganizzare aree artigianali, destinare allo sviluppo industriale nuove zone, pianificare nuovi quartieri operai. Questa attività ha prodotto un patrimonio documentale così ampio e un volume di records consistente dinanzi al quale risulterebbe inopportuno, in questa sede, fornire il dettaglio di tutti i PdR esaminati. Si è scelto quindi di focalizzare l'attenzione su alcuni casi paradigmatici per elaborare prime riflessioni sull'andamento generale degli interventi. Quello che l'indagine archivistica accerta sono azioni in linea con la normativa allora vigente; la ricostruzione muoveva, infatti, dalla riattivazione delle infrastrutture viarie danneggiate, occasione per ripristinare i tracciati, ricostruire, come nel caso di Reggio Emilia, le adiacenze delle stazioni o, come a Viareggio, riprogettare *ex novo* la stazione ferroviaria. Altro dato che emerge, ascrivibile quasi a ricorrenza progettuale, è quello relativo allo spostamento di edifici speciali quali mattatoi e macelli: è questo ciò che avvenne ad esempio a Pieve Santo Stefano (Ar), Solarolo (Ra), Roccasecca (Fr), Pescara. Viene ripensato e dislocato in nuove aree anche il mercato: numerosi gli interventi che, nei centri urbani da ricostruire, andarono in questa direzione, come avvenne a Terni, San Vittore nel Lazio (Fr), San Giovanni Incarico (Fr), Penne (Pe). Senza dubbio, però, tra gli interventi più interessanti sono da annoverare la pianificazione di nuove aree industriali e la realizzazione di nuovi quartieri operai. A Modena il piano prevede di raddoppiare la zona industriale esistente: ai 25 ettari già coperti da stabilimenti industriali, parzialmente danneggiati o distrutti, vennero addizionati altri 25 ettari di terreno per l'ampliamento, derivanti dal suolo recuperato dalla demolizione del nucleo abitato denominato *case nuove* che i bombardamenti avevano distrutto<sup>1</sup>. A Marzabotto (Bo), invece, fu creata una moderna zona industriale in cui furono previste anche «abitazioni semintensive ed estensive per impiegati e maestranze»<sup>2</sup>. Mentre a Monte Argentario (Gr), per l'abitato di Porto Santo Stefano<sup>3</sup>, i cui impianti industriali erano stati interamente rasi al suolo, il piano prevede la ricostruzione *in loco* degli stessi dato anche l'immediato contatto dell'area con il porto e la stazione. Qui la novità progettuale fu nella creazione di una zona industriale monotematica, che avrebbe ospitato impianti dedicati alla costruzione e riparazione di pescherecci o alla preparazione di pesce secco o sott'olio<sup>4</sup>. Infine, è degno di attenzione un ulteriore aspetto che l'analisi delle schede di piano ha messo in luce. Si assiste a una sorta di dilatamento del concetto di spazio produttivo legato non più soltanto alla produzione materiale, ma anche alla vendita di servizi, soprattutto di tipo ricettivo. In qualche modo, infatti, anche l'industria turistica fu coinvolta nelle azioni di ricostruzione e nuova pianificazione urbanistica: si pensi, a esempio, alle tante ricostruzioni o nuove edificazioni di strutture per l'ospitalità, così come alla

<sup>1</sup> Milano, Archivio RAPu, *Piano di ricostruzione di Modena*. Relazione, DIC\_s\_02-1054.

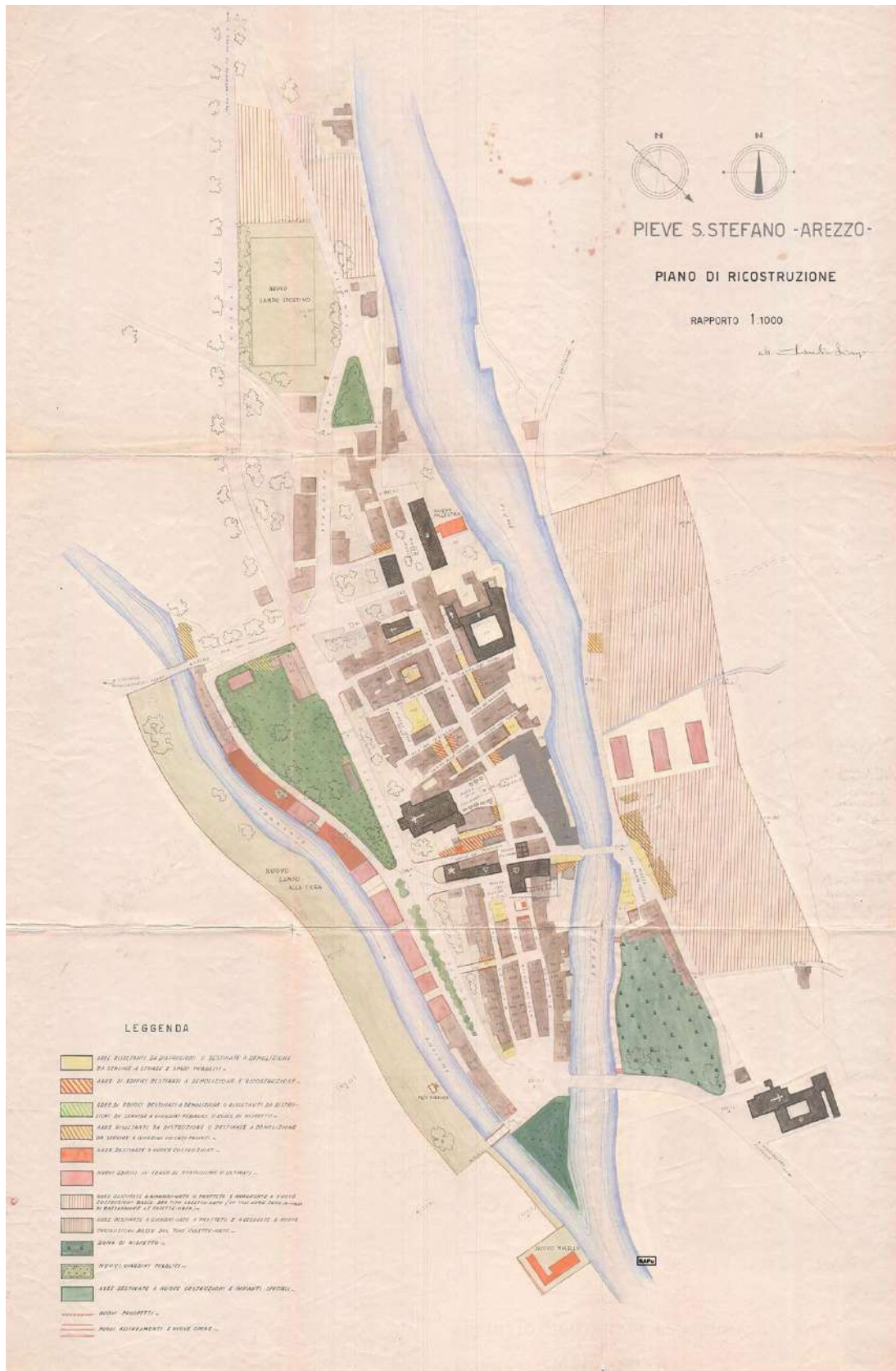
<sup>2</sup> Milano, Archivio RAPu, *Piano di ricostruzione di Marzabotto*. Relazione, DIC\_s\_02-1041.

<sup>3</sup> Milano, Archivio RAPu, *Piano di ricostruzione di Pieve Santo Stefano*, planimetria scala 1:1000, tavola a colori, dim. 64 x 98, DIC\_g\_791a.

<sup>4</sup> Milano, Archivio RAPu, *Piano di ricostruzione di Monte Argentario*. Relazione, DIC\_s\_02-1180.



MADDALENA CHIMISSO, BARBARA GALLI



4: Pieve Santo Stefano. Arezzo, Piano di ricostruzione, Milano, Archivio RAPu.

sistemazione o nuova pianificazione di zone alberghiere come avvenne nel 1947 a Pisa, Roccaraso (Aq) e Pianoro (Bo) o a Picinisco (Fr) nel 1954.

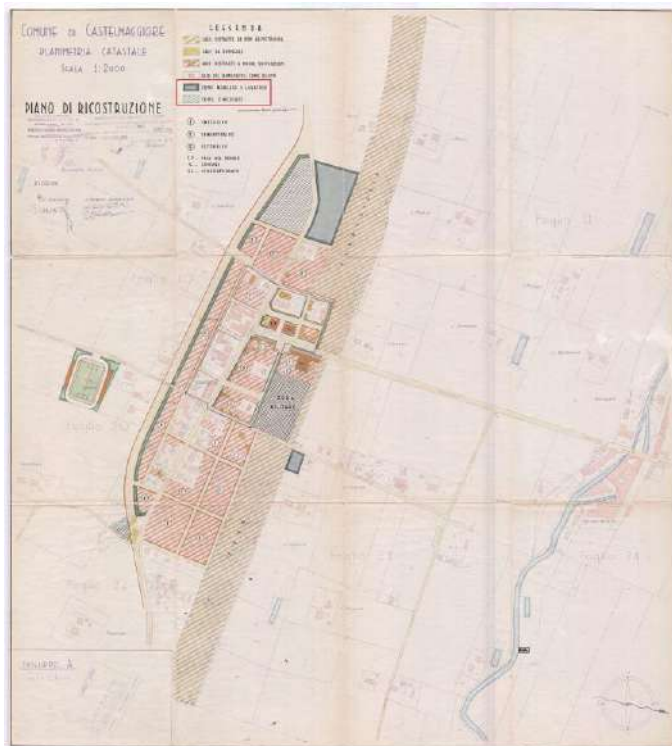
## 2. Fermare il tempo

I documenti, conservati nell'Archivio RAPu, danno uno spaccato esaustivo del processo, che ha caratterizzato la ricostruzione post-bellica; in particolare, permettono di verificare e catalogare le diverse politiche di intervento, attuate dalle Amministrazioni locali, spesso influenzate da necessità contingenti, da specifiche letture conferite al processo storico e da diverse interpretazioni del DLL 154/1945, corredato dalla Circolare esplicativa 590/1945. Un elemento, però, appare costante in parte dei PdR analizzati e riguarda i luoghi del lavoro e della produzione che sembrano essere stati rimossi a favore di necessità pressanti, quale la ricostruzione delle aree residenziali. Tali strutture compaiono, infatti, sporadicamente nelle relazioni che accompagnano i progetti dei centri minori e sempre con delle brevi note, mentre diversa è la politica adottata dai centri urbani maggiori. Nelle città spesso si propende per la decisione di demolirne le rovine e spostare le strutture produttive al di fuori dei centri urbani, cercando delle ubicazioni più consone. Esemplificativo di tale politica urbanistica è il piano di Bologna del 1948 - redatto dall'Ufficio tecnico comunale, coadiuvato da una commissione appositamente organizzata per verificarlo. Nella relazione, che accompagna il progetto, si fa, infatti, riferimento a due attività produttive ubicate in via Lame: la manifattura tabacchi e il macello. Per entrambe concorde è la decisione di spostarle all'esterno del nucleo urbano a causa delle problematiche legate alla produzione e al fine di «liberare tale zona, più opportunamente sfruttandola per quartieri residenziali»<sup>5</sup>. Altra casistica spesso applicata nei grandi centri urbani prevede la realizzazione di zone destinate specificatamente ad attività commerciali e/o agli affari, come nel caso di Pisa. In queste scelte si legge il principio cardine che regola i PdR: non promuovere interventi di matrice filologica, ma fornire strumenti per la pianificazione futura e la «razionalizzazione dell'aggregato edilizio che sarà in avvenire base fondamentale del benessere fisico e del progresso economico e sociale della popolazione» [Cuccia 1949, 31]. Tali linee guida sono il fulcro del DLL 154/1945 che, per far fronte alle «esigenze inerenti ai più urgenti lavori edilizi con la necessità di non compromettere il razionale futuro sviluppo degli abitati» (art. 1), si focalizza sulle aree residenziali compromesse dai bombardamenti, sfruttando l'istituto giuridico dell'esproprio che consente di fare *tabula rasa* delle zone danneggiate, comprese quelle occupate da edifici per il commercio e la produzione. L'obiettivo cardine della norma è la ricostruzione e dunque tutti gli interventi previsti hanno funzione cautelativa e devono andare a colmare il «senso di orrore e vertigine» che opprime la società e caratterizza gli «abissi della storia» [Sebald 2004, 77] propri delle epoche della distruzione. Si tratta di uno strumento urbanistico di carattere emergenziale e temporaneo [Fantozzi Micali, 1998] – come si evince anche dall'art. 11 del suddetto DLL – che è declinato dalle diverse Amministrazioni in relazione alle differenti casistiche e necessità, soprattutto in riferimento alle zone produttive e industriali che non erano contemplate specificatamente nella norma, anche se la Circ. 590/1945 fa riferimento all'esigenza di preservare tutti gli elementi peculiari, che nel loro complesso concorrono alla definizione di un ambiente urbano, allargando *de facto* l'analisi anche alle aree produttive tipiche. La norma del 1945, infatti, come sottolineato

<sup>5</sup> Milano, Archivio RAPu, *Piano parziale di ricostruzione di Bologna*. Relazione, DIC\_s\_02-1037.

MADDALENA CHIMISSO, BARBARA GALLI

anche nella Circolare, non va a interessare tutto il nucleo urbano, ma mira a sanare i danni di guerra sul territorio cittadino, coordinandosi con i Piani regolatori che, invece, in base a quanto previsto dalla L. 1150/1942, disciplinano «l'assetto e l'incremento edilizio dei centri abitati e lo sviluppo urbanistico in genere nel territorio della Repubblica». Dunque, il principio di semplificazione, che governa la stesura dei PdR, spesso porta nei centri urbani minori a non strutturare in modo specifico gli interventi, ma a darne indicazioni di massima sia nelle relazioni, che nella planimetria di rilievo e nella pianta di progetto in cui -accanto alle indicazioni richieste specificatamente nel decreto - sono riportate alcune attività produttive o spazi legati alla produzione caratterizzanti il centro urbano. In molti di questi casi sono indicati tra i luoghi da ricostruire i mercati e i macelli oltre alle strutture ricettive. Essi in molti casi rappresentano non solo il monito del processo di ricostruzione del nucleo urbano, ma anche un valore intrinseco simbolico legato al processo di rinnovata socializzazione soprattutto nel caso dei mercati. Il luogo non è solo elemento fisico e materiale, ma assume una valenza sociale, storica, oltre che etnoantropologica. Il valore di molti di questi luoghi della produzione è connesso, infatti, direttamente al processo di definizione delle connotazioni locali dei centri urbani minori, tanto che spesso nella denominazione della pianta di progetto è riportato un tema legato alla produzione, facendo riferimento al macello o alle zone industriali e artigianali del mare. La peculiarità dei luoghi, riferita alle attività commerciali e affini, si ritrova anche in diverse decisioni del Consiglio di Stato in cui si evidenzia come i PdR debbano tenere in considerazione tutti i vari bisogni prevedibili all'atto della propria stesura, e come debbano



5: Castel Maggiore, Bologna. Planimetria catastale, Milano, Archivio RAPu.

essere considerati strumenti «di un piano generale, che, se anche non disegnato, deve essere intravisto, e, almeno nelle linee fondamentali, concepito [...] non perdendo di vista il principio generale di unità, dal quale discende la necessità di studiare la parte in funzione del tutto ed il presente in funzione del futuro [...]» [Circ. 590/1945]. Purtroppo, molte delle aspettative legate ai PdR andarono disattese e spesso gli interessi speculativi portarono a situazioni di compromesso ancora visibili nei centri urbani. Caso esemplare fu la ricostruzione di Castel Maggiore<sup>6</sup>.

All'interno del *modus operandi*, generato dalla normativa di riferimento, vi è un aspetto peculiare, marginale rispetto al tema trattato, ma emblematico del momento storico: la lettura della *rovina*. Nei PdR, infatti, – se non nei casi di monumenti storico-culturali – si è applicato il principio della *tabula rasa*. Le tracce della guerra sono state cancellate con i PdR. Molte Amministrazioni hanno, infatti, deciso di non conservare nessun simbolo

<sup>6</sup> Milano, Archivio RAPu, *Piano di ricostruzione di Castel Maggiore*. Planimetria catastale, scala 1:2000 – 1:1000, tavola a colori, dim. 83 x 92 cm., DIC\_g\_169.

delle distruzioni, non conferendo alle rovine nessuna vocazione pedagogica e applicando quanto definito dalle norme, emanate dall'Amministrazione centrale. Sono pochi i casi – emblematico quello di Cassino (Fr) (PdR del 1945) – in cui alla distruzione si è attribuito un significato simbolico, atemporale, che spinge a «reimparare a sentire il tempo per riprendere coscienza della storia»<sup>7</sup>, partendo proprio dalle rovine «come se lì il tempo, che solitamente scorre irrevocabile, si fosse fermato» [Sebald 2002, 120].

## Conclusioni

Il progetto di un archivio digitale dell'urbanistica italiana dall'Unità a oggi intreccia gli aspetti della ricerca storica con quelli della digitalizzazione per un accesso più agevole e immediato alle fonti. In linea con i principi della *Berlin Declaration on Open Access to knowledge in the Science and Humanities* (2003) e con la *UNESCO Recommendation on Open Science* (2021), l'archivio RAPu rende disponibili materiali originali agevolandone, in modo integrato, sia la consultazione che la conservazione. Muovendo da quanto espresso nella *UNESCO Recommendation concerning the preservation of, and access to, documentary heritage including in digital form* (2015), attraverso lo studio dell'Archivio RAPu, si è cercato di fornire una prima analisi quanti-qualitativa dei PdR delle città italiane con particolare riferimento alle azioni che hanno interessato i luoghi della produzione e del commercio e più in generale i centri urbani.

## Bibliografia

- ANSELMINI, L., BONFANTINI, B. (2003). *Verso una digital library nazionale per l'urbanistica e l'architettura*, in "Società dell'informazione" e "Industria dei contenuti". *Il contributo della ricerca Cridaup*, a cura di E. Salzano, L. Fregolent, Luav, Venezia, pp. 85-92.
- AVARELLO, P. (1997). *Piano e città nell'esperienza urbanistica*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Milano, Electa, pp. 316-343.
- BONFANTINI, B., BOTTINI, F. (1999). *Triennale di Milano. Rete Archivi Piani Urbanistici*, in *Ricerche per comunicare e condividere / Reasearches for communicating and sharing*, a cura di L. Fregolent, E. Salzano, Quaderni Luav, Venezia, pp. 51-53.
- BONFANTINI, B. (2010). *RAPu, un archivio virtuale per i piani urbanistici*, in «AAA Italia. Associazione nazionale archivi architettura contemporanea», n. 9, p. 9.
- BONFANTINI, B. (2001). *L'urbanistica italiana attraverso l'Archivio piani Dicoter: il fondo documentario, le prospettive di ricerca*, in «Storia urbana», n. 96, pp. 137-147.
- CAGNAZZO, A., TOSCHEI, S., TUCCARI, F. (2014). *Sanzioni amministrative in materia urbanistica*, Torino, Giappichelli.
- CIGOLA, M. (2011). *Tracce di una città negata: segni e disegni di una trasformazione tra ricostruzione e nuova edificazione*, in *Abitare il futuro. Il disegno delle trasformazioni*, a cura di L. M. Papa, Napoli, Clean, pp. 1-9.
- CUCCIA, F. (1949). *Sezione IV; decisione 29 dicembre 1948, n. 529; Pres. Corsini, Est. Testa; Di Matteo (Avv. Sansonetti, Codacci Pisanelli) c. Ministero lavori pubblici (Avv. dello Stato Tracanna) e Comune di Pescara (Avv. Pietrantonio, De Simone)*, in «Il Foro Italiano», vol. 72, pp. 27-34.
- DETTI, E. (1953). *Le distruzioni e la ricostruzione*, in «Urbanistica», n. 12, pp. 43-70.
- FANTOZZI MICALI, O. (1998). *Piani di ricostruzione e città storiche 1945-1955*, Firenze, Alinea.
- FANTOZZI MICALI, O., DI BENEDETTO M. (2000). *I Piani di ricostruzione post-bellici nella provincia di Firenze*, Milano, Franco Angeli.
- GABELLINI P. (1993), *Figure di urbanisti e programmi di urbanistica*, in *Cinquant'anni di urbanistica in Italia. 1942-1992*, a cura di G. Campos Venuti, F. Oliva, Laterza, Roma-Bari, pp. 440-467.
- GABELLINI, P., BONFANTINI, B., PAOLUZZI, G. (2007). *Piani urbanistici in Italia. Catalogo e documenti dell'Archivio RAPu*, Santarcangelo di Romagna (RM), Maggioli.

<sup>7</sup> Milano, Archivio RAPu, *Piano di ricostruzione in nuova sede dell'abitato di Cassino*. Relazione, DIC\_s\_02-1087.

MADDALENA CHIMISSO, BARBARA GALLI

- Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra* (2008), a cura di G. P. Treccani, Franco Angeli, Milano.
- PARISI, R. (2011). *I piani di ricostruzione dei centri disastriati*, in *Il Molise e la guerra totale*, a cura di G. Cerchia, Cosmo Iannone Editore, Isernia, pp. 369-413.
- ROSA, P. (1998). *I piani di ricostruzione*, in *La città antica tra storia e urbanistica (1913-1957)*, a cura di P. Rosa, Roma, Librerie Dedalo, pp. 73-140.
- SEBALD, W. G. (2002). *Austerlitz*, Milano, Adelphi.
- SEBALD, W. G. (2004). *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi.
- SERAFINI L., (2011). *Fonti per la storia della ricostruzione postbellica: i documenti del Ministero dei Lavori Pubblici*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. de Stefani (con la collaborazione di C. Coccoli), Marsilio, Venezia, pp. 236-244.
- TERRACCIANO, G. (1993). *Il piano di ricostruzione ed il piano urbanistico territoriale: problemi di coordinamento degli interventi di pianificazione urbanistica*, in «*Foro Amministrativo*», vol. 69, pp. 322-327.

### Fonti archivistiche

- Milano, Archivio RAPu, *Piano parziale di ricostruzione di Bologna*, DIC\_s\_02-1037.
- Milano, Archivio RAPu, *Piano di ricostruzione in nuova sede dell'abitato di Cassino*, DIC\_s\_02-1087.
- Milano, Archivio RAPu, *Piano di ricostruzione di Marzabotto (Bologna). Relazione*, DIC\_s\_02-1041.
- Milano, Archivio RAPu, *Piano di ricostruzione di Modena. Relazione*, DIC\_s\_02-1054.
- Milano, Archivio RAPu, *Comune di Monte Argentario. Abitato di Porto Santo Stefano. Piano di ricostruzione. Relazione*, DIC\_s\_02-1180.

### Sitografia

- [www.rapu.it](http://www.rapu.it) (gennaio 2023).
- [www.openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration](http://www.openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration) (gennaio 2023).
- [www.unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379949.locale=en](http://www.unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379949.locale=en) (gennaio 2023).
- [www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-concerning-preservation-and-access-documentary-heritage-including-digital-form](http://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-concerning-preservation-and-access-documentary-heritage-including-digital-form) (gennaio 2023).



## Una centralità indesiderata *An unwanted centrality\**

**ILARIA ZILLI, MARIA GIAGNACOVO**  
Università del Molise

### Abstract

*Nel corso della Seconda Guerra Mondiale, il Molise divenne inaspettatamente centrale nei combattimenti fra le truppe alleate e i tedeschi in ritirata. Le conseguenze furono pesanti per la popolazione e per il territorio, segnato dalla distruzione di abitazioni, infrastrutture e impianti produttivi. Interessante e abbastanza documentata è la vicenda degli impianti molitori e pastari di Campobasso e Isernia, sistematicamente distrutti durante il conflitto. Il contributo vuole analizzare, combinando la letteratura esistente, le fonti documentarie e iconografiche rintracciate, quanto la guerra modificò il paesaggio urbano e produttivo molisano, determinando la sua riorganizzazione.*

*During the Second World War, Molise became a crucial area in the fight between the Allied and Nazi-fascist Armies. For this reason, its towns, manufacturing plants, and transport infrastructure were badly damaged. The experience of the mills and pasta factories in Campobasso and Isernia are emblematic. The aim of this paper is to analyse how much the war changed the urban and productive landscape of Molise. Documents and iconographic sources of the State Archives of Campobasso and of some private archives will be used, with the existing literature on the subject, for this purpose.*

### Keywords

Molise, guerra, impianti produttivi.  
Molise, war, manufacturing plants.

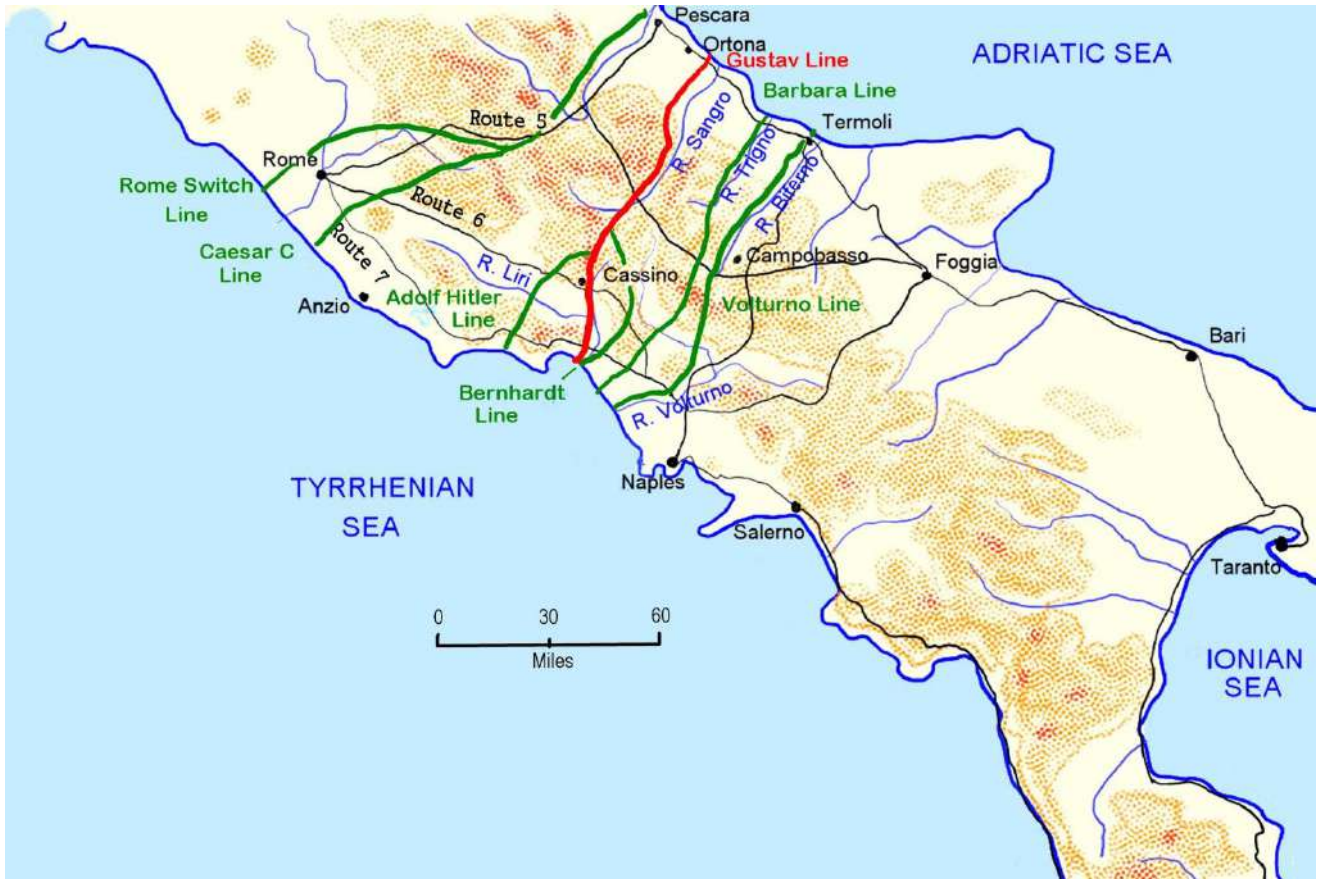
### Introduzione

La storiografia è concorde nel sottolineare la centralità che il Molise acquistò durante l'ultima fase del secondo conflitto mondiale [Rochat 2006; Pardini 2008]. In particolare la Linea Gustav, che univa Cassino e il Golfo di Gaeta a Ortona, si snodava tra le sue montagne, arrivando all'Adriatico seguendo il fiume Sangro (Fig. 1). La Gustav toccava alcuni comuni dell'allora Provincia di Campobasso i cui confini si sovrappongono a quelli dell'attuale Molise [Petrocelli 2006]. La nostra riflessione sull'impatto della guerra sull'organizzazione degli spazi urbani e produttivi si è focalizzata su questo ambito territoriale.

La Gustav doveva impedire agli Alleati di aprirsi facilmente la strada verso Roma, come invece era avvenuto fino ad allora dopo lo sbarco in Sicilia. A novembre del 1943, i tedeschi avevano quindi rafforzato la linea Bernhardt che, a est, si riuniva alla Gustav tramite il massiccio delle Mainarde, all'altezza di Castel di Sangro. Sfruttando le caratteristiche orografiche delle aspre aree interne molisane e abruzzesi e grazie all'arrivo dell'inverno, i tedeschi riuscirono in effetti a mantenere la posizione fino alla primavera del 1944.

---

\* Introduzione e conclusione sono frutto di una riflessione comune: Ilaria Zilli è autrice del capitolo 1, Maria Giagnacovo del capitolo 2.



1: Linee di difesa dell'Italia a Sud di Roma 1943-1944 (Stephen Kirrage, CC BY-SA).

È in questa fase di difesa a oltranza di ogni singola gola e vetta appenninica che il Molise acquisì una centralità indesiderata nelle strategie di entrambi gli eserciti [Cerchia 2016, Artese 1993]. Divenuto meta privilegiata degli sfollati dalle grandi città delle regioni limitrofe e solo sfiorato dal conflitto fino ad allora, il Molise era riuscito infatti a rimanere retrovia del fronte per gran parte dell'inverno del 1943. La guerra lo raggiunse agli inizi del 1944 quando gli Alleati sfondarono il fronte nazifascista nel settore tirrenico, costringendo le truppe tedesche ad arretrare verso nord [Pardini 2008].

### 1. Valutare i danni per ripartire

Nell'ultimo decennio diversi studi hanno consentito di approfondire gli ultimi mesi di guerra combattuti fra le montagne e le vallate del Molise [L'Italia spezzata 2008; La Seconda Guerra 2021], ma ancora non si dispone di un'analisi altrettanto dettagliata degli aspetti strettamente economici della ricostruzione post-bellica. Responsabile di questa lacuna la limitata disponibilità di fonti, soprattutto quantitative, utili ad approfondire questo aspetto. Proveremo tuttavia a proporre alcune riflessioni sulla scorta delle fonti d'archivio e della letteratura sul tema a oggi disponibile.

Nei mesi precedenti all'arrivo degli alleati, l'occupazione tedesca non era stata indolore. Nel settembre del 1943 la strategia difensiva dei tedeschi aveva portato a rafforzare il controllo dei passi dell'Appennino abruzzese e molisano, a presidiare i principali snodi di comunicazione stradale, a occupare diversi centri di importanza strategica. La loro presenza a Campobasso

risale però già all'estate, quando lo sbarco in Sicilia e la rapida risalita dello stivale da parte degli eserciti alleati aveva già reso evidente ai vertici della Wehrmacht la necessità di ritirarsi su posizioni più facilmente difendibili.

Dopo l'estate la situazione peggiora e il 15 settembre 1943 i tedeschi fanno saltare il ponte sul Biferno, tra Termoli e Campomarino, per interrompere il traffico ferroviario; il 30 lo stesso destino tocca al ponte sul Trigno. Pochi giorni prima, il 10 settembre 1943 i bombardieri della XII Flotta aerea americana avevano invece sganciato le loro bombe su Isernia, danneggiando la zona compresa tra l'arco di San Pietro e il viadotto di Santo Spirito. Nei giorni successivi altri bombardamenti colpirono la città distruggendo l'ospedale, molte abitazioni civili, l'acquedotto, la centrale elettrica, la stazione ferroviaria e il pastificio Maddalena, mentre si salvarono il ponte di Santo Spirito e il ponte Cardarelli, fatti saltare pochi mesi dopo dai guastatori tedeschi [Trombetta 1993; L'Italia spezzata 2008]. Altri centri molisani, più o meno vicini alla linea Gustav, soffrirono un analogo destino. Isernia subì ripetuti bombardamenti perché era uno snodo cruciale sulla linea ferroviaria Sulmona-Salerno e su quella Termoli-Napoli [Parisi 2011, 379]. Ma anche i tedeschi cercavano di fare terra bruciata all'esercito alleato in avanzata. Fra ottobre e dicembre 1943 i sabotaggi tedeschi e le incursioni alleate distrussero così in tutta la Provincia 53 ponti e 13 gallerie e resero inutilizzabili 22.500 km di rotaie [Mercurio 2006].

La stessa logica spiega i bombardamenti di Bojano, di Montenero di Bisaccia e del porto di Termoli, dove gli alleati sbarcarono nel mese di ottobre. La loro contrastata avanzata verso l'interno determinò gravi danni agli edifici produttivi e non delle comunità del Basso Molise. Emblematico il caso di Larino dove i tedeschi avevano requisito il mulino Battista con annesso deposito di grano e al momento di ritirarsi li incendiarono, distruggendo anche le materie prime che vi erano conservate. Allo stesso modo, l'11 ottobre 1943 i guastatori tedeschi a Campobasso distrussero le Poste, il Municipio, il Distretto militare, la stazione ferroviaria, il Gasometro de Capoa, la centrale elettrica, l'acquedotto di San Mercurio e i mulini Ferrante, Ferro, Fontanavecchia e Martino. Si salvò la sede del Banco di Napoli, perché pur minata, non si fece in tempo a farla saltare [Trombetta 1993].

I bombardamenti, i combattimenti tra le forze alleate e i nazifascisti, le rappresaglie dei tedeschi in ritirata, la stessa occupazione in pochi mesi riuscirono dunque a distruggere non solo le infrastrutture, ma gli impianti produttivi (pastifici, mulini, centrali elettriche, etc.) e le molte aziende artigianali e commerciali della Provincia.

A partire dal 1946 la Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Campobasso trasmise all'Intendenza di Finanza lunghe liste di esercizi commerciali, artigiani e imprese che segnalavano i danni subiti chiedendo risarcimenti, esenzioni, aiuti<sup>1</sup>. Nonostante il numero relativamente contenuto di vittime civili, erano viceversa molti quelli rimasti senza casa [Parisi 2011, 379-380]. La relazione del Prefetto evidenziava che «circa due terzi dei Comuni» della Provincia avevano riportato danni ingentissimi [La Seconda Guerra 2021, 28-29]. La guerra aveva avuto un impatto devastante nell'Alto Molise, attraversato dalla linea Gustav e teatro di diversi scontri. San Pietro Avellana, Capracotta, Pescopennataro, Castel del Giudice, S. Angelo del Pesco furono rasi al suolo, del tutto o in gran parte, e il sistema ferroviario di collegamento tra Isernia e Roma, Benevento e Sulmona era stato azzerato [Parisi 2011, 378-379]. Ma i danni erano diffusi in tutta la Provincia. Ancora nel 1948 Eugenio Grimaldi, Presidente dell'Amministrazione Provinciale del Molise, segnalava che i danni alla rete stradale

<sup>1</sup> Campobasso, Archivio di Stato. *Intendenza di Finanza, Direzione Generale dei Danni di Guerra*. B. 1258, f. 1764.

e ferroviaria erano stati così gravi che a quella data non si era ancora riusciti a sanarli e chiedeva un maggiore supporto dello Stato [Amministrazione 1953, 92-93].

La ricostruzione si avviò lentamente e non fu agevolata dalla ripresa degli esodi verso le regioni settentrionali e il nord Europa [Massullo 2006], incoraggiati proprio dall'impossibilità di vedere una rapida soluzione dei problemi derivanti dalla distruzione dei centri abitati e di molte strutture produttive. Gli amministratori locali si trovarono in primis nella necessità di recuperare le risorse per sgomberare i cumuli di macerie presenti nelle strade, per ripristinare i servizi essenziali e per riattivare i collegamenti fra i comuni sia all'interno che all'esterno della Provincia [Ridolfi 2012]. La classe dirigente molisana attivò i suoi rappresentanti in Parlamento per ottenere più risorse [Sammartino 1992].

Il D.L.L. n. 154 del 1 marzo 1945 fissava un insieme di norme per consentire i più ingenti lavori edilizi nei comuni danneggiati, nel rispetto tuttavia della legge urbanistica n. 1150 del 1942. I comuni compresi nell'elenco del Ministero dei Lavori Pubblici furono chiamati a redigere entro tre mesi un piano di ricostruzione, la cui attuazione sarebbe stata a carico dello Stato e che si sarebbe dovuta completare entro un arco di tempo compreso tra due e cinque anni. Coordinati dai Provveditorati regionali alle Opere Pubbliche, tali piani dovevano prevedere, sulla base di un preliminare rilievo dello stato dell'edificato esistente nei centri danneggiati o distrutti, un programma di recupero e di ricostruzione [Parisi 2011, 372-373].

In un territorio in cui il tessuto industriale era ancora abbastanza embrionale prima dello scoppio del conflitto, la necessità di un rapido ripristino degli impianti connessi alla lavorazione dei prodotti agro-alimentari era fondamentale. Sistematicamente distrutti perché localizzati nei centri più provati dalle vicende belliche o perché ritenuti strategici per l'approvvigionamento dell'esercito nemico, quasi nessun mulino e pastificio era in grado di tornare a produrre. Molti industriali molisani fecero perciò ricorso agli istituti bancari che il Governo italiano aveva deputato a gestire l'apertura di linee di credito agevolato rivolte alle imprese danneggiate dalla guerra (D.L. 15/12/1947 n. 1419 e Legge 16/4/1954 n. 135).

In particolare il Banco di Napoli si attivò già alla fine del 1946 per aiutare le imprese meridionali. Alla sua Sezione di Credito Industriale, istituita nell'ottobre del 1946, arrivarono numerose richieste motivate, in prevalenza ma non soltanto, dalla necessità di ricostruire gli stabilimenti danneggiati o del tutto distrutti nel corso del conflitto. Al 31 dicembre 1953, quando terminò l'azione della Sezione, delle domande provenienti dalle sole imprese molitorie e pastarie, più della metà risultavano finanziate per un totale di 5.399,6 mil. Alla ricostruzione degli impianti molitori e pastari della Provincia di Campobasso erano stati concessi il 5,8% dei finanziamenti deliberati, pari a 311 mil. [Balletta 2010; Sezione 1954, 66-68]. Un importo non comparabile con le risorse erogate a favore delle imprese molitorie e pastarie di altre provincie come Napoli, Salerno, Caserta, Frosinone, Foggia e Bari, ma di certo emblematico del peso preponderante che questo settore aveva nell'economia locale [Zilli 2018].

## **2. Tornare a produrre: i pastifici e i mulini molisani nel dopoguerra**

Le vicende belliche avevano ridotto le potenzialità dell'industria alimentare molisana di circa il 50%, ma quasi azzerato mulini e pastifici. Di antica tradizione, l'arte bianca era diventata nel corso dell'800 uno dei pilastri fondamentali dell'economia della provincia e, negli anni Venti del Novecento, nonostante l'elevato numero di piccoli mulini e pastifici a fronte di pochi impianti moderni, continuava a essere tra i comparti produttivi più fiorenti, esportando in Italia e all'estero [Giagnacovo, Zilli, 2022]. Queste imprese si trovavano ora in un «regime particolare di costrizione dal quale spera[vano] di potersi sollevare al più presto col ripristino di concessioni di fidi bancari con i quali migliorare le proprie attrezzature, facendo in tal modo gravare i costi

su una maggiore produzione facilmente assorbibile dal commercio e dal consumo interno» [Amministrazione 1953, 310]. Lo scoppio della guerra, infatti, aveva avuto da subito ricadute negative sulla loro attività rendendo difficile reperire il grano per il processo di lavorazione e ostacolando la commercializzazione del prodotto; ma, a determinare la crisi profonda, era ora la distruzione degli stabilimenti produttivi avvenuta nei mesi finali del conflitto.

La documentazione dell'Intendenza di Finanza relativa ai Danni di Guerra ci aiuta a meglio delineare, attraverso alcuni esempi, l'entità dei danni e le difficoltà a rimettere in funzione rapidamente gli impianti.

Il più antico pastificio di Campobasso, aperto nel 1890 da Ferdinando Guacci, aveva dovuto fermare la produzione negli anni della guerra, ma nella domanda di risarcimento del luglio 1945 relativa al mulino e al pastificio situati in Contrada S. Antonio dei Lazzari, l'Ing. Guacci denunciava soprattutto le avvenute «asportazioni da parte delle truppe tedesche nel periodo settembre-ottobre 1943 durante il quale lo stabilimento fu occupato»<sup>2</sup>. Erano state sottratte materie prime e prodotti finiti, rubati utensili, resi inservibili i macchinari. L'elenco allegato alla richiesta di indennizzo, calcolato in circa 2.971 mil., ricordava 40 trafilè, «nuove ed in opera, per le macchine per prod.ne pasta alimentare», casse vuote per paste, cinghie di trasmissione e molto altro<sup>3</sup>. Il pastificio Guacci sarebbe tornato a produrre dal 1947 [Chimisso 2008, 392], ma solo anni dopo l'Intendenza di Finanza avrebbe liquidato come risarcimento solo 2.503,400<sup>4</sup>. Nel frattempo Guacci si era rivolto al Banco di Napoli dal quale aveva ottenuto un finanziamento di £. 20.000.000, «in applicazione del D.L. 15/12/1947 n. 1419 e Legge 16/4/1954 n. 135 [...] concesso per il funzionamento e l'esercizio del mulino e pastificio», e due ulteriori finanziamenti, di 60 mil. per la ricostruzione della Centrale Elettrica sul Biferno distrutta dagli eventi bellici e di 8 mil. per il ripristino della diga di sbarramento della centrale «annientata dalle alluvioni»<sup>5</sup>.

Durante la ritirata dei tedeschi da Campobasso fu colpito anche lo stabilimento Martino, inaugurato ai primi del secolo vicino alla stazione ferroviaria: «il fabbricato [...] sito in Via Mazzini n. 101 addetto a mulini e pastificio fu distrutto con mine ed incendiato il 12 ottobre 1943»<sup>6</sup>. L'incendio compromise il pastificio elettrico e i due mulini, provocando il crollo di molte parti murarie (fig. 2).

Per l'accertamento e l'indennizzo dei danni, l'imprenditore denunciò all'Intendenza di Finanza la distruzione di «un mulino a cilindro, un Pastificio ed un mulino per conto terzi», stimando che «il danno, ivi compreso il valore dell'immobile, degli attrezzi e delle riserve, [...] ammonta[va] a L. 15.000.000»<sup>7</sup>. Il ripristino degli impianti e la ripresa della produzione a pieno regime richiese tempo, ma si tornò a produrre già nel 1946. La riapertura dei traffici con le regioni dell'Italia settentrionale rese possibile acquisire macchinari più moderni (1 impastatrice tipo Fratte della portata di kg. 100; 1 gramola tipo Fratte della portata di kg. 100; 1 pressa idraulica orizzontale per la pasta corta della Ditta Fratte e 1 pompa idraulica a due pistoni; 1

---

<sup>2</sup> Ivi, B. 130, f. 189.

<sup>3</sup> Ivi.

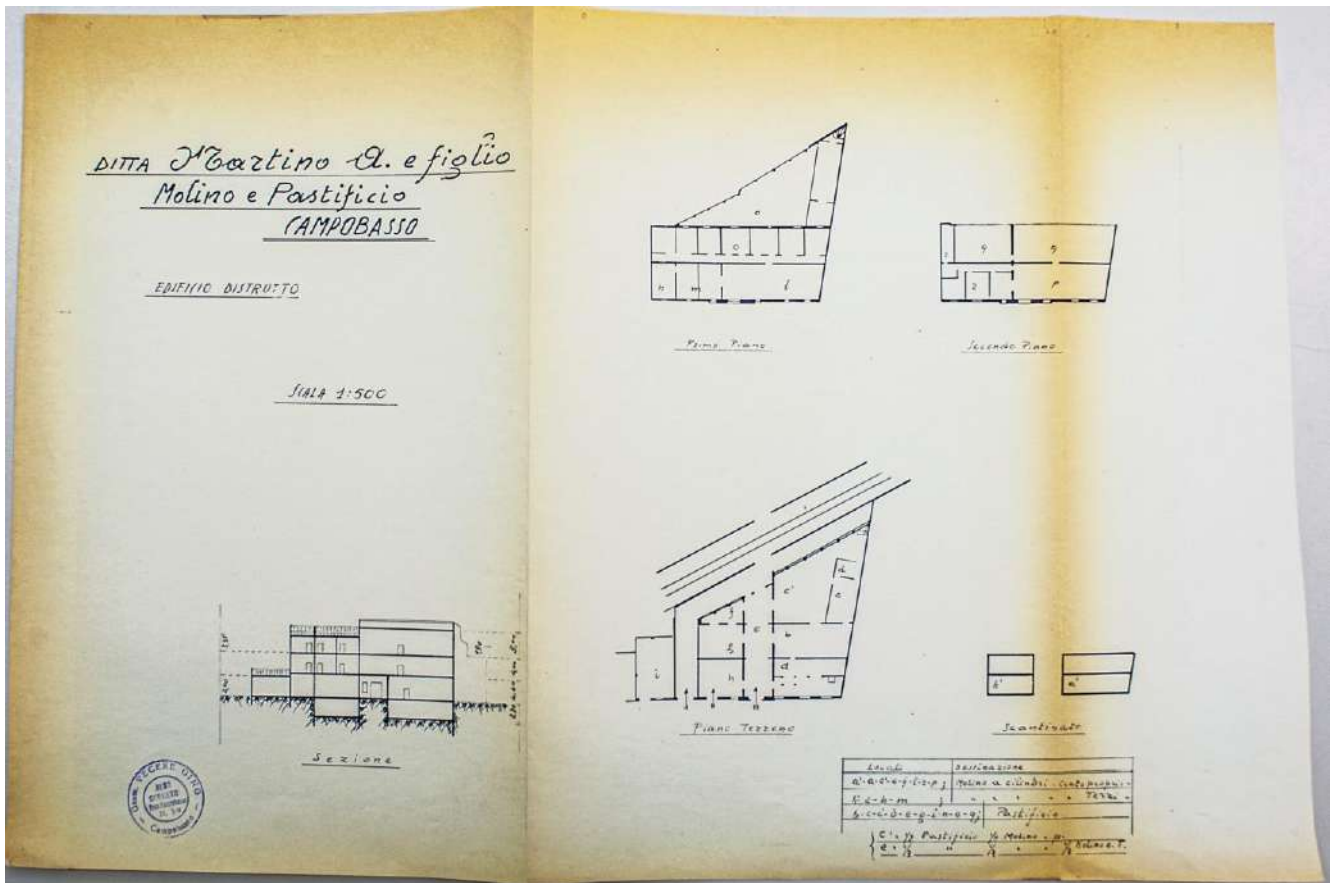
<sup>4</sup> Ivi.

<sup>5</sup> Ivi.

<sup>6</sup> Ivi.

<sup>7</sup> Ivi.





## 2. Planimetria Mulino e pastificio Martino. Campobasso, Archivio di Stato.

torchio verticale Breda per la pasta lunga e corta)<sup>8</sup>, consentendo la ripresa. Queste attrezzature furono installate in una struttura provvisoria in legno e muratura e vi rimasero mentre il fabbricato veniva ricostruito. Secondo una nota inviata all'Intendenza di Finanza di Campobasso, a luglio 1948 erano state realizzate soltanto «le fondazioni del prospetto dell'edificio»<sup>9</sup>. Bisognerà attendere il 1951 perché fossero completati il pianoterra, il primo e il secondo piano del fabbricato destinato al pastificio e, ancora due anni, per completare lo stabilimento, dove furono installati i macchinari acquistati nel 1946 e nuove attrezzature (fig. 3). Nel 1953, infatti, la ditta investì 7 mil. per procurarsi 2 autopresse, 1 trabatto, 1 apparecchio spandicannatore e 1 impianto di trasporto pneumatico dalla ditta Grondona<sup>10</sup>. Il nuovo pastificio fu edificato parte sul terreno dove sorgeva lo stabilimento distrutto nel 1943 e parte sul suolo vicino [Chimisso 2008, 397-399].

Un altro dei mulini storici del Capoluogo, quello della famiglia Ferro in Corso Bucci, fu fatto saltare in aria dai tedeschi. I danni allo stabilimento e alle sue attrezzature (macchinari, motori elettrici e motopompe, trasmissioni e supporti) furono ingenti<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Ivi.

<sup>9</sup> Ivi.

<sup>10</sup> Ivi.

<sup>11</sup> Ivi, B. 129, f. 188.

## Pastificio

Sigla	Fabbricato distrutto			Sigla	Fabbricato ricostruito					
	destinazione dei locali	piano	volume dei locali al 1943		destinazione dei locali	piano	volume dei locali per anno di ricostruzione			
							1948	1951	1957	Totale
b	Sala macchine	piano terra	mc. 429	f	Sala macchine	p. 2° e 3°	-	787	1573	2360
c	locali caldaia	"	198	g	loc. caldaia	scant.	-	84	-	84
c'	depositi per 1/2 <sup>(1)</sup>	"	315	h	dep. e mag.	p.t., 1° e 3°	-	2161	1380	3541
d-o	essiccatoio	p. terra e 1°	1398	i	essiccatoio	" 1° e 2°	-	3435	-	3435
e	ingresso per 1/3 <sup>(2)</sup>	piano terra	185	c	ingresso 1/2	p. terra	-	300	-	300
g-q	depositi per il pastificio	p. terra, 1° e 2°	776	m	falegnameria	"	-	1080	-	1080
m			420							
i	falegnameria	piano terra								
			3721					7547	2953	10500

(1) 1/2 per il mulino, 1/2 per pastificio  
 (2) 1/3 per il mulino c/proprio, 1/3 mulino c/terzi, 1/3 pastificio

3: Prospetto cubature Pastificio Martino. Campobasso, Archivio di Stato.

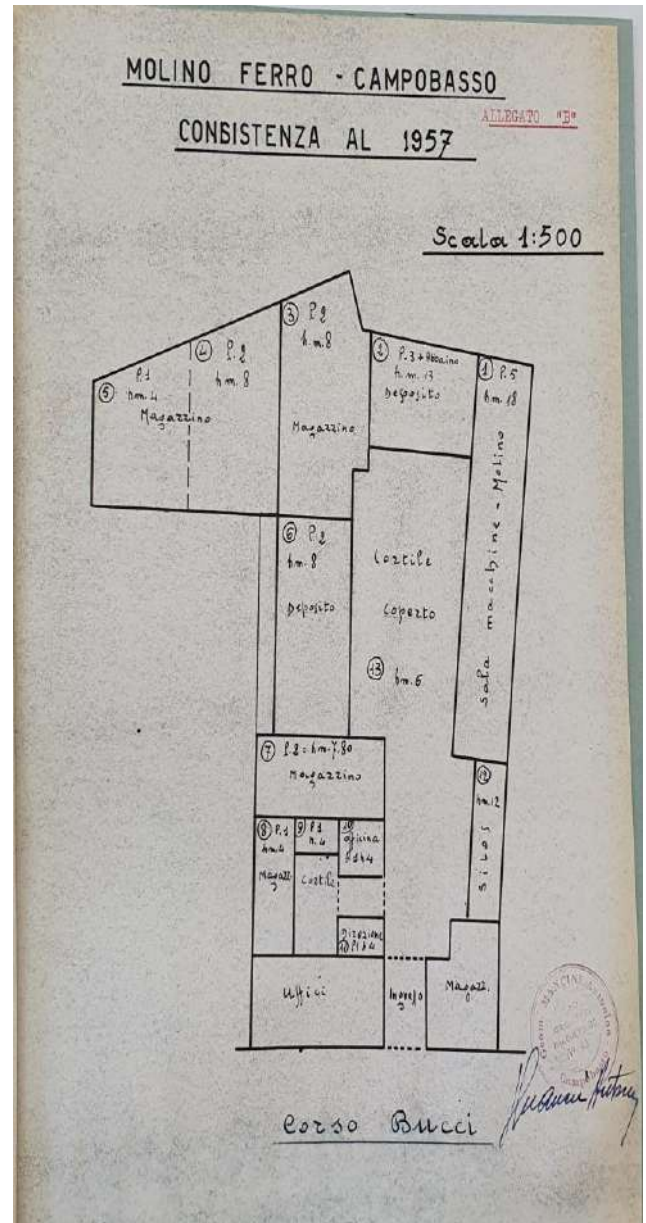
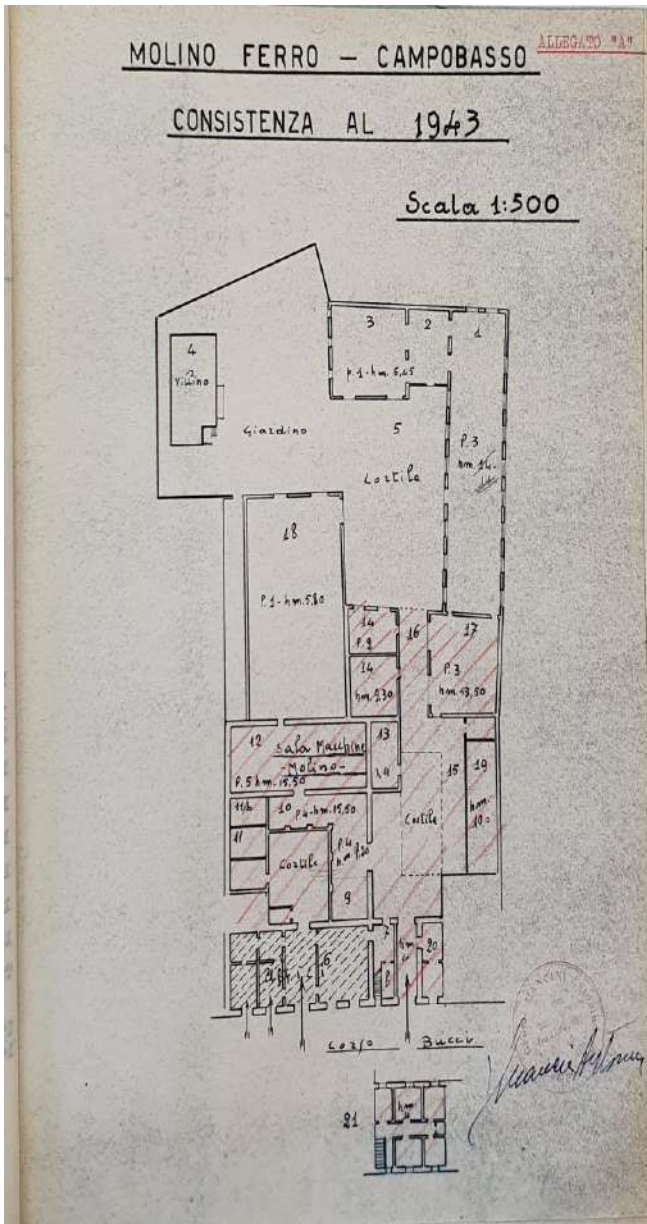
Giuseppe Ferro riuscì a far ripartire la produzione vendendo alcuni terreni per integrare il risarcimento dello Stato. All'inizio utilizzò i macchinari di un molino in disuso e cercò in Lazio e Campania «materiali in legno e in ferro [...] ancora buoni» [La Molisana 2022, 52]. Sta di fatto che nel 1946-1947, nella fase di ricostruzione del molino, vennero investiti 23 mil. per l'acquisto, trasporto e installazione dei macchinari utili a ripartire. Nel 1951 altri 58 mil. in attrezzature per ampliare e trasformare il molino. Rispetto al periodo prebellico lo stabilimento era passato da mc.18.321 a mc.21.184 (1951) fino ai mc. 25.212 nel 1957, ed era stata modificata la destinazione d'uso dei diversi fabbricati per poterli includere nel nuovo più grande impianto produttivo<sup>12</sup> (fig. 4-5).

Il molino di Corso Bucci continuò l'attività fino agli inizi degli anni Settanta, quando un impianto più moderno fu costruito nella periferia nord di Campobasso, nell'area destinata agli insediamenti industriali nel piano regolatore del 1969 [Relazione 1969, 23-25; Zilli 2018].

Il conflitto danneggiò anche i mulini Ferrante e Fontanavecchia. Di quest'ultimo restarono in piedi solo le mura perimetrali e fu più volte saccheggiato dalle truppe alleate, che «asportarono tutto il materiale di costruzione già accantonato dalla ditta per l'ampliamento del molino e quello residuo dalla precedente distruzione dell'immobile ad opera di truppe tedesche in ritirata»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Ivi.

<sup>13</sup> Ivi, B. 130, f. 189.



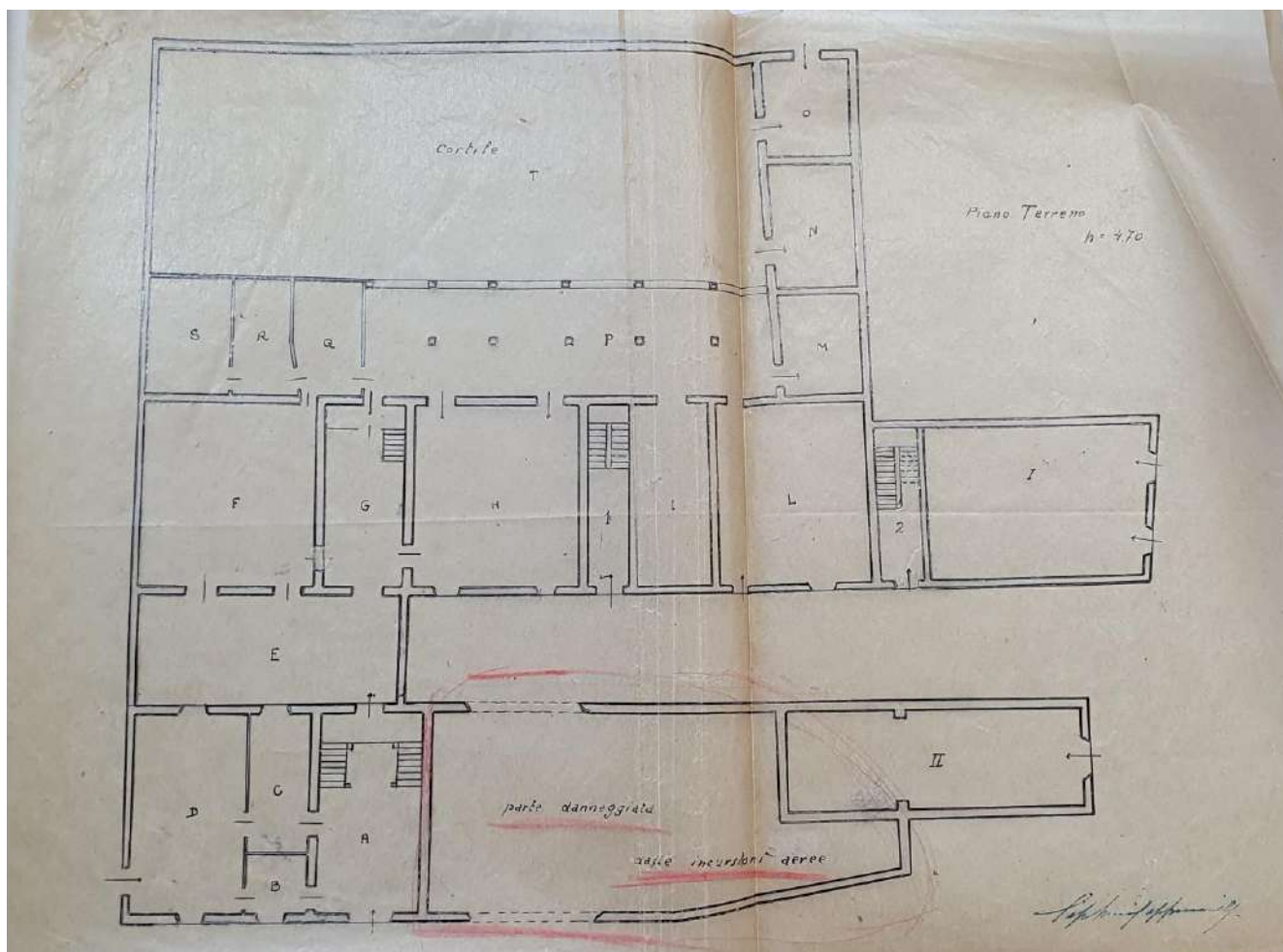
4, 5: Consistenza del mulino Ferro nel 1943 e nel 1957. Campobasso, Archivio di Stato.

Nella perizia ordinata dal Tribunale di Campobasso si stimava il totale dell'importo dei lavori per le strutture distrutte e valutate nel 1944 pari a L. 1.600.000<sup>14</sup>. Per il ripristino e il miglioramento dell'impianto, la Sezione di Credito Industriale del Banco di Napoli concesse un finanziamento di 18 mil. [Amministrazione 1953, 503]. Nel 1948 il mulino industriale e il pastificio erano stati ricostruiti [Chimisso 2008, 400].

I tedeschi distrussero anche l'immobile in via Principe di Piemonte della famiglia Ferrante, «destinato in parte all'esercizio di un mulino e pastificio [il piano seminterrato e parte del piano rialzato, 1 vano del primo piano e 3 vani soffitta che contenevano i macchinari del mulino] ed

<sup>14</sup> Ivi.





6: Planimetria del pianterreno dell'immobile Sciarra, adibito a pastificio. Catanzaro Archivio di Stato.

in parte ad abitazione»<sup>15</sup>. Si trattava di un fabbricato nuovo costruito nel 1930, in ottime condizioni di stabilità e conservazione al momento del danno<sup>16</sup>. Gli 11 eredi di Pasquale Ferrante, di cui 2 con cittadinanza americana, presentarono diversi ricorsi, ottenendo nel 1959 dall'Intendenza di Finanza due indennizzi pari a £. 6.584.580 per il molino ad alta macinazione e a £. 4.535.350 per il pastificio<sup>17</sup>. Dall'indennizzo erano stati esclusi, in quanto cittadini americani ai sensi dell'art. 1 L.27/12/1953, n. 968, Concetta e Mario Ferrante; quest'ultimo fece ricorso, accolto poi dal Ministero del Tesoro-Direzione Generale Danni di Guerra.

Gli impianti produttivi di Isernia subirono la stessa sorte di quelli del Capoluogo. I bombardamenti alleati avevano danneggiato il pastificio Maddalena [Amministrazione 1953, 504] e quello fondato dal Cav. Giuseppe Sciarra «non solo in buona parte dell'opera muraria, ma anche con esportazioni di motori, ventilatori elettriche (sic), gabine (sic) per l'essiccazione e di altro materiale e macchinario necessario alla fabbricazione della pasta alimentare»<sup>18</sup> (fig. 6).

<sup>15</sup> Ivi, B. 129, f. 188.

<sup>16</sup> Ivi.

<sup>17</sup> Ivi.

<sup>18</sup> Ivi, B. 625, f. 834.

Rimase sotto le macerie «la macchina automatica continua, costruzione “Reggiane”», progettata da Giustino Sciarra, per la quale fu richiesto un indennizzo di 2 mil. Gli Eredi di Giuseppe, morto nell'agosto del 1943, presentarono, tra le altre, istanza per ottenere il risarcimento per i danni al pastificio di via Occidentale, inclusi i beni in esso contenuti, e per l'immobile in via Umberto con alcuni locali adibiti a mulino. In più Giustino, direttore del pastificio sperimentale, inoltrò domanda di risarcimento per i danni riportati dalla macchina multipla automatica e dall'automobile Torpedo 501 - pur parte del complesso industriale, erano di sua esclusiva proprietà - «per un indennizzo richiesto di £. 2.580.000 [...] liquidat[o] in data 20.1./1959, ai sensi dello art. 15 della legge 27.12.53 n. 968, per l'importo di £. 854.400»<sup>19</sup>. Ma, ancora nel 1960, l'imprenditore riteneva di non essere stato adeguatamente risarcito per la sua macchina multipla.

### Conclusioni

Questo rapido *excursus* sui problemi della ricostruzione degli impianti produttivi molisani nel Dopoguerra evidenzia come le imprese locali riuscirono ad accedere ai finanziamenti statali, ma la lentezza delle liquidazioni spesso ostacolò una rapida ripresa produttiva.

La relazione di Silvestro delli Veneri per il Comitato molisano dell'Associazione per lo Sviluppo dell'Industria del Mezzogiorno-Svimez rilevava, nonostante tutto, che nel 1949 i sette principali pastifici industriali della Provincia - Guacci, Martino, Carlone, Maddalena, Sciarra, Pede e De Siena, nei quali lavoravano 124 addetti - riuscivano già a produrre un «complessivo potenziale teorico giornaliero [...] di quintali 236 di pasta», mentre gli altri 55 pastifici di tipo artigianale avevano una capacità produttiva giornaliera stimata nel complesso pari a 304 quintali di pasta. Quindi a cinque anni dalla fine della guerra avevano, almeno in teoria, ripreso tutti a funzionare. Anche il settore molitorio locale aveva recuperato - secondo la stessa fonte - il suo potenziale produttivo, superando i valori del periodo prebellico, grazie agli sforzi di quegli imprenditori [Amministrazione 1953, 504-505]. Con il senno di poi, si sarebbe trattato di una ripresa non in tutti i casi in grado di reggere i cambiamenti in atto nel comparto molitorio e pastario a livello nazionale. Nel giro di pochi decenni, infatti, molte di queste imprese sarebbero entrate in crisi e avrebbero chiuso i loro stabilimenti [Giagnacovo, Zilli, 2022]. La dimensione del mercato locale lasciava pochi margini di sviluppo. Il tentativo di produrre per i mercati esteri, dove nel frattempo tanti molisani si erano spostati, non sempre riuscì a modificare il destino di queste realtà produttive. Ma questa ovviamente è un'altra storia.

### Bibliografia

- AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI CAMPOBASSO (1953), *Relazione sull'attività svolta dal 1944 al 1952*, Cava dei Tirreni, Arti Grafiche Ditta E. Di Mauro.
- ARTESE, G. (1993). *La guerra in Abruzzo e Molise, 1943-1944. 1. Le battaglie del Biferno, del Trigno e dell'Alto Volturno. L'avanzata dell'8ª Armata fino al fiume Sangro*, Lanciano, Carabba.
- BALLETTA, F. (2010). *Il Banco di Napoli dal 1926 al 1962. III. Fra ricostruzione e intervento straordinario per il Mezzogiorno 1948-1962*, Napoli, Arte Tipografica Editrice.
- CERCHIA, G. (2016). *La memoria tradita: la seconda guerra mondiale nel Mezzogiorno d'Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CHIMISSO, M. (2008). *La tradizione dei pastai*, in *Campobasso Capoluogo del Molise*, a cura di R. Lalli, N. Lombardi, G. Palmieri, Campobasso, Palladino Editore, vol. 1, pp. 385-404.
- GIAGNACOVO, M., ZILLI, I. (2022). *L'industria della pasta fra tradizione e innovazione. Il caso dei pastifici molisani*, in *L'Italia della pasta. Produzione, consumo e cultura in età moderna e contemporanea*, a cura di S. D'Atri, Salerno, D'Amato Editore.

---

<sup>19</sup> Ivi.



LA MOLISANA (2022). *Tenace*, Parma, Dalcò Edizioni.

*La seconda guerra mondiale attraverso le pagine del Risorgimento: Molise 1943-1944* (2021), a cura di F. Nocera, A. Salvatore, Cerro al Volturno (Is), Volturnia Edizioni.

*L'Italia spezzata. Guerra e linea Gustav in Molise* (2008), a cura di G. Cerchia, G. Pardini, numero monografico di «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», VIII, n. 1.

MASSULLO, G. (2006). *Dalla periferia alla periferia*, in *Storia del Molise in età contemporanea*, a cura di G. Massullo, Roma, Donzelli, pp. 459-509.

MERCURIO, F. (2006). *Viabilità e gerarchie territoriali*, in *Storia del Molise in età contemporanea*, a cura di G. Massullo, Roma, Donzelli, pp. 287-330.

PARDINI, G. (2008). *Linea Gustav 1943-1944. Gli studi, le ricerche*, in *L'Italia spezzata. Guerra e Linea Gustav in Molise*, a cura di G. Cerchia, G. Pardini, numero monografico di «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», VIII, n. 1, pp. 7-19.,

PARISI, R. (2011). *I piani di ricostruzione dei centri «disastrati»*, in *Il Molise e la guerra spezzata*, a cura di G. Cerchia, Isernia, Cosmo Iannone Editore, pp. 369-397.

PETROCELLI, E. (2006). *La controversa costruzione della regione amministrativa*, in *Storia del Molise in età contemporanea*, a cura di G. Massullo, Roma, Donzelli, pp. 429-457.

*Relazione-Variante generale al piano regolatore di Campobasso* (1969), arch. R. Amaturò, ing. E. de Catoa, ing.

RIDOLFI, N. (2012). *L'economia dei prefetti. L'Abruzzo e il Molise tra guerra e ricostruzione*, Milano, FrancoAngeli.

SAMMARTINO, R. (2003). *Il Molise dalla ricostruzione allo sviluppo: spigolando tra i ricordi*, Ferrazzano, Edizioni Enne.

SEZIONE DI CREDITO INDUSTRIALE DEL BANCO DI NAPOLI (1954). *Il Banco di Napoli per l'industrializzazione del Mezzogiorno*, Napoli, Banco di Napoli.

ZILLI, I. (2018). *L'arte bianca in Molise: una storia infinita?*, in «Glocale. Rivista molisana di storia e scienze sociali», n. 18, pp. 205-225.

#### Fonti archivistiche

Campobasso, Archivio di Stato. *Intendenza di Finanza, Direzione Generale dei Danni di Guerra*. B. 129, f. 188; B. 130, f. 189; B. 625, f. 834; B. 1258, f. 1764.

#### Sitografia

[https://www.rapu.it/ricerca/scheda\\_piano.php?id\\_piano=164](https://www.rapu.it/ricerca/scheda_piano.php?id_piano=164) (G. Tardella consultato 15 gennaio 2023).



*Lavoro e industria: il Sannio dall'economia di guerra allo sviluppo (sec. XX)*  
*Labour and Factory: Samnium from the war economy to development (20<sup>th</sup> century)*

**ROSSELLA DEL PRETE**

Università del Sannio

**Abstract**

*Gli anni della guerra, sebbene devastanti, furono per il Sannio e per Benevento anni di grandi trasformazioni urbane e produttive, in cui si distinsero storie industriali di grande rilevanza. Si definirono meglio alcuni spazi produttivi e una nuova organizzazione del lavoro; la meccanizzazione e l'impiego delle tecnologie modificarono tanto gli spazi di produzione quanto il modo di lavorare. Il Novecento fu per il Sannio il secolo dell'industria residenziale, di importanti scelte economiche e di mutamenti che coinvolsero l'intera società a più livelli.*

*The war years, however devastating, were for Sannio and for Benevento years of great urban and productive transformations, in which some industrial stories of great relevance stood out. Some production spaces and a new organization of work were better defined; mechanization and the use of technologies changed both the production spaces and the way of working. The 20<sup>th</sup> Century was for Sannio the century of the residential industry, of important economic choices and therefore of changes that involved the entire society on several levels.*

**Keywords**

Lavoro, industria, territorio, mercato.

Labour, factory, territory, market.

**Introduzione**

Nel 1915 il Dicastero della Guerra affidò alle Officine della Scuola Tecnica di Benevento la produzione di una parte speciale del proiettile d'artiglieria. Nel 1939 la Macchi di Varese impiantò l'Industria Aeronautica Sannita, destinata alla produzione e alla riparazione di aerei da guerra e alla fabbricazione di parti di ricambio di aeroplani. Gli anni della guerra, per quanto devastanti, furono per il capoluogo sannita anni di grandi trasformazioni urbane e produttive, in cui si distinsero alcune storie industriali di grande rilevanza. Si definirono meglio alcuni spazi produttivi e una nuova organizzazione del lavoro; la meccanizzazione e l'impiego delle tecnologie modificarono tanto gli spazi di produzione quanto il modo di lavorare.

Il Novecento fu per il Sannio il secolo dell'industria residenziale, di importanti scelte economiche e dunque di mutamenti che in tempo di pace coinvolsero l'intera società a più livelli. Sopravvissuta alla furia distruttrice dei bombardamenti, che la rasero al suolo, danneggiando irreparabilmente alcuni dei suoi più attivi impianti produttivi, Benevento era una provincia prevalentemente fondata sul settore agricolo, serbatoio di risorse e manodopera. In questa prospettiva, il tema del lavoro conduce a ripensare la storia di questo territorio e del suo sviluppo. La città di Benevento, in particolare, visse tutte le contraddizioni dello sviluppo capitalistico, accentuando il proprio ruolo di capoluogo del terziario su una

ROSSELLA DEL PRETE

provincia falciata dal depauperamento delle forze produttive: alla disgregazione della campagna corrispose una città più attrattiva, con occasioni di lavoro, una vita più dignitosa e più comoda.

Le industrie locali, dal canto loro, ricostruite e rimesse in attività dopo i bombardamenti, ripresero, con enormi sacrifici, alcuni dei livelli precedenti al conflitto. Tra gli impianti più significativi vi erano le fabbriche del comparto dolciario, specializzate nella produzione di torrone, distribuito in tutta Italia; le Cementerie Meridionali, che sostennero l'ampio mercato dell'edilizia conseguente ai danni o alla distruzione subita dagli edifici; alcune industrie chimiche, tra cui spiccavano tre fabbriche di fiammiferi di legno, che investirono in importanti lavori di adeguamento dei loro stabilimenti, nel tentativo di ampliare la propria capacità produttiva e coprire il consumo di tutta l'Italia meridionale. Tutte costituirono una realtà occupazionale importante per centinaia di famiglie beneventane, negli stabilimenti o a domicilio (dove occupavano in prevalenza donne).

Nel corso di pochi anni, riprese le attività produttive, il lavoro e la casa, la città visse un intenso sviluppo territoriale: accanto ai tre quartieri storici (Centro Storico, Rione Ferrovia e Rione Libertà) sorsero altre tre zone d'insediamento abitativo (Rione Mellusi, Rione Appia, Contrade urbane). L'industria edilizia, indispensabile al recupero e alla ricostruzione degli edifici distrutti prima dai bombardamenti del '43, poi dall'alluvione del '49, fu una delle attività economiche più rilevanti, in cui trovò occupazione un numero notevole di maestranze.

All'indomani della seconda guerra mondiale, il comparto industriale sannita aveva vissuto



1: Il complesso industriale dell'Agenzia dei Tabacchi del Monopolio di Stato, Benevento, anni '50.

una dignitosa sopravvivenza e fu con queste premesse che il Sannio, area interna e impervia del Mezzogiorno, in poco più di un decennio, subì una duplice trasformazione accelerata: da società prevalentemente agricola, senza vivere un vero e proprio processo d'industrializzazione, passò a società post-industriale a forte prevalenza di terziario, con un tessuto industriale costituito da piccolissime imprese a carattere familiare, su cui, per oltre quarant'anni, dominò un'unica grande fabbrica statale: l'Agenzia Tabacchi del Monopolio di Stato.

### **1. L'economia sannita prima e dopo la Grande Guerra**

Sin dall'Ottocento, l'*industria* sannita fu caratterizzata dalla prevalente trasformazione dei prodotti agricoli. Nel 1903, le industrie alimentari rilevate annoveravano, oltre alla macinazione dei cereali, fabbriche di paste da minestra, frantoi da olio, fabbriche di torrone e dolci, di spirito, di acque gassose, che impiegavano complessivamente il 71,72% della manodopera disponibile [MAIC-DGS, 1905, 43]. Erano attivi ben 295 opifici per la macinazione dei cereali, dotati di motori idraulici e una potenza complessiva di 2.800 cavalli (le caldaie a vapore erano appena 15 con una potenza di 200 cavalli), con l'impiego di 600 uomini adulti, 150 fanciulli e 75 donne. Si contavano inoltre 78 fabbriche di pasta da minestra, con 174 operai adulti, 31 fanciulli e 54 donne. Il lavoro minorile era una realtà molto diffusa e tra i fanciulli ve ne erano alcuni minori di 15 anni [MAIC-DGS, 1905, 40-41]. In generale, nel Sannio, si era di fronte ad attività ancora semiartigianali, piccole imprese spesso a conduzione familiare e a domicilio, ancora molto legate alla struttura agraria circostante sia per l'approvvigionamento di materie prime sia per la caratteristica della forza lavoro, ancora molto contadina e molto poco proletarizzata.

Alla vigilia della grande guerra non sembravano esistere particolari criticità: nel 1915, la provincia di Benevento produceva ed esportava notevoli quantità di grano e altri cereali, olio d'oliva, vino, farine e paste alimentari, torroni, liquori, fiammiferi di legno, tabacco e pellami; mentre importava zucchero, alcool, cuoi conciati e stoffe di ogni specie, formaggi da tavola, oli minerali, concimi chimici e macchine agricole. I problemi cominciarono nel 1916, quando, per la prima volta, lo Stato regolò l'approvvigionamento alimentare del Paese, portando in breve tempo al razionamento di beni primari quali carne, grassi, zucchero, pane e farina e, in alcuni luoghi, anche patate, mais, riso, olio d'oliva, latte, burro e formaggio. Tra le immediate conseguenze vi fu l'introduzione della tessera annonaria per l'approvvigionamento di farina, lo sviluppo del mercato nero e una forte inflazione che limitò la capacità di spesa delle famiglie. Finita la guerra, al problema dell'inflazione si associò la difficoltà di reinserimento nel sistema produttivo di oltre tre milioni di uomini tornati dal fronte. Enorme fu il flusso di emigrazione dal Sannio che, nel biennio 1919-1920, vide l'inizio di quel preoccupante e inarrestabile fenomeno di spopolamento delle aree interne della Campania. Oltre tre quarti della popolazione attiva nel Sannio era dedita all'agricoltura e viveva in condizioni di miseria e d'ignoranza. Altissimo era il tasso di analfabetismo della classe agricola e il salario giornaliero di un operaio 'a zappa' variava, secondo le stagioni, da 1,50 a 3 lire; quello delle donne fra 80 centesimi e 1,20 lire; i lavori con l'aratro costavano dalle 6 alle 9 lire al giorno: paghe bassissime per quei tempi che, unite allo scarso numero di giornate lavorative effettuate, rendevano la vita molto difficile nelle campagne del Beneventano [Quaresima, 1907, 47].

In alcune zone rurali fu tentato lo sfruttamento del sottosuolo, nel tentativo di contribuire a colmare la carenza di carbone avvertita dalla nascente industria italiana. Non che mancasse



la lignite, la cui estrazione era aumentata sensibilmente negli anni, ma il carbone italiano conteneva molto zolfo e non era adatto alle fonderie né alle caldaie delle locomotive, il suo uso veniva pertanto limitato alle macchine a vapore o al riscaldamento. Nel 1920, approfittando degli alti prezzi del minerale, la Società Anonima delle Ligniti di Morcone avviò lo sfruttamento di un giacimento di lignite, individuato anni prima nella piana del paese e che, all'indomani del primo conflitto mondiale, veniva riconosciuto come uno dei più importanti del Mezzogiorno italiano. La concessione mineraria fu trentennale, ma appena due anni dopo l'attività di estrazione fu sospesa perché poco conveniente in rapporto al prezzo del carbone. Un nuovo tentativo fu fatto nel 1923, coll'audace previsione di impiegare ben 800 operai, un'azione che avrebbe risolto quasi completamente il problema della disoccupazione dilagante, sottraendo alla miseria, alla fame e al bisogno numerose famiglie del territorio. Nei fatti, il numero degli addetti, negli anni di massima attività della miniera, oscillò tra i 150 e i 200 operai. Il bacino lignitifero di Morcone era costituito da tre banchi, che si alternavano con sabbia, argille sabbiose, plastiche e conglomerati alluvionali, con prevalenza delle argille plastiche, per un totale di circa 18 milioni di tonnellate di lignite da valorizzare. Negli anni '40 su un totale di 2.958.000 tonnellate nazionali, ben 60.000 provenivano da Morcone. Ciò nonostante, la successiva riduzione della domanda, l'aumento dei costi di manodopera e trasporti, costrinsero la Società Anonima delle Ligniti a sospendere l'attività e a licenziare quasi tutto il personale. Si sperò a lungo in una nuova concessione mineraria per contribuire, con nuove assunzioni, alla produzione di energia elettrica ma, nonostante i buoni risultati del giacimento morconese, essi non erano più tali da giustificare il mantenimento della miniera: la domanda di lignite fu interrotta dall'arrivo sul mercato italiano del più competitivo carbone estero. Un'unità locale di industria estrattiva di minerali non metalliferi, con due soli addetti, risultava a Morcone ancora nel 1951. Dai successivi censimenti dell'industria e del commercio non fu più rilevata alcuna presenza di attività minerarie nel Sannio, tanto meno di quella che, nel 1901, era stata assegnata in concessione al comune di Cusano Mutri, dove si pensava vi fosse presenza di oro e argento. Soltanto nel 1920 fu chiarito che la risorsa mineraria nel territorio di Cusano consisteva in una discreta estensione di giacimenti di bauxite, fondamentale per la produzione di alluminio. La qualità del minerale e l'estensione del giacimento (4 milioni di tonnellate) resero particolarmente importante quel sito minerario. L'alluminio, estratto dalla bauxite, sostituiva ormai alcune parti in ferro nella fabbricazione di navi, automobili, biciclette e altri utensili; era inoltre fondamentale nella navigazione aerea e cominciò a sostituire il rame negli impianti elettrici. La concessione mineraria fu assegnata nel 1921 alla Società Anonima Mineraria Monte Mutri che, pur essendo dotata di moderne attrezzature per una razionale coltivazione e di una teleferica per il trasporto del materiale dal monte al piano, non riuscì a mantenere attiva la miniera che, prima della II Guerra Mondiale, fu ceduta alla Montecatini [Del Prete, 2011; Bartiromo, Di Biase, 2022].

Complessivamente, negli anni Venti, il censimento industriale e commerciale registrò più di 4mila opifici (con quasi 11 mila addetti) nella provincia di Benevento, rispetto ai 1.889 rilevati nel 1911 [Istat, 1927, 121]. Di questi soltanto 321 erano dotati di forza motrice per complessivi 33.306 cavalli, con un numero di addetti per opificio di 2,5 unità, a testimonianza delle loro ridotte dimensioni. Il maggior numero di opifici rilevato nel beneventano era conseguenza dell'acquisizione di sedici comuni del circondario di Piedimonte d'Alife, prima appartenenti alla provincia di Caserta, e dell'ampliamento di vecchi opifici condotti fino ad allora con 'sistemi primitivi' (botteghe di fabbri che diventavano officine meccaniche o panifici che, grazie a forni più moderni, producevano anche biscotti). Tra le attività prevalenti vi erano quelle di vestiario e abbigliamento (Cotonificio di A. Perlingieri, Cotonerie Meridionali); quelle

del legno (Officine De Caterina, D. Russo & figli, Tresca), specializzate nella lavorazione delle parti in legno del materiale mobile rotabile o nella costruzione di infissi, mobili, cornici e casse da imballaggi; oltre al comparto alimentare pari al 13,34 per cento del totale, con 1.671 lavoratori [De Simone, Ferrandino, 2003].

## 2. Il Sannio prima e dopo la seconda guerra mondiale

Nei primi anni Trenta, il settore dell'edilizia e delle opere pubbliche diventò il settore trainante dell'economia sannita, producendo un notevole indotto e favorendo tante piccole imprese artigiane. Si contavano 301 imprese di costruzioni (molte di piccole dimensioni) con oltre 1.000 addetti, impegnati prevalentemente in numerose opere pubbliche a sostegno della classe impiegatizia (case per i dipendenti delle Ferrovie dello Stato, alloggi per impiegati costruite dalla Società Anonima Cooperativa Edilizia Sannita-SACES, appartamenti dell'Istituto Nazionale Case Impiegati Statali-INCIS, nonché case popolari comunali), oltre che in importanti infrastrutture, tra cui la realizzazione dell'acquedotto consortile dell'Alto Calore al servizio dei comuni di Benevento e Avellino, con l'intervento straordinario dello Stato pari ai due terzi della spesa prevista di 69 milioni, o la costruzione, tra il 1932 e il 1935, dell'attuale palazzo camerale [Bove, 1995, 60-70].

Negli stessi anni, a Benevento, si posero le basi per una nuova sistemazione urbanistica: un nuovo quartiere di espansione, a carattere residenziale; il quartiere ferrovia, da definire come area polivalente, industriale, commerciale e residenziale; la città vecchia da rigenerare e rivitalizzare con adeguata dotazione di uffici, di esercizi commerciali e di residenze [Bove, 1995, 54-55]. L'incarico di redigere un piano regolatore generale fu affidato, nel 1932, all'architetto Luigi Piccinato il quale affiancò i tecnici del luogo in una successione di progetti e piani che riservarono, al centro storico, interventi di risanamento e di ristrutturazione senza il ricorso a demolizioni generalizzate e, alla città 'nuova', la realizzazione di grandi assi viari e l'espansione oltre il nucleo storico [Consolante, 2016, 33-58].

Luigi Piccinato, presente a Benevento fino a tutto il periodo post bellico, fu protagonista tanto della prima trasformazione della città in crescita – con l'urgenza di conservare l'esistente e, al tempo stesso, di espandere il nucleo storico con nuove esigenze funzionali -, tanto dei successivi frenetici interventi di ricostruzione e speculazione edilizia della città distrutta dai bombardamenti del '43 [Vassallo, 2007; Delizia, 2010, 2011; Maglio, Belli, 2015]. Nella sua pianificazione, un posto di rilievo occupò il *Quartiere degli Studi*, progettato nella parte alta della città 'moderna' e inteso come luogo in cui concentrare tutte le istituzioni volte alla formazione culturale delle nuove generazioni, quali il Regio Liceo Giannone, il Regio Istituto Tecnico, una scuola elementare, un convitto a cui si aggiunsero gli edifici delle istituzioni fasciste dell'Opera Nazionale Balilla, con la casa delle Giovani Italiane, con campi da gioco, palestre e giardini [Ceniccola, 2021].

Alle trasformazioni urbane si associava così una trasformazione sociale e produttiva del territorio che, accanto alla diffusione del sistema delle concessioni speciali del tabacco, che contribuirono a creare le condizioni necessarie alla circolazione di nuovi capitali, vedeva ormai svilupparsi un settore di servizi e di amministrazione pubblica sempre più articolato e complesso, in un'economia in crescita, seppur modesta. A sconvolgere l'equilibrio raggiunto intervennero gli eventi bellici del '43, che interruppero uno sviluppo socio-economico ormai avviato. Le conseguenze delle incursioni aeree su Benevento furono pesantissime: 2.000 morti tra la popolazione civile, l'apparato industriale della zona ferrovia quasi azzerato, 5.000 edifici distrutti e quasi 4.000 fortemente danneggiati. Secondo i dati ufficiali del Ministero dei

ROSSELLA DEL PRETE

Lavori Pubblici si ebbero 8.500 vani utili e 4.250 accessori distrutti; 2.000 vani danneggiati; 18.000 abitanti senza tetto. Questo il tragico bilancio bellico. I tedeschi lasciarono una città distrutta, ma pronta a ripartire.

Lo stato di disagio vissuto dalla popolazione nei giorni successivi alla distruzione rese ardua la ripresa: i traffici ferroviari e stradali riuscirono a regolarizzarsi soltanto alla fine del '46 e così l'afflusso ordinario di materie prime indispensabili alla ricostruzione. Alla fine degli anni '40 la crisi economica esplose in tutta la sua violenza: crollo dei prezzi agricoli, tasse elevate, assenza di credito e, non ultima, l'alluvione del fiume Calore del '49 che colpì pesantemente l'agricoltura e le attività produttive.

### Conclusioni

Il «Piano di ricostruzione» di Benevento, già approvato dal D. M. 28 marzo 1948, ma prorogato per l'esecuzione, nel 1954 era ancora da realizzare. Tra gli interventi compiuti si ricordano la moderna Stazione Ferroviaria (con le abitazioni per il personale dirigente e per i ferrovieri); il Viale Principe di Napoli e tutta la via di circonvallazione della città; lo storico Duomo; un gruppo di nuovi edifici (Palazzo dell'I.N.A.I.L., Palazzo Miranda col modernissimo Cinema Teatro Massimo, e il Grande Albergo Turistico); la nuova arteria cittadina di Viale Mellusi, con grandi palazzi popolari, e quella di Via degli Atlantici, dove pure, nel '52, fu



2: La nuova Stazione Ferroviaria ricostruita dopo i bombardamenti del '43. Benevento, anni '50.

avviata la costruzione di edifici destinati a case popolari «abbastanza decorose»; il nuovo palazzo delle Poste e Telegrafi e quello dell'Opera Pia «Elio Martini»; il popoloso Rione Libertà dove furono collocate circa 10.000 persone, la maggior parte delle quali rimasta senza tetto nel '43; due palazzi delle case popolari al rione San Filippo; l'edificio scolastico dell'Istituto Tecnico Industriale «G. Bosco Lucarelli» e il nuovo acquedotto in contrada Pantano.

Anche lo stabilimento di via XXV luglio, che ospitava l'Agenzia Tabacchi del Monopolio di Stato, la fabbrica più affollata di tutto il territorio provinciale, accusò notevoli danni, prima per i bombardamenti, poi per l'alluvione. Ma l'attività tabacchicola era solida e negli anni Cinquanta il Monopolio ampliò il tabacchificio beneventano con l'acquisto dello stabilimento Agromeccanica, attiguo al fabbricato principale dell'Agenzia dei Tabacchi, fino ad allora di proprietà della Federazione Italiana dei Consorzi Agrari, e realizzò il nuovo stabilimento dell'Agenzia Tabacchi di San Giorgio del Sannio. In quegli anni, la produzione di tabacco sannita raggiunse poco più di 50mila quintali ed era inevitabilmente destinata ad aumentare.

Ciò nonostante il disagio era diffuso e le cifre ufficiali confermarono, nel 1953, un aumento della disoccupazione in tutta l'area sannita che produsse un intenso flusso di emigranti verso l'Argentina, la Francia, il Belgio.

Per ripartire l'economia sannita si appoggiò soprattutto sul settore pubblico. Gli anni del miracolo economico provocarono la terziarizzazione dell'economia sannita, con un'esorbitante proliferazione del pubblico impiego, la conduzione di enti e politiche assistenziali, alcuni sporadici investimenti nel settore industriale, il sostegno all'agricoltura e in particolare alla tabacchicoltura, con un'evidente trasformazione capitalistica e una politica dei prezzi agricoli che procurò capitali agli agrari, investiti poi nella speculazione edilizia e fondiaria urbana. All'esuberanza del terziario si contrappose la «disgregazione della campagna, con l'effetto della desertificazione umana estesa all'intera provincia, accelerazioni della crisi verticale delle strutture produttive locali, fino a fare esplodere il dualismo interno al Sud fra il sistema urbano e l'osso delle fasce interne» [Parente 1990, 184]. Un settore in espansione e tipicamente femminile fu quello del tessile: nel 1976, nei Comuni di Molinara e di San Marco dei Cavoti fu avviata un'originale attività imprenditoriale che avrebbe contribuito, pur se in misura modesta, all'espansione economica di una realtà depressa come quella del Fortore. Ma il forte calo della popolazione residente nella provincia sannita, registrato nel trentennio 1951-1981, fu una delle conseguenze più evidenti di quel dualismo tra «le zone dell'osso e quelle della polpa». L'apparato industriale del Sannio continuerà a reggersi su un nucleo di imprese storiche mentre la terziarizzazione della sua economia dominerà gli ultimi anni del Novecento.

### Bibliografia

- BARTIROMO, A., DI BIASE, V. (2022), *Le miniere di bauxite del Matese orientale: un monumento di archeologia industriale da valorizzare*, in *Montanari di ieri e di oggi. Vivere, costruire e produrre sugli Appennini*, a cura di A. Frisetti, Cerro al Voltorno (Is), Volturnia edizioni, pp. 257-274.
- BARUCCI, P. (1978), *Ricostruzione, pianificazione, Mezzogiorno. La politica economica in Italia dal 1943 al 1955*, Bologna, Il Mulino.
- BOVE, F. (1995), *Il palazzo camerale di Benevento e le trasformazioni della città nella prima metà del Novecento*, Benevento.
- CAFIERO, S. (2000), *Storia dell'intervento straordinario nel Mezzogiorno (1950-1993)*, Manduria-Bari-Roma, Pietro Lacaita editore.

ROSSELLA DEL PRETE

- CASTANÒ, F. (2016), *Fabbriche, tecnica e architettura. La prefabbricazione alla prova dei fatti nel Mezzogiorno*, in «Le culture della tecnica», n. 27, pp. 37-52.
- CASTRONOVO, V., GRECO, A. (1992), *Prometeo luoghi e spazio del lavoro*, Roma-Milano, Sipi-Electa.
- CAUSARANO, P., FALOSI, L., GIOVANNINI, P. (2008), *Mondi operai, culture del lavoro e identità sindacali. Il Novecento italiano*, Roma, Ediesse.
- CENICCOLA, G. (2015), *Luigi Piccinato a Benevento. Antico e nuovo tra le due guerre*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di A. Maglio, G. Belli, Ariccia (Roma), Aracne, pp. 239-253.
- CENICCOLA, G. (2021), *Luigi Piccinato architetto. Il progetto del Regio Liceo*, in R. Del Prete, *Il Regio Liceo di Benevento. Storia di un'istituzione scolastica (secc. XIX-XXI)*, a cura di R. Del Prete, Benevento, Kinetès Edizioni, pp. 107-122.
- CONSOLANTE, R. (2016), *Benevento, architettura e città nel Moderno*, Napoli, Clean Edizioni.
- DANIELE, V., MALANIMA, P. (2011), *Il divario Nord-Sud in Italia 1861-2011*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- DE SIMONE, E., FERRANDINO, V. (2003), *L'economia sannita nel ventesimo secolo*, Milano, FrancoAngeli.
- DEL PRETE, R. (2011), a cura di, *Tabacchine. Luoghi, archivi e memoria del lavoro delle donne*, Narni, Crace editore.
- DEL PRETE, R. (2011), *Il paesaggio minerario delle aree interne della Campania: le miniere del Sannio e dell'Irpinia*, in «Patrimonio Industriale», n. 8, pp. 91-94.
- DEL PRETE, R. (2012), a cura di, *Dentro e fuori la fabbrica. Il tabacco in Italia tra memoria e prospettive*, Milano, FrancoAngeli.
- DEL PRETE, R., CIERVO, A., CANTONE, G. (2015), a cura di, *Campo di grano con ciminiera. Il lavoro in Italia nel secondo dopoguerra: il Sannio*, Roma, Ediesse.
- DELIZIA, F. (2010), *Edifici antichi e nuovi monumenti nella costruzione della Benevento moderna*, in *Aree archeologiche e centri storici*, a cura di G.P. Treccani, Milano, Franco Angeli, p. 123-152.
- DELIZIA, F. (2011), *Benevento: ricerca archeologica e ricostruzione della città*, in *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stefani, Venezia, Marsilio, pp.410-415.
- DELIZIA, F. (2011), *Interventi post-bellici a Benevento, tra ricostruzione e restauro*, in *Offese di guerra*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea, pp.125-140.
- ISTAT (1976), *Sommario di statistiche storiche dell'Italia, 1861-1975*, Roma, Istat.
- LEONARDI, A., COVA, A., GALEA, P. (1977), *Il Novecento economico italiano. Dalla grande guerra al "miracolo economico" (1914-1962)*, Bologna.
- MAGLIO, A., BELLI, G. (2015), *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, Ariccia (Roma), Aracne.
- MAIC – Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, DGS (1905), *Statistica industriale. Riassunto delle notizie sulle condizioni industriali del Regno*, parte II, Roma.
- MAIC – Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, DGS (1908), *Annuario statistico italiano 1905-1907*, Roma.
- PARENTE, L. (1983), *Benevento: mezzo secolo di politica urbanistica (1860-1914)*, «Storia urbana», n. 24.
- PARENTE, L. (1990), *Prolegomeni per una storia del potere a Benevento (1946-1986)*, Napoli, Liguori.
- PARISI, R. (2011), *Fabbriche d'Italia. L'architettura industriale dall'Unità alla fine del Secolo breve*, Milano, FrancoAngeli.
- QUARESIMA, L. (1907), *Ricerche sulle condizioni economico-agricole dell'agro beneventano*, Benevento.
- ROMANO, F. (1968), *Benevento cerniera di sviluppo interregionale*, Napoli, Laurenziana.
- ROMANO, R. (1978), *I fattori della produzione*, in *Storia d'Italia, Annali I, Dal feudalesimo al capitalismo*, Torino, Einaudi.
- VASSALLO, E. (2007), «Il Piano di ricostruzione di Benevento, 1945-1947», in *Per una storia del restauro urbano. Piani, strumenti e progetti per i centri storici*, a cura di M.C. Giambruno, Novara, CittàStudi, pp. 105-114.
- VERGINEO, G. (1989), *Storia di Benevento e dintorni*, Benevento, Ricolo editore, vol. III.



## Town Plan of Naples 1943. *Lo spazio della fabbrica nella cartografia di una città in guerra*

*Town Plan of Naples 1943. The factory space in the cartography of a city at war*

**ROBERTO PARISI**

Università del Molise

### **Abstract**

*Tra il 1940 ed il 1944, in pieno conflitto bellico e a supporto delle operazioni militari alleate, il War Office britannico realizzò un programma di restituzione cartografica di quasi duecento città italiane. Il saggio si sofferma sulle varie serie di piante di città prodotte dal Geographical Section General Staff del War Office e attraverso un'analisi dettagliata della Town plan of Naples edita nel luglio 1943 approfondisce il ruolo dello spazio del lavoro in un teatro di guerra urbano.*

*Between 1940 and 1944, in the middle of the WWII and in support of allied military operations, the British War Office carried out a map restitution program of almost two hundred Italian cities. This essay focuses on the various series of Town plans produced by the Geographical Section General Staff of the War Office and, through a detailed analysis of the Town plan of Naples published in July 1943, explores the role of the work space in an urban theater of war.*

### **Keywords**

Napoli 1943, Storia Urbana, Architettura industriale.

Naples 1943, Urban History, Industrial Architecture.

### **Introduzione**

Nell'ambito del vasto panorama di studi sull'impatto territoriale dei bombardamenti aerei condotti in Italia nel corso del secondo conflitto mondiale l'iconografia urbana presenta ancora ampi margini di approfondimento. Se da un lato, infatti, il riordino della consistente serie di fonti iconografiche conservate presso l'archivio Dicoter del Ministero dei Lavori Pubblici ha favorito, nel corso degli ultimi due decenni, un ulteriore sviluppo della ricerca sui piani di ricostruzione postbellica promossi in Italia a partire dal 1945 [Bonfantini 2001; Serafini 2011], dall'altro, ancora poco esplorato risulta invece il ricco patrimonio di carte prodotto tra il 1940 ed il 1944 dal Geographical Section General Staff (GSGS) del War Office britannico in collaborazione con la US Army Map Service [Collier 2022].

Tra le varie serie del GSGS riguardanti il teatro di guerra italiano quelle contrassegnate con il titolo *Town plan* si configurano nell'insieme come un corpus di piante di città di particolare interesse. Nella maggioranza dei casi, oltre a costituire un imprescindibile patrimonio di fonti visive per indagare a fondo la questione del cosiddetto *strategic bombing* [Smith 1977], tali carte rappresentano l'ultimo aggiornamento cartografico dello spazio abitato di nuclei urbani grandi o piccoli prima degli effetti distruttivi del conflitto mondiale e dei successivi interventi di ricostruzione.

ROBERTO PARISI

Nelle pagine che seguono si ripercorrono le principali tappe del programma cartografico promosso dal War Office e si approfondisce il ruolo dello spazio del lavoro in un teatro di guerra urbano attraverso l'analisi della *Town plan of Naples* edita nel luglio 1943.

### 1. Le piante di città italiane nei programmi cartografici del British War Office (1942-1944)

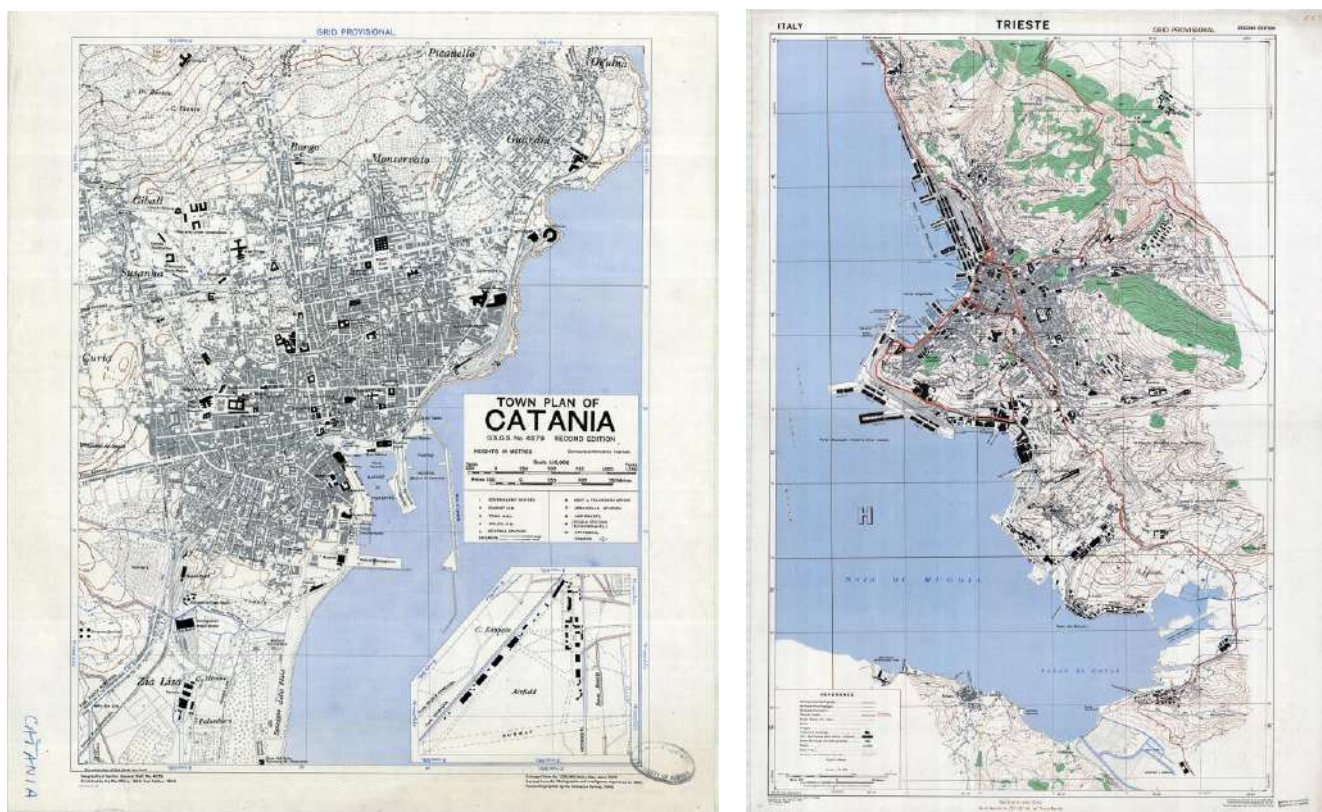
La storiografia è pressoché unanime nel ritenere il *Memorandum of Agreement on mapping and survey policies*, stipulato a Washington il 12 maggio 1942 con il War Department statunitense, un atto che segnò una svolta significativa nell'ambito dei programmi cartografici del British War Office [Altić 2020; Collier 2022]. Con quell'accordo – noto come Loper-Hotine Agreement, dai nomi dei due tecnici militari Herbert B. Loper e Martin Hotine, rispettivamente responsabili dell'Intelligence Branch of the Chief of Engineers U.S. Army e del Directorate of Military Surveys del War Office – le due forze alleate si divisero strategicamente i compiti di mappatura del teatro di guerra mondiale con l'obiettivo di costituire una base cartografica comune, da implementare con l'ausilio di rilievi aerofotogrammetrici e in funzione di specifiche operazioni belliche. L'Europa e gli altri paesi del Mediterraneo rientrarono nelle competenze e nelle responsabilità dell'istituto militare britannico. Nel corso del 1942, in seguito alla nomina del generale americano Dwight Eisenhower a comandante in capo delle Forze Alleate, le attività cartografiche della British Military Service Organization destinate a supportare le operazioni da compiere in Italia furono poi sottoposte al controllo strategico di una speciale Engineer Section dell'Allied Forces Headquarters (AFHQ).

Come emerge dalle *Notes on G.S.G.S. Maps of Italy* pubblicate dal War Office, fino al 1 maggio 1943 la campagna di mappatura cartografica interessò complessivamente 172 nuclei urbani [GSGS 1943, 14]. Suddivisa in quattro serie, la mappatura è censita secondo due distinti gruppi di carte. Nel primo gruppo rientrano le piante dei 72 centri abitati che fino a quella data erano state aggiornate, revisionate o semplicemente riprodotte a partire da supporti originali già in possesso del GSGS. In particolare sono elencate quattro località della Corsica (serie 4381), occupata dall'esercito italiano nel novembre 1942, due città della Sardegna (serie 4378), 22 della Sicilia (serie 4379) e 44 dell'*Italy Mainland* (4380).



1: War Office, *Geolocalizzazione delle Town Plans italiane aggiornate al 1 maggio 1943*. GSGS 1943, 14.

Tutte le piante di città siciliane e sarde inserite in questo primo gruppo, unitamente a quelle di Bari, Brindisi, Crotona, Napoli, Reggio Calabria, Taranto e Villa S. Giovanni, risultavano revisionate sulla base di rilievi aerofotografici. Una seconda edizione era inoltre già stata pubblicata per le città di Agrigento, Cagliari, Messina, Napoli, Palermo, Sassari e Siracusa, mentre risultava in corso di stampa per i centri di Catania, Genova e Venezia. Il secondo gruppo menzionato nelle *Notes* è invece un mero elenco di altri cento comuni per i quali erano disponibili piante originali non ancora lavorate. In effetti, ancora in pieno conflitto mondiale, nel corso del 1943 e



2: War Office, *Town Plan of Catania*, II edizione, maggio 1943 e *Town Plan di Trieste*, II edizione, marzo 1944. Warszawa, *Wojskowy Instytut Geograficzny*.

per tutto il 1944 gli uffici cartografici dell'Allied Force implementarono in maniera significativa la pubblicazione di nuove piante di città italiane. Tra queste, oltre alla terza edizione della *Town plan of Naples*, per la qualità della riproduzione e il livello di dettaglio raggiunto si distinguono i due fogli della città di Roma editi nel dicembre 1943, mentre vanno segnalate per il loro valore strategico le edizioni del 1944 di alcuni centri industriali come Brescia, obiettivo degli ultimi bombardamenti del 1945 [Baldoli 2010, 47], e delle principali città-porto del medio e alto Adriatico, da Monopoli fino a Zara, comprendendo Termoli, Pescara, Pesaro, Marghera, Monfalcone e Trieste.

La scala di rappresentazione delle *Town plans* italiane è in genere di circa 1:10.000, ma non mancano esemplari di piante di città in rapporti di scala superiori, come per esempio Roma (1:12.000) e Matera (1:13.000), o di mappe in scala 1:5.000, riferite quasi sempre a centri di minore consistenza insediativa ma comunque rilevanti da un punto di vista militare, come per esempio Livorno e Pozzuoli lungo la costa tirrenica o Campobasso, headquarter degli alleati canadesi prossimo alla Linea Gustav, o ancora di rappresentazioni in scale intermedie, come Pescara (1:7.500) o Trapani (1:8.000). Alcune piante, come quelle della Sardegna, furono ricavate dall'ingrandimento di fogli di altre serie in scala 1:25.000, la cui matrice proveniva in genere dall'Istituto Geografico Militare (IGM), oppure, in alternativa, da mappe locali già pubblicate, come quelle di Milano e Firenze che furono tratte da prodotti cartografici del Touring Club Italiano. Più consistente è invece il numero di piante completamente ridisegnate dai corpi tecnici anglo-americani, evidentemente perché relative ai centri urbani di maggiore rilievo

ROBERTO PARISI

strategico tra quelli coinvolti nelle operazioni di guerra, come per esempio le città siciliane e campane, i porti urbani della costa pugliese e ligure o i principali poli industriali dell'Italia centro-settentrionale.

Anche gli stili variavano a seconda delle necessità e della possibilità di usufruire di adeguati strumenti di aggiornamento e revisione. Il tessuto insediativo è rappresentato quasi sempre in toni di grigio e in qualche caso di marrone, come nelle piante di città di Genova e La Spezia, mentre in nero erano evidenziate alcune strade e gli edifici ritenuti di maggiore interesse strategico da un punto di vista militare. Accanto a ciascuno di questi edifici («Important Buildings») era riportata la specifica destinazione d'uso e nel caso di impianti industriali anche la denominazione dell'azienda di riferimento. Più raramente, attraverso un elenco numerico, tali informazioni sono riportate in una legenda a parte. In alcuni casi, come nelle edizioni più curate e aggiornate, una colorazione diversa caratterizza gli elementi idrografici (bacini marini, corsi d'acqua, acquedotti) e le superfici boschive o i luoghi destinati a parchi e giardini.

Quasi sempre le carte risultano disegnate, fotolitografate e pubblicate dal War Office. Oltre al numero della serie, preceduto dalla dizione «Geographical Section, General Staff», sui bordi esterni del campo figurato è spesso riportato un codice numerico identificativo, preceduto a sua volta dall'indicazione, anche sotto forma di acronimo, dell'ufficio o stabilimento nel quale la cartografia è stata riprodotta, che in genere riconduce all'Army Map Service statunitense (AMS), alla speciale sezione dell'Allied Force Headquarter (AF) impiantata ad Algeri e nel giugno del 1944 spostata a Caserta, oppure a una delle varie Reproduction Map Sections dei Royal Engineers (R.E.) dell'Ordnance Survey britannico.

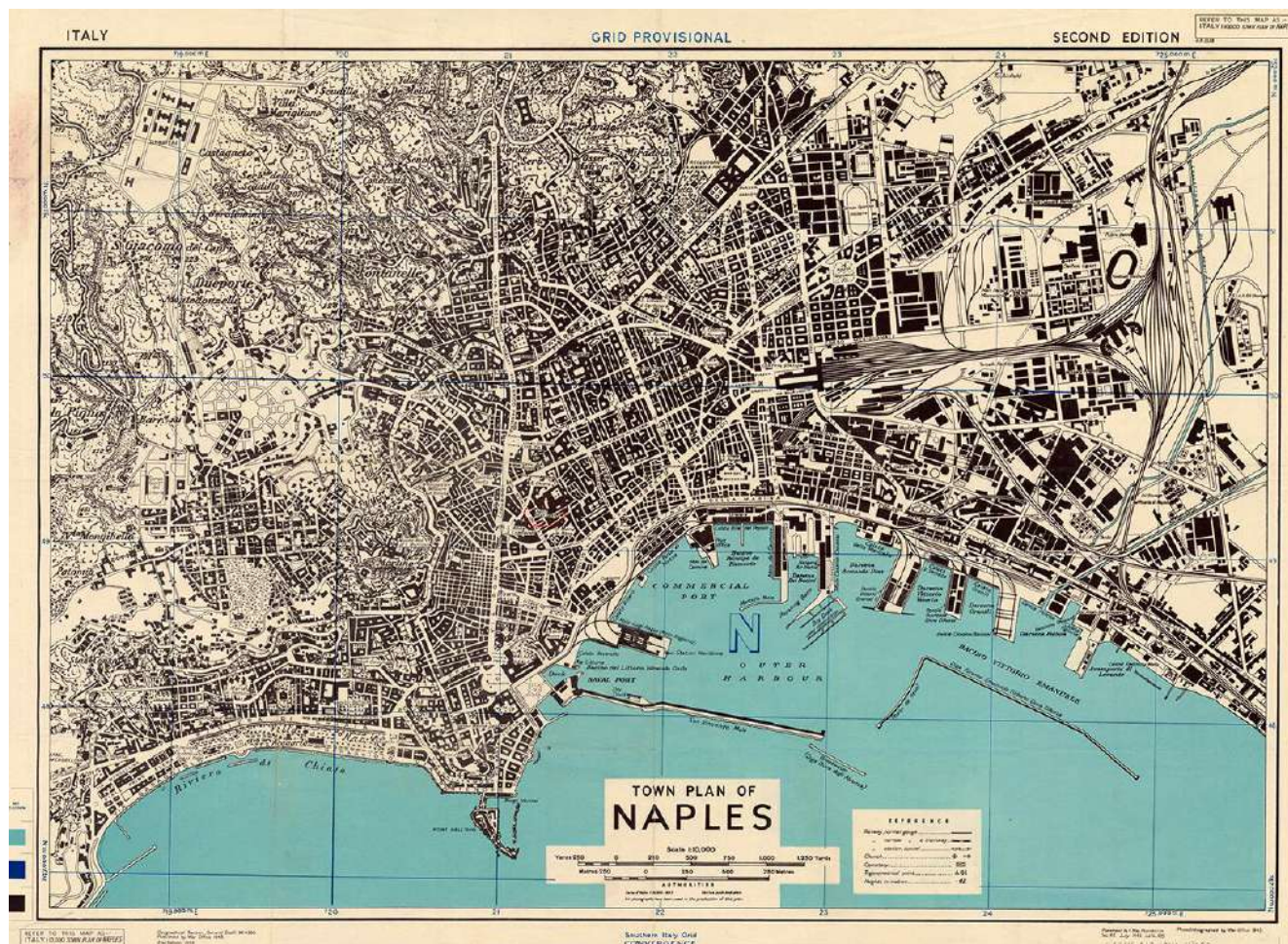
Lo stato dell'arte delle ricerche condotte fino ad oggi su queste fonti iconografiche non consente ancora di sapere se nelle varie serie delle *Town plans* italiane furono ricompresi altri centri urbani oltre i 172 riportati nelle citate *Notes*, né di stabilire l'effettiva finalità di ciascuna pianta.

Come precisò nel 1952 Arthur Butler Clough, questa tipologia di carte era classificata come *normal series* e aveva un duplice scopo [Clough 1952]. Da un lato, nonostante il notevole scarto temporale che ne caratterizza la messa in produzione rispetto ai raid aerei programmati ed effettuati in Italia dalla Royal Air Force (RAF) fin dalla prima metà del 1940, queste carte servivano per scopi tattici, dovendo registrare con maggiore dettaglio obiettivi strategici come i sistemi portuali, le aree industriali, la rete infrastrutturale, le caserme e le principali sedi direzionali civili e militari. Dall'altro, come testimonia la presenza di una *map section* in ciascuno degli *Italy zone handbook* diffusi a scala regionale dal Foreign Office tra il 1943 ed il 1944 [Patti 2013], costituiva uno strumento efficace per favorire, ad occupazione avvenuta, l'acquartieramento delle truppe e la pianificazione di interventi di ripristino di strade e edifici o l'installazione di nuovi impianti di approvvigionamento.

## **2. Le fabbriche di Napoli tra strategic e area bombing (1942-1943)**

La *Town Plan of Naples*, come tutte le analoghe piante di città prodotte dalle forze alleate durante il secondo conflitto mondiale, può essere uno strumento molto pericoloso nelle mani di uno storico. Omettendo la sua esistenza o trascurando il suo valore testimoniale, qualsiasi ricostruzione storica degli effetti devastanti dei bombardamenti urbani rischia di alimentare l'illusione che la «caratteristica precipua della guerra tecnologica è che la morte è data da qualcuno che non si vede e che a sua volta non vede chi uccide» [Gribaudi 2005, 12]. Anche la pur legittima necessità di opporre una più complessa storia sociale a una più tradizionale e ideologica storia militare della guerra totale, senza tenere conto dei programmi cartografici che





3: War Office, Town plan of Naples, II edizione, gennaio 1943. Austin, University of Texas Libraries.

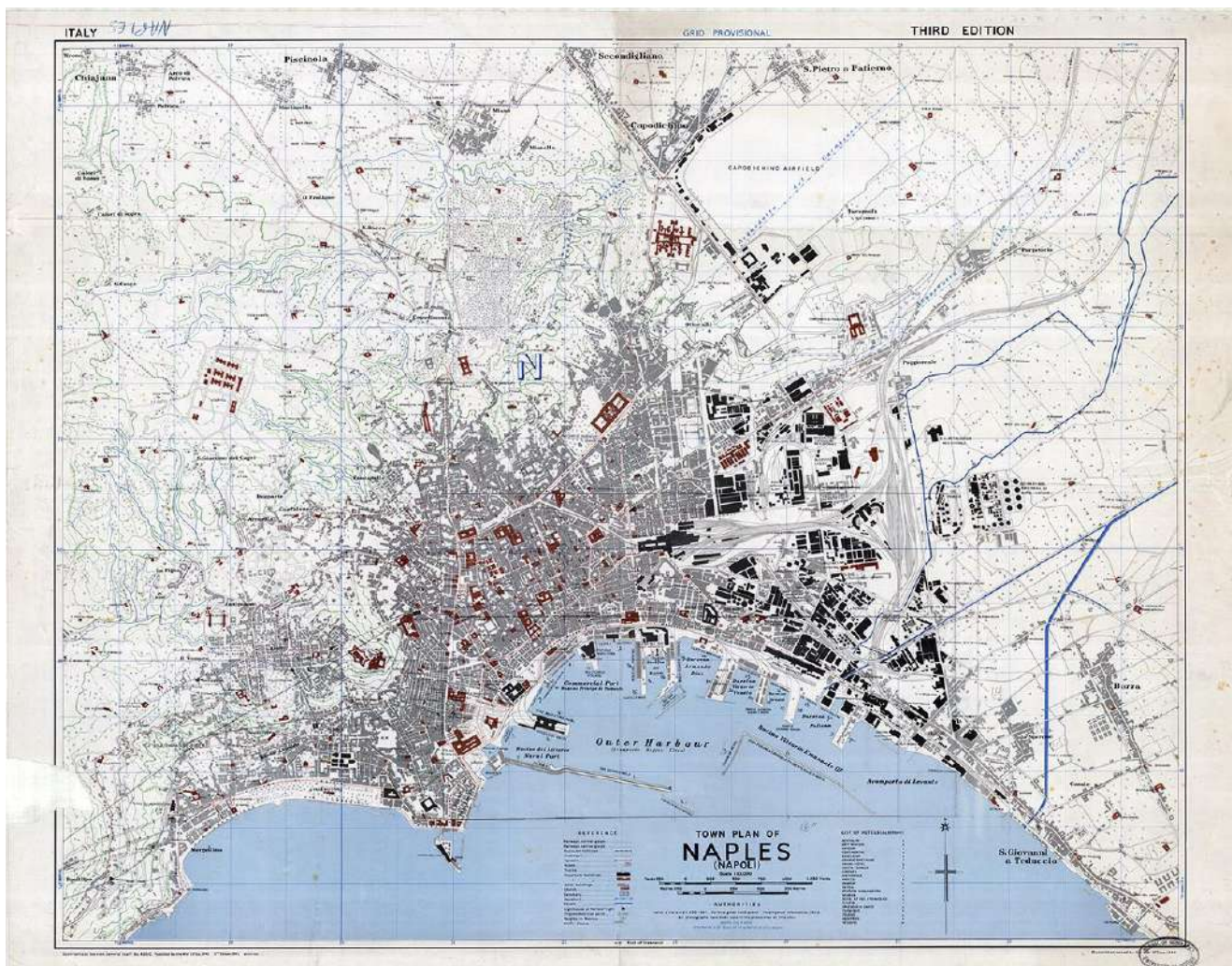
la sostenero, rischia di favorire una troppo netta separazione tra i concetti di *strategic* e *area bombing* e di ridurre la distruzione di infrastrutture, di fabbriche e di interi sistemi portuali a meri danni materiali 'necessari', solo indirettamente connessi a quelli 'collaterali' che colpiscono le vittime civili [Gioannini 2012].

Laddove, invece, la precisa campitura sulla mappa urbana di uno stabilimento industriale o di una centrale di approvvigionamento energetico sancisce l'infausto destino non solo dell'impianto architettonico e del suo contesto urbanistico, ma anche degli operai e degli impiegati, civili e militari, che lavorano al loro interno e il cui deliberato annientamento doveva essere accettato «as a by-product of attacks on a physical plant used for war production or even related civilian production» (Maier 2005, 432).

L'impegno profuso dal War Office e dalla sezione speciale dell'Allied Force nella restituzione aggiornata di una pianta di città nel corso del 1943 – notoriamente considerato l'*année terrible* dei bombardamenti su Napoli – [Villari 2005] è direttamente proporzionale al ruolo primario che il porto partenopeo svolgeva nel teatro di guerra e alla consistenza del suo patrimonio industriale [Parisi 2005a]. Al primo maggio 1943 risultano due edizioni di questa carta (GSGS 1943, 14). Della seconda edizione, pubblicata dal War Office a gennaio, esiste una versione



ROBERTO PARISI



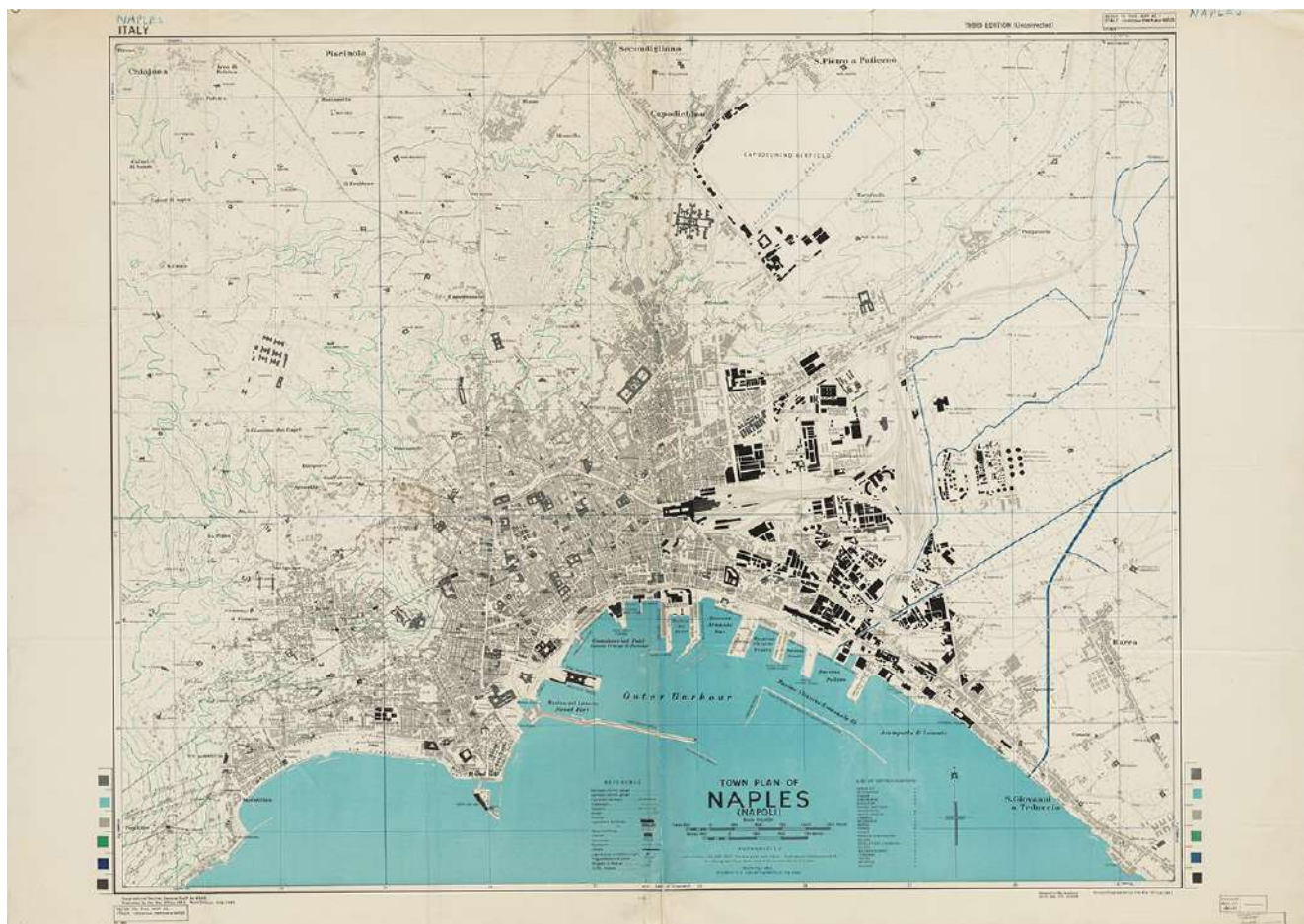
4: War Office, Town plan of Naples, III edizione, agosto 1943. Warszawa, Wojskowy Instytut Geograficzny.

riprodotta nel luglio dello stesso anno dalla II Map Reproduction Section dei Royal Engineers (AF 1338).

La pianta restituisce la porzione della città compresa (da ovest ad est) tra la stazione di Mergellina e l'antica strada dello Sperone (poi via Ferrante Imperato). Il tessuto insediativo è rappresentato in maniera omogenea con campiture in nero di tutti i lotti edificati, mentre gli edifici e le infrastrutture di interesse strategico, prevalentemente industriali e militari, sono evidenziati esclusivamente attraverso toponimi.

Un notevole salto di qualità si registra, infine, nella terza edizione, pubblicata dal War Office nel luglio 1943. Di questa edizione si possono registrare al momento due diverse riproduzioni. La prima, risalente al mese di agosto, si presenta come una versione intermedia, con un GRID provvisorio e senza un codice identificativo. Rispetto alla seconda edizione, il campo figurato è notevolmente più ampio, estendendosi fino alla collina di Posillipo e alla galleria Laziale verso ovest, fino a Barra sul versante orientale e fino a Secondigliano verso Nord. Anche la base cromatica è differente, poiché si struttura su tre livelli di colorazione: grigio scuro per gli *Important Buildings* di maggiore rilievo strategico; marrone scuro per gli altri *Important Buildings*, tra i quali rientrano musei, chiese, ospedali, alberghi, carceri e mercati; grigio più chiaro per il resto del tessuto insediativo. Già in questa versione compare una legenda degli





5: War Office, Town plan of Naples, III edizione, settembre 1943. Harvard Map Collection, Harvard University.

alberghi presenti in città e i riferimenti alle fonti utilizzate, che risultano la carta IGM al 25.000 del 1927, una serie non meglio specificata di *guide book plans* e i dati forniti dall'Intelligence. La seconda versione, in parte nota (Forte 1996; Parisi 1998 e 2012), è forse l'ultima prodotta dalle forze alleate. La riproduzione, curata dalla II sezione dei Royal Engineers, risale al settembre 1943 e ha un codice identificativo (AF 1943) che riconduce l'editing allo stabilimento algerino dell'AFHQ. Il campo figurato è lo stesso della versione precedente, ma la base cromatica è caratterizzata da diverse gradazioni di grigio fino alla campitura in nero dei principali siti produttivi dell'area orientale e della zona portuale, che in questo modo appaiono più facilmente identificabili.

Molto probabilmente, questa fonte iconografica costituisce la versione più aggiornata del tessuto insediativo di Napoli e in particolare degli impianti produttivi della zona orientale e del porto prima della fine del secondo conflitto mondiale [Parisi 1998]. A quella data il perimetro della zona franca – istituita con regio decreto del 1904 e realizzata a partire dal 1907 per l'insediamento preordinato di industrie e di quartieri operai – aveva quasi raggiunto la sua massima espansione, estendendosi su una superficie pari a 8.200.000 mq. comprendente una rete viaria composta da circa sessanta arterie stradali per uno sviluppo complessivo di circa 30 chilometri. L'ultimo ampliamento, previsto negli anni 1926-30 ad est della via dello Sperone, aveva riguardato l'area compresa, a nord, dal rilevato delle ferrovie per Roma e per Baiano e

ROBERTO PARISI

a sud dall'antico canale Pollena. Questo settore, inoltre, risultava suddiviso in una serie di lotti rettangolari, disposti secondo una regolare maglia a scacchiera, caratterizzata da tre grosse arterie parallele al corso Meridionale (attuale corso Malta).

La pianta britannica del 1943 mostra in dettaglio molti degli impianti industriali ancora attivi prima dei bombardamenti alleati e delle azioni distruttive dei tedeschi. Nella parte più antica, compresa tra il borgo Loreto e Pazzigno e completamente satura, si distinguono gli impianti della Whitehead (già De Luca-Daimler), dell'Arsenale Militare di artiglieria, della Lattografica, della Feltrinelli, della Corradini, oltre ai numerosi serbatoi dell'AGIP, alla centrale elettrica Capuano e ai due stabilimenti della Cirio a Vigliena e a San Giovanni a Teduccio. Nella zona di ampliamento a scacchiera sono indicati chiaramente gli impianti della Oil Vacuum, della S.I.A.P. Oil Storage e della S.A. Metallurgica Meridionale. Ben evidenziata è anche la deviazione del primo tratto del canale di Pollena (da Tierzo a San Giovanni a Teduccio) prevista per utilizzare il secondo tratto verso Pazzigno come canale navigabile per il collegamento tra il porto e gli impianti più interni dell'area, secondo un'idea risalente al 1885, ma riproposta con uno specifico progetto esecutivo nel 1926.

Considerato uno dei principali obiettivi strategici, il sistema portuale è rappresentato quasi in ogni particolare, dalla base militare del molo San Vincenzo al porto commerciale, compreso tra il bacino del Piliero e la Darsena dei Bacini. In successione si notano le tre calate Piliero, Porta di Massa e Villa del Popolo, la centrale termoelettrica Porto, le due stazioni marittime realizzate rispettivamente sui moli Pisacane e Mazza, i *Grain Silos*, i magazzini merci in cemento armato, il lungo edificio dei Docks Meridionali e il neobarocco edificio dei Magazzini Generali e Frigoriferi. Seguono poi i cosiddetti tre pontili inclinati del bacino Vittorio Emanuele III (Emanuele, Elena d'Aosta e Bausan) prospicienti i *Granili Barracks* e la Darsena Pollena. All'interno di quest'ultima, ricompresa nella fascia costiera fino a Pietrarsa che con R.D. n. 359 del 7 febbraio 1926 era stata inserita nella zona franca, sono indicati i cantieri navali della Pattison.

Per quanto attiene alle infrastrutture sono registrati i tracciati soppressi della Napoli-Baiano (1882) e della Napoli-Ottaviano (1891), i tronchi di raccordo al piazzale di testa della Stazione Centrale e il tratto urbano dell'autostrada Napoli-Pompei (1925-1929) compreso tra via Ferraris e via Traccia.

Di particolare rilievo per misurare l'impatto degli obiettivi strategici sulla popolazione civile è poi la presenza dei vari complessi residenziali realizzati in aggiunta ai rioni dell'Arenaccia e del Borgo Loreto e già previsti dal piano di ampliamento del 1885, come i rioni Ferrovieri, Vittorio Emanuele III, Luzzatti e Principe di Piemonte, sorti tutti all'interno del quartiere industriale secondo le disposizioni della legge del 1904 [Stenti 1993]. Nell'area più estrema dell'attuale periferia napoletana, oltre al compatto nucleo residenziale di San Giovanni a Teduccio lungo la fascia costiera, quelli di Ponticelli e di Barra, annessi al comune di Napoli nel 1925, mantenevano invece immutata l'originaria fisionomia di casali.

La storiografia ha restituito un'immagine devastante dell'impatto prodotto tra il 1940 e il 1944 dalle incursioni aeree sul porto e sull'area industriale orientale di Napoli [Gribaudo 2005; Villari 2005; Pocock 2018; Cerchia 2020], offrendo elementi di riflessione non solo sui limiti, tecnologici oltre che teorici, della politica di bombardamento strategico praticata dalla RAF, già emersi nel corso della nota inchiesta sulle città tedesche promossa a Londra nel novembre 1944 [USSBS 1945], ma anche sui danni inferti dalla Luftwaffe, che si sommarono alle demolizioni e ai sabotaggi effettuati dai guastatori tedeschi in ritirata.





6: Una selezione del patrimonio architettonico industriale censito nella Town Plan of Naples del 1943 e ancora esistente alla fine del Novecento. A destra, dall'alto in basso, Former Torpedo Factory e A. Pontecorboli (Foundry); Cirio Canning Plant; Corradini Foundry (foto R. Parisi, 1998).

La tempistica e le dinamiche che caratterizzarono il totale annientamento dello spazio fisico della fabbrica vanno però ricondotti soprattutto alla fase terminale del conflitto bellico. Come ebbe modo di testimoniare la Commissione Regionale per la Ricostruzione Industriale, «i primi tre anni di guerra, malgrado non fossero mancati i bombardamenti aerei, avevano causato danni relativamente limitati» [CRR1 1945, 5]. Dopo il «bombardamento massiccio del 17 luglio

ROBERTO PARISI

1943 che inferse il colpo più grave e profondo» e le azioni che seguirono fino all'8 settembre, una vera e propria «rovina» si registrò in seguito ai danni inferti tra il 18 e il 30 settembre, «perché i complessi industriali furono sadicamente sabotati uno ad uno e Napoli vide letteralmente frantumato tutto quanto, col suo lavoro e per il suo lavoro, aveva costruito in circa un secolo, ma più segnatamente nell'ultimo quarantennio» [CRR I 1945, 6].

La *Town Plan* del War Office fissa dunque al luglio del 1943 le coordinate di uno spazio urbano della produzione che non si configura ancora come un «deserto industriale» [Galasso 1987, p. XXXV] e che le carte dell'ufficio IRI locale, diretto dall'ingegnere Gabrio Vidulich Premuda [Ricciardi 2005], così come quelle della Labor Division dell'Allied Military Government diretta dal capitano David A. Morse [De Marco 1995], restituiscono come una parte di città drammaticamente impegnata, dopo il 1 ottobre 1943, a barattare con gli Anglo-American Bombers il lavoro in cambio della sicurezza.

## Conclusioni

A quasi ottant'anni dall'occupazione alleata di Napoli e dagli ultimi bombardamenti tedeschi sulla città, uno degli elementi che ha segnato un profondo mutamento di paradigma nei principi che regolano la difesa e la protezione del patrimonio culturale dai danni di guerra, e più in generale dalle catastrofi antropiche o naturali, è proprio il riconosciuto valore testimoniale dello spazio fisico del lavoro [Parisi-Chimisso 2021]. Tuttavia, nonostante il primato conseguito nel 1998 dall'amministrazione comunale, che fu tra le prime in Italia a inserire in un piano regolatore specifiche norme di tutela del patrimonio architettonico industriale [Parisi 2012, 83-86], a Napoli quei principi sono stati in larga parte disattesi [Parisi 2005b; Parisi 2012]. A distruggere per esempio quello straordinario campionario tipologico che caratterizzava gli impianti della *Corradini Foundry*, puntualmente registrati nella *Town Plan of Naples*, e quindi ad azzerare la memoria del lavoro che quei resti erano in grado di rappresentare, non sono stati i bombardamenti angloamericani, né le azioni di sabotaggio dei nazisti o il sisma del 1980 [Rubino 1982; Dal Piaz 1982], ma l'incuria, gli abusi e soprattutto la politica dell'abbandono perpetuata negli ultimi vent'anni.

## Bibliografia

- ALTIĆ, M. (2020), *Military Cartography of WWII: The British Geographical Section of the General Staff and the US Army Map Service and their Production of the Topographical Map Series of the Balkans (1939-1945)*, in *Storia militare della geografia*, a cura di S. Conti, Roma, Nadir Media Edizioni, pp. 485-516.
- BALDOLI, C. (2010), *I bombardamenti sull'Italia nella Seconda Guerra Mondiale. Strategia anglo-americana e propaganda rivolta alla popolazione civile*, in «DEP», nn. 13-14, pp. 34-49.
- BALDOLI, C. (2015), *L'Italia meridionale sotto le bombe, 1940-44*, in «Meridiana», n. 82, pp. 37-57.
- BONFANTINI, B. (2001), *L'urbanistica italiana attraverso l'Archivio piani Dicoter: il fondo documentario e prospettive di ricerca*, in «Storia urbana», n. 96, pp. 137-148.
- CERCHIA, G. (2020), *Napoli 1943-44*, in *Oltre la pandemia. Società, salute, economia e regole nell'era post COVID-19*, a cura di G. Palmieri, Napoli, Editoriale scientifica, 2 voll., vol. I, pp. 627-636.
- CLOUGH, A.B. (1952), *The Second World War 1939-1945 Army. Maps and Survey*, London, War Office.
- COLLIER, P. (2022), *Allied Military Mapping of Italy during the Second World War*, in «Nuova Antologia Militare», n. 3, pp. 131-178.
- CRR I [Commissione Regionale per la Ricostruzione Industriale] (1945), *Relazione e proposte in occasione della visita a Napoli delle LL.EE. i Ministri della Marina, dei Lavori Pubblici, e dell'Industria, Commercio e Lavoro 2-3 marzo 1945*, Napoli, Stabilimento Tipografico Editoriale.
- DAL PIAZ, A. (1982), *Verso il recupero urbano di S. Giovanni a Teduccio: ruolo e potenzialità della fascia costiera*, in «Bollettino dell'Associazione di Archeologia Industriale. Centro Doc. e Ric. per il Mezzogiorno», nn. 2-3, pp. 19-22.



- DE MARCO, P. (1995), *Il governo militare alleato e il movimento sindacale a Napoli nel 1943-45*, in *Lavoratori a Napoli dall'Unità d'Italia al secondo dopoguerra*, catalogo della mostra, Roma, Progetti Museali Editore, pp. 221-231.
- FORTE, F. (1996), *La nuova stagione del Piano a Napoli: l'area orientale*, in «Rassegna ANIA», nn. 2-3, pp. 4-24.
- GALASSO, G. (1987), *Tradizione, metamorfosi e identità di un'antica capitale*, in *Napoli*, a cura di G. Galasso, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. I-XLV.
- GIOANNINI, M. (2012), *Bombardare l'Italia. Le strategie alleate e le vittime civili*, in *I bombardamenti aerei sull'Italia: politica, Stato e società (1939-1945)*, a cura di N. Labanca, Bologna, Il mulino, pp. 79-98.
- GRIBAUDI, G. (2005), *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale, 1940-44*, Torino, Bollati Boringhieri.
- GSGS [Geographical Section General Staff] (1943), *Notes on G.S.G.S. Maps of Italy Sicily, Sardinia and Corsica*, War Office, London, 1943.
- HARVEY, S. (1985), *The Italian War effort and the strategic bombing of Italy*, in «History», n. 228, pp. 32-45.
- MAIER, C.S. (2005), *Targeting the city. Debates and silences about the aerial bombing of World War II*, in «International Review of the Red Cross», n. 859, pp. 429-444.
- PARISI, R. (1998), *Lo spazio della produzione. Napoli: la periferia orientale*, Napoli, Athena.
- PARISI, R. (2005a), *Il porto militare e civile di Napoli come Patrimonio Industriale*, in «Patrimoine de l'industrie/Industrial Patrimony», n. 14, pp. 39-46.
- PARISI, R. (2005b), *La memoria del lavoro in Campania. Percorsi storiografici e logiche della museografia*, in *Archeologia Industriale in Italia. Temi, progetti, esperienze*, a cura di G.L. Fontana, M.G. Bonaventura, E. Novello, R. Covino, A. Monte, quaderni di Patrimonio Industriale, AIPAI, pp. 304-312.
- PARISI, R. (2012), *La Manifattura Tabacchi «Galileo Ferraris» e il patrimonio industriale di Napoli-Est*, in *Dentro e fuori la fabbrica. Il tabacco in Italia tra memoria e prospettive*, a cura di R. Del Prete, Milano, FrancoAngeli, pp. 83-97.
- PARISI, R. - CHIMISSO, M. (2021), *Una bibliografia essenziale per lo studio e la tutela del patrimonio industriale in Italia*, in *La Carta di Nizhny Tagil e la tutela del patrimonio industriale in Italia*, a cura di R. Parisi, M. Chimisso, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 9-18.
- PATTI, M. (2013), *La Sicilia e gli alleati: tra occupazione e liberazione*, Roma, Donzelli.
- POCOCK, S. (2018), *Campania 1943. Enciclopedia della memoria*, 4 voll, vol. II (Provincia di Napoli), parte II (Napoli), Napoli, Three Mice Books.
- RICCIARDI, F. (2005), *Il "Management" del "Governo della scarsità": L'Iri e i piani di ricostruzione economica (1943-1947)*, in «Studi Storici», n. 1, pp. 127-154.
- RUBINO, G.E. (1982), *Il recupero del complesso metallurgico ex Corradini di San Giovanni a Teduccio*, in «Bollettino dell'Associazione di Archeologia Industriale. Centro Doc. e Ric. per il Mezzogiorno», nn. 2-3, pp. 23-32.
- SERAFINI, L. (2011), *Fonti per la storia della ricostruzione postbellica: i documenti del Ministero dei lavori pubblici*, in *Guerra monumenti ricostruzione: architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. de Stefani e C. Coccoli, Venezia, Marsilio, pp. 236-244.
- SMITH, M.E. (1977), *The Strategic Bombing Debate: The Second World War and Vietnam*, in «Journal of Contemporary History» n. 1, pp. 175-191
- STENTI, S. (1993), *Napoli moderna. Città e case popolari, 1868-1980*, Napoli, Clean.
- USSBS [United States Strategic Bombing Survey] (1945), *The United States Strategic Bombing Survey. Summary report (European War)*, Washington, U.S. Government Publishing Office.
- VILLARI, S. (2005), *1943. L'année terrible*, in *Il regno del cielo non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944*, catalogo della mostra a cura di S. Villari, V. Russo, E. Vassallo, Napoli, Giannini, pp. 64-75.



## *La Banca d'Italia a L'Aquila tra città, fabbrica e quartiere operaio* *The Bank of Italy in L'Aquila between city, factory and working-class district*

**SIMONETTA CIRANNA**

Università dell'Aquila

### **Abstract**

*Nel 1939 la Banca d'Italia rafforzò la sua presenza a L'Aquila investendo nella realizzazione di tre importanti opere: la nuova sede, lungo il Corso cittadino; le Officine Carte Valori, in prossimità della stazione ferroviaria; il quartiere residenziale per i suoi operai e impiegati, nell'area ovest di espansione urbana. Le tre strutture componevano una triangolazione sulla città rispondente alle esigenze politiche, funzionali e d'immagine della Banca. Il secondo conflitto mondiale alterò l'intero piano, ridimensionando negli anni a seguire gli interessi della Banca nella città.*

*In 1939 the Bank of Italy strengthened its presence in L'Aquila by investing in the construction of three important works: a new headquarters, along the city street, the Officine Carte Valori, near the railway station and the residential district for its workers and employed in the western expansion area of the city. A triangulation on the city responding to the political, functional and image needs of the Bank. The Second World War altered the entire project, reducing the Bank's interests in the city in the following years.*

### **Keywords**

L'Aquila, Banca d'Italia, Seconda Guerra mondiale.

L'Aquila, Bank of Italy, Second World War.

### **Introduzione**

Tra il 1939 e il 1943 si definirono gli interessi della Banca d'Italia nel rafforzare la propria immagine e consistenza patrimoniale a L'Aquila, città nella quale l'istituto era già presente sin dall'ultimo decennio dell'Ottocento. Nel 1893, anno della sua fondazione, la Banca d'Italia assorbì la Banca Nazionale che aveva sede nel centrale palazzo Cipolloni Cannella e nel 1896 si trasferì ai Quattro Cantoni, occupando in affitto una porzione del palazzo Ciolina-Ciampella [Ciranna 2011, 218-227].

A fine anni Trenta la Banca decise di realizzare una sua propria sede, una scelta maturata sin dal sisma della Marsica del 1915. Infatti, alla paura dei proprietari di immobili del centro storico del capoluogo abruzzese, più o meno danneggiati dal terremoto, sono riconducibili le numerose proposte di vendita di edifici dall'alta rendita di posizione rivolte alla Banca da parte di enti e privati cittadini.

Il primo conflitto mondiale rallentò e posticipò la determinazione della Banca, che già nel 1920 ricominciò le ricerche di un'area dalla posizione urbana strategica su cui realizzare *ex-novo* la propria filiale, svincolata da qualunque obbligo di conservazione delle preesistenze.

In una lettera del 2 ottobre 1930, inviata al Governatore della Banca d'Italia, il direttore della sede aquilana scriveva che il podestà Achille Serena, lo aveva «personalmente interessato a voler proporre all'E.V. l'acquisto di un'area coperta da fabbricato, nella zona più centrale

della Città, che verrebbe dal Comune espropriata per utilità pubblica allo scopo di allargare il corso principale nel punto di maggiore traffico»<sup>1</sup>.

La stretta intesa tra il governatore della Banca d'Italia Vincenzo Azzolini e Achille Serena, già podestà dell'Aquila figura eminente del Partito Nazionale fascista e prossimo ministro dei lavori pubblici, determinò un'azione diretta di quest'ultimo sul Piano Regolatore e sugli espropri dei fabbricati e delle aree su cui realizzare la nuova sede.

Se la costruzione della nuova sede ebbe un impatto sull'impianto urbano e, in particolare sul principale corso cittadino, non meno importanti furono le scelte della Banca di trasferire da Roma a L'Aquila le Officine Carte Valori, da costruirsi presso la stazione ferroviaria e di realizzare un apposito quartiere per i propri dipendenti (operai, impiegati e dirigenti), nell'area ovest di espansione prevista dal nuovo piano regolatore.

Il secondo conflitto mondiale modificò tutte e tre le iniziative a partire dagli esiti progettuali, ridimensionando sensibilmente nell'immediato dopoguerra gli interessi della Banca nella città.

Inoltre, sia le Officine sia il quartiere furono oggetto di progetti di trasformazione, prima con l'inserimento di rifugi antiaerei, progettati ed eseguiti sia per gli operai sia per i residenti, poi, con il ridimensionamento e la cessione di parte dei complessi previsti.

Il contributo si propone, quindi, di mostrare attraverso il significativo esempio descritto il ruolo della guerra nello sviluppo della città, dal cantiere alla forma degli edifici e di aree urbane.

## **1. La sede della Banca d'Italia ai Quattro cantoni**

Nel luglio del 1893 i fratelli Alfonso e Antonio Ciolina acquistarono il palazzo Ciampella porzione dell'isolato tra via Navelli, via Accursio, corso Principe Umberto e corso Vittorio Emanuele II, divenendo così proprietari dell'intero blocco d'angolo ai Quattro Cantoni (Ciranna 2015). Più che a estendere il proprio palazzo di città, l'acquisto dei fratelli Ciolina ebbe carattere di sostanziale investimento. A testimoniarlo è il contratto di affitto, stipulato già tre anni dopo, il 6 luglio 1896, dal notaio Germano Cocciolone con la Banca d'Italia che da quell'anno, e fino ai primi anni Quaranta del Novecento, venne a occupare tutto il primo e secondo piano del palazzo con accesso da Via Principe Umberto 17, a eccezione di sei vani al primo piano che restarono in uso ai proprietari. La Banca prese in affitto anche alcune porzioni del piano terreno nonché il giardino a livello del primo piano, il cortile e l'androne d'ingresso.

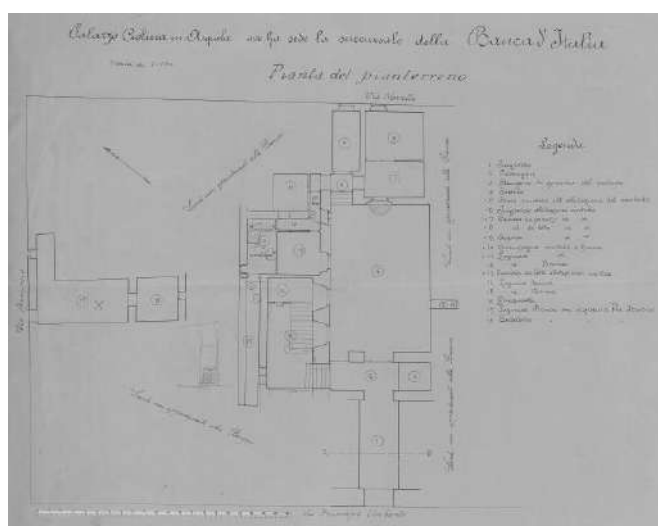
Nei lunghi anni di permanenza in tale sede, la Banca eseguì limitati, frammentari ed esclusivamente funzionali lavori al fine di adattare un edificio a uso residenziale, privo degli ormai ritenuti indispensabili confort igienico sanitari, in uno destinato a uffici in parte aperti al pubblico (al primo piano), ad abitazioni per il direttore, il cassiere e da subaffittare<sup>2</sup> (al secondo piano), e a locali di servizio e abitazione del portiere (al piano terreno). L'inadeguatezza del fabbricato a ospitare la Banca e la difficoltà di assicurare la sicurezza dei locali destinati ai valori costituirono un problema che accompagnò negli anni la presenza della Banca in tale sede. Ne è testimonianza la documentazione relativa ai diversi lavori compiuti e tra questa, valga a esempio, la relazione redatta dall'ingegnere G. Bafile ancora nell'ottobre del 1926 (figg. 1, 2)<sup>3</sup>.

---

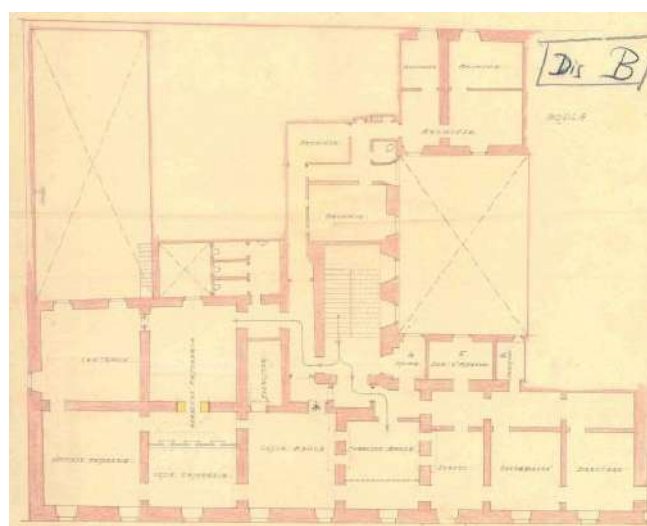
<sup>1</sup> Roma, Archivio Storico della Banca d'Italia (ASBI), *Banca d'Italia, Stabili, Pratt.*, n. 3540.

<sup>2</sup> Ivi, n. 17.

<sup>3</sup> ASBI, *Banca d'Italia, Stabili, Pratt.*, n. 21.



1: Pianta del piano terreno della porzione del palazzo Ciolina-Ciampella, affittato alla Banca d'Italia dal 1896. Roma, Archivio Storico Banca d'Italia.



2: Pianta del primo piano della porzione del palazzo Ciolina-Ciampella, affittato alla Banca d'Italia dal 1896. Roma, Archivio Storico Banca d'Italia.

Nel 1942 alla scadenza del contratto di affitto la Banca spostò definitivamente i propri uffici nella nuova sede costruita sul Corso Federico II, d'angolo con la Piazza del duomo o del mercato; l'edificio è ancora oggi utilizzato e ha sofferto di limitati danni nel sisma del 2009 [Ciranna 2011].

## 2. Dalla nuova sede alla fabbrica e al quartiere

Se la costruzione di una nuova sede fu il frutto di un lungo processo decisionale è tuttavia nel 1939 che si determinò non solo un'accelerazione nell'acquisto delle aree a questa destinata ma, anche, una decisa estensione del ruolo della Banca in città con la determinazione di spostare da Roma a L'Aquila la fabbrica per la produzione della carta moneta e di realizzare un quartiere per ospitare operai e impiegati dell'istituto.

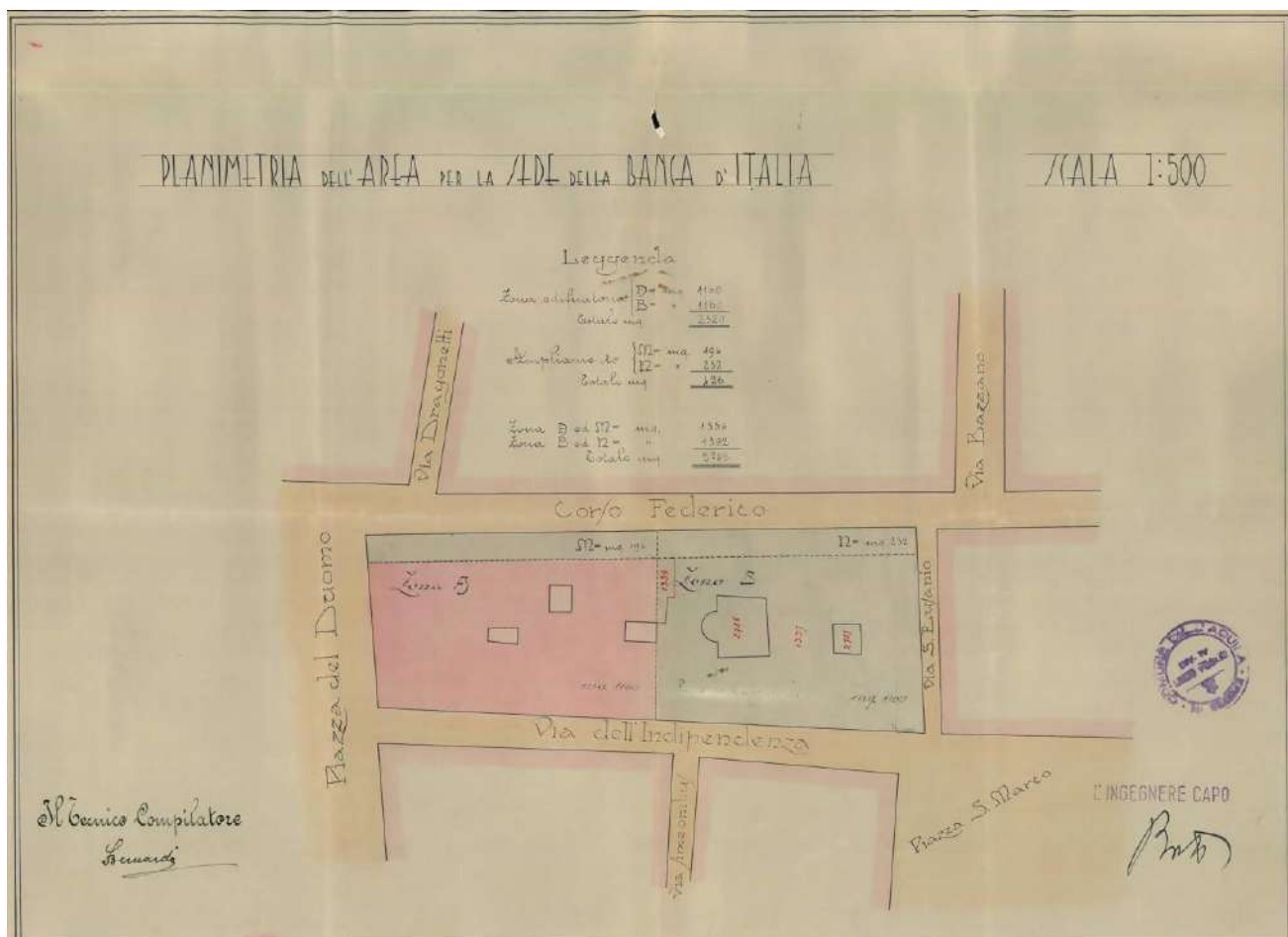
Determinante in tali scelte furono le convincenti pressioni del politico aquilano Achille Serena e del duce stesso sull'allora governatore della Banca Vincenzo Azzolini. Va ricordato, in tal senso, la scalata politica di Serena in quegli anni in città, nel partito e nel governo: segretario del fascio nel 1922-1923 e poi, dal 1926 al 1934, podestà di L'Aquila (di cui promosse nel 1927 la creazione della Grande Aquila), vicesegretario del Partito Nazionale Fascista nel 1936 e, quindi, ministro dei Lavori Pubblici nel 1939. Una scalata da affiancare all'aggravarsi della situazione internazionale con l'approssimarsi dell'inizio del secondo conflitto mondiale e all'idea che L'Aquila fosse il centro più idoneo e sicuro per la produzione e la conservazione dei valori dello Stato. Un'idea riconducibile alla volontà del duce stesso come appare indicare lo stesso direttore della Banca in alcuni scambi epistolari [Esposito 2004, 119] e nel documento noto come 'memoriale Azzolini' [Cardarelli, Martano 2000, 3 - 4].

### 2.1. La nuova sede

Nell'estate del 1936 Serena comunicò ad Azzolini che si erano concluse le pratiche di esproprio per pubblica utilità delle aree da destinare all'edificazione della nuova sede della Banca, ovvero quelle dell'angolo sud compreso tra piazza Duomo e Corso Federico II (fig. 3). Le diverse compravendite con i rispettivi proprietari espropriati si protrassero fino al 1938 e solo nel febbraio del 1939 presero avvio i lavori di demolizione delle preesistenze da parte



SIMONETTA CIRANNA



3: Le aree della nuova sede della Banca d'Italia: in rosso il primo lotto, in verde il secondo. Roma, Archivio Storico Banca d'Italia.

dell'impresa aquilana Ettore Barattelli (da giugno Barattelli e Pacilli)<sup>4</sup>. Sebbene la Banca avesse goduto di una vendita a prezzi molto vantaggiosi, con il solo vincolo della creazione dei portici pubblici, e, nonostante le forti e ripetute pressioni politiche per favorire professionisti locali, Azzolini affidò la progettazione al proprio ufficio tecnico con a capo l'ingegnere Pietro Scandellari utilizzando, però, sia l'ingegnere aquilano Remo Ponzi, dal 1938 segretario del Sindacato Provinciale degli Ingegneri dell'Aquila nonché raccomandato dal prefetto, come assistente al cantiere, sia imprese, maestranze e materiali (la pietra) provenienti dal territorio.

Sempre a maggio del 1939 si avviò la contrattazione per un ulteriore lotto di terreno adiacente a quello già acquisito, anch'esso espropriato dal Comune<sup>5</sup>, in probabile relazione, come detto, a un'ideale 'più sicura' centralità della sede aquilana a scala nazionale nell'ormai imminente scoppio della guerra. A ulteriore testimonianza dell'interesse diretto del duce è un telegramma da lui inviato al governatore Azzolini nel quale lo informò di aver avuto notizie dal prefetto della città circa lo stato di avanzamento dei lavori e il 'gradito' impiego di lavoratori locali, prevedendone anche l'alloggio.

<sup>4</sup> ASBI, *Banca d'Italia, Stabili*, Pratt. n. 3542, f.lo: Impresa Barattelli Stabile del 1° lotto.

<sup>5</sup> Ivi, f.lo: *L'Aquila Acquisto area II lotto*.

Nonostante la volontà di procedere celermente alla costruzione, sin dall'inizio i lavori incontrarono notevoli difficoltà di approvvigionamento dei materiali, dal ferro alla benzina per i trasporti, e rallentamenti anche in ragione della durezza del clima. In una lettera del 23 aprile del 1941 inviata dalla succursale alla sede centrale della Banca, in riferimento alla visita dell'ingegnere Scandellari, si precisò che l'impresa Barattelli e Pacilli prevedeva di ultimare l'edificio del primo lotto entro l'estate (inclusi gli impianti), diversamente essa preannunciava il fermo per lo stabile del secondo lotto, salvo alcuni scavi, data la sospensione delle forniture del cemento (stabilito dal Ministero Delle Corporazioni) e l'insufficiente disponibilità di benzina necessaria per gli autocarri adibiti ai trasporti della ghiaia e della sabbia<sup>6</sup>.

L'impresa riuscì a chiudere il cantiere del primo lotto nel 1941 tuttavia, ancora nel 1945, essa scrisse all'Amministrazione centrale degli stabili della Banca per lamentare l'ancora non avvenuto collaudo e la mancata liquidazione finale di alcune opere accessorie. Diversamente, l'8 ottobre del 1943 il contratto per il secondo lotto, fermo alle fondazioni e a una parte dello scantinato, fu definitivamente sospeso, benché ancora nel gennaio del 1946 fossero in corso le pratiche per la sua rescissione<sup>7</sup>.

## 2.2. Le Officine Carte e Valori

Gli ultimi mesi del 1939 furono quindi cruciali nel programma di espansione della Banca a L'Aquila. Il 3 settembre (due giorni dopo l'invasione della Polonia da parte della Germania) ebbe luogo un sopralluogo del terreno ove costruire le officine per la produzione della carta valori prevedendo contemporaneamente la costruzione di un quartiere destinato ad abitazioni per i dipendenti<sup>8</sup>.

L'area individuata per le officine era prossima alla stazione ferroviaria e consisteva in un complesso di padiglioni in cemento armato costruiti nel corso del primo conflitto mondiale come conceria di stato destinata alle forniture militari. La struttura, mai conclusa, nel 1925 fu concessa in enfiteusi alla Snia Viscosa e trasformata nello stabilimento della seta che tuttavia chiuse la produzione nel 1933 (Lolli 2011, 88-92).

Nel 1934 Serena, allora vice segretario del PNF, affiancato dal prefetto Centi Colella esercitò ripetute pressioni sul presidente della Snia, Senatore Borletti, per una riapertura del setificio senza però riuscire nel suo proposito<sup>9</sup>.

Cinque anni dopo, a dicembre del 1939, accertato che i «padiglioni potevano essere utilizzati, sia pure con radicali modifiche», si pervenne alla vendita dell'ex Snia alla Banca d'Italia e all'inizio dei lavori per la trasformazione nelle Officine Carte e Valori (fig. 4).

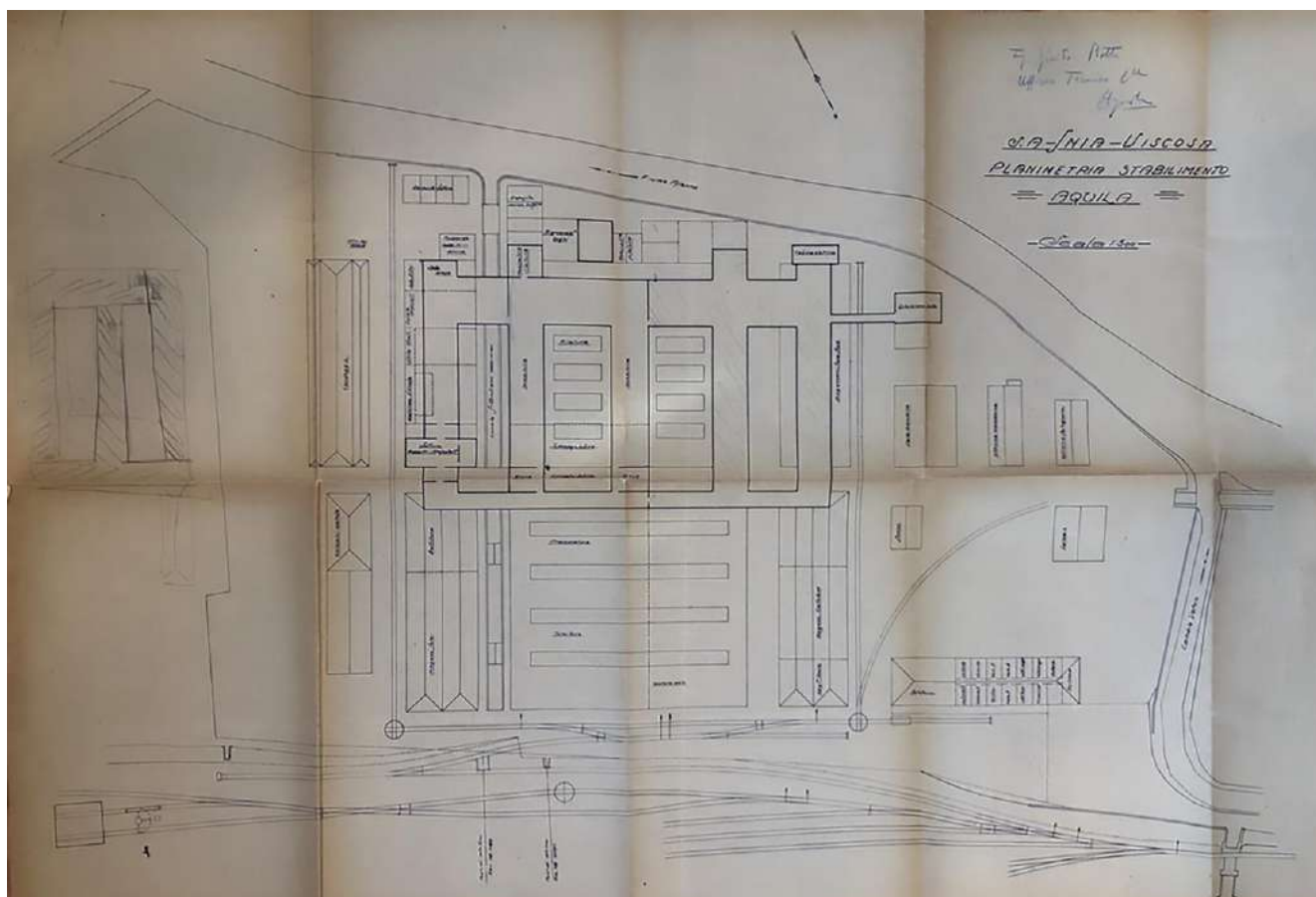
Dalla relazione sullo stato dei lavori redatta nel luglio 1941 si apprende che le Officine occupavano una superficie complessiva di oltre mq. 50.000 di cui mq. 34.000 coperti; tutti i padiglioni ex Snia erano stati «adattati, rinforzati e suddivisi nei vari reparti di lavorazione» e era stata costruita una nuova cartiera.

<sup>6</sup> Ivi, f.lo Impresa Barattelli Stabile del 1° lotto.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> ASBI, *Banca d'Italia, Direttorio Azzolini*, cart. 55, f. 1, sf. 10, *Relazione sui lavori eseguiti al 31 luglio 1941 – XII per la costruzione delle officine carte valori della Banca d'Italia a L'Aquila e delle relative abitazioni per il personale*.

<sup>9</sup> L'Aquila, Archivio di Stato (ASAq), *Comune dell'Aquila*, cat. XI, b. 13, f.lo 7 (ex 8).



4: L'impianto della Snia-Viscosa dell'Aquila. L'Aquila, Archivio di Stato.

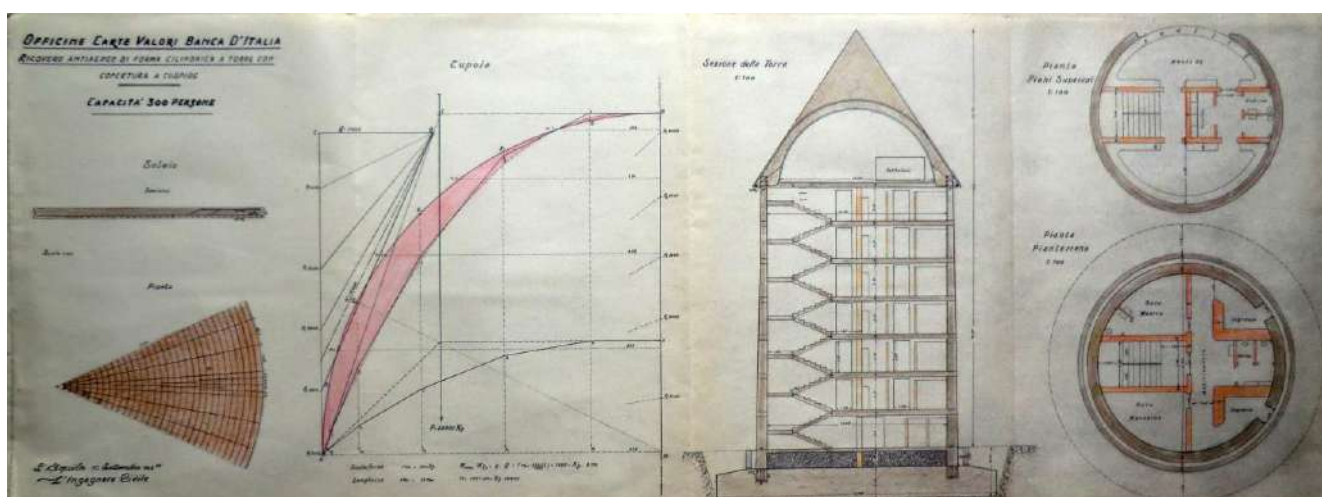
In particolare, il reparto 'Olandese' fu realizzato «secondo gli ultimi progressi [...] ampliato di altri due sfilacciatori di grande potenza (doppia di quella attuale) e di altri tre raffinatori», anch'essi di grande potenza. Tali apparecchiature, si precisò, insieme a una nuova macchina allestita per il reparto di lavorazione della carta a mano – «molto delicata per la mole e per le difficoltà di costruzione» – e a un'altra per il reparto carta «manomacchina» furono tutte realizzate in Italia sulla base dell'esperienza maturata nelle officine romane<sup>10</sup>. A tale data, quindi, i reparti della cartiera erano pronti per avviare la lavorazione, mentre la sezione stamperia biglietti e titoli, già ultimata, era in attesa di ricevere «le macchine attualmente in piena lavorazione a Roma». Ugualmente conclusi erano i servizi generali delle officine, a eccezione dell'impianto di riscaldamento, sospeso per la mancanza di tubi<sup>11</sup>.

Nonostante l'avvio delle officine a fine 1941 senza il completamento delle abitazioni destinate agli operai, in larga parte donne, già nei primi mesi del 1942 con l'Italia ormai in guerra iniziarono difficoltà nelle forniture e solo negli ultimi mesi del 1942 fu ultimato il trasloco da Roma.

In tale anno era inoltre intervenuta la necessità di dotare l'impianto di ricoveri antiaerei. Nel settembre del 1942 l'Impresa dei Fratelli Tomassi e lo studio degli Ingegneri Inverardi, per la

<sup>10</sup> ASBI, *Banca d'Italia, Direttorio Azzolini*, cart. 55, f.lo 1, sf.lo 10, *Relazione sui lavori...*, cit.

<sup>11</sup> *Ibidem*.



5. Progetto di ricovero antiaereo di forma cilindrica a torre con copertura a cuspide per 300 persone. L'Aquila, Archivio di Stato.

parte dei calcoli statici, firmarono un progetto – a seguito di invito del 22 giugno da parte della direzione delle Officine Carte Valori – per la costruzione di due ricoveri antiaerei a torre da costruirsi entro il piazzale delle Officine stesse<sup>12</sup> (fig. 5).

Il precipitare della situazione indusse la Direzione delle Officine a richiedere con nota del 4 dicembre 1942 alle stesse imprese un altro progetto di ricovero antiaereo, questa volta destinato a 800 persone e da costruirsi in galleria. La galleria doveva scavarsi nel Colle di Roio prospiciente le officine, al di là del fiume Aterno che andava attraversato da passerelle o ponticelli<sup>13</sup>.

I tedeschi arrivarono a L'Aquila il 13 settembre 1943, a pochi giorni dall'armistizio, imponendosi di forza sul capoluogo. A ottobre le officine passarono sotto la gestione del comando tedesco e furono oggetto, insieme alla stazione ferroviaria, di atti di sabotaggio da parte della resistenza locale tra novembre e dicembre dello stesso anno [Nocera 2018, 27-28]. Da tale mese al maggio successivo stazione e officine furono oggetto di severi bombardamenti e tra questi, di particolare drammaticità, quello dell'8 dicembre del 1943 che, nonostante la festività dell'Immacolata, investì l'impianto in piena attività (operando a ciclo continuo) causando numerose vittime.

Pochi giorni più tardi il tenente Rosterg in una riunione con il prefetto e l'ingegnere Italo De Guercio, direttore delle officine, affermò la necessità di effettuare la produzione della carta valori in tre diverse sedi: la carta a Pescia, la stampa a L'Aquila e il controllo e taglio della carta stampata a Roma. La lavorazione, inoltre, sarebbe dovuta proseguire soltanto di notte con l'oscuramento completo.

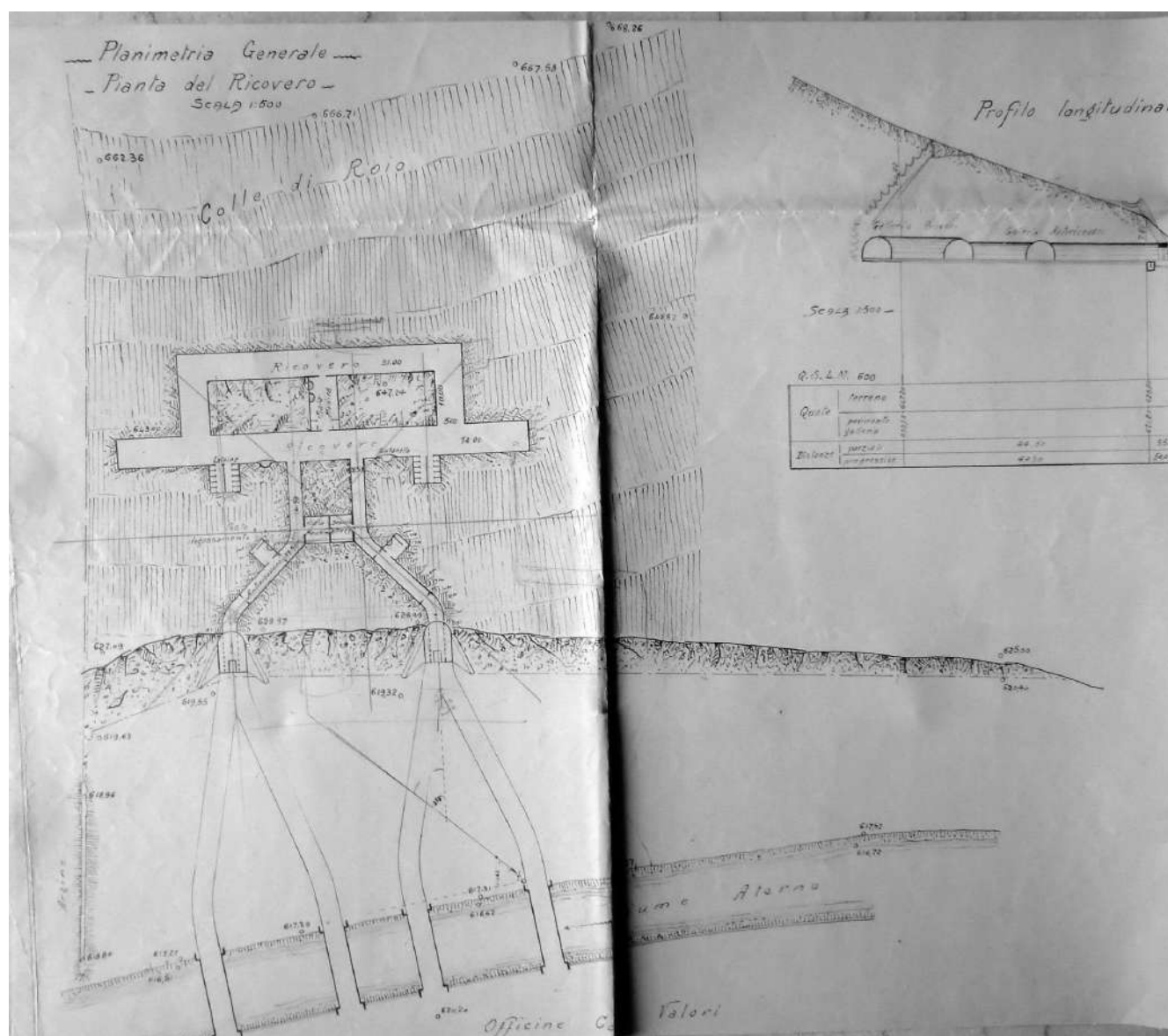
All'entrata degli alleati il 10 giugno 1944 i tedeschi in ritirata distrussero i macchinari e il «Commissario Straordinario Niccolò Introna dispose il trasferimento a Roma della Cartiera e di quanto era rimasto della Stamperia di L'Aquila» [Guida all'Archivio 1993, 262].

A settembre del 1952 nei locali dell'ex Officine Carte e Valori si insediò la Marconi Italiana [Lolli 2011].

<sup>12</sup> ASaq, *Archivio Ingegneri Inverardi*, (in corso di catalogazione) [Ciranna, Montuori 2023, in corso di pubblicazione].

<sup>13</sup> *Ibidem*.

SIMONETTA CIRANNA



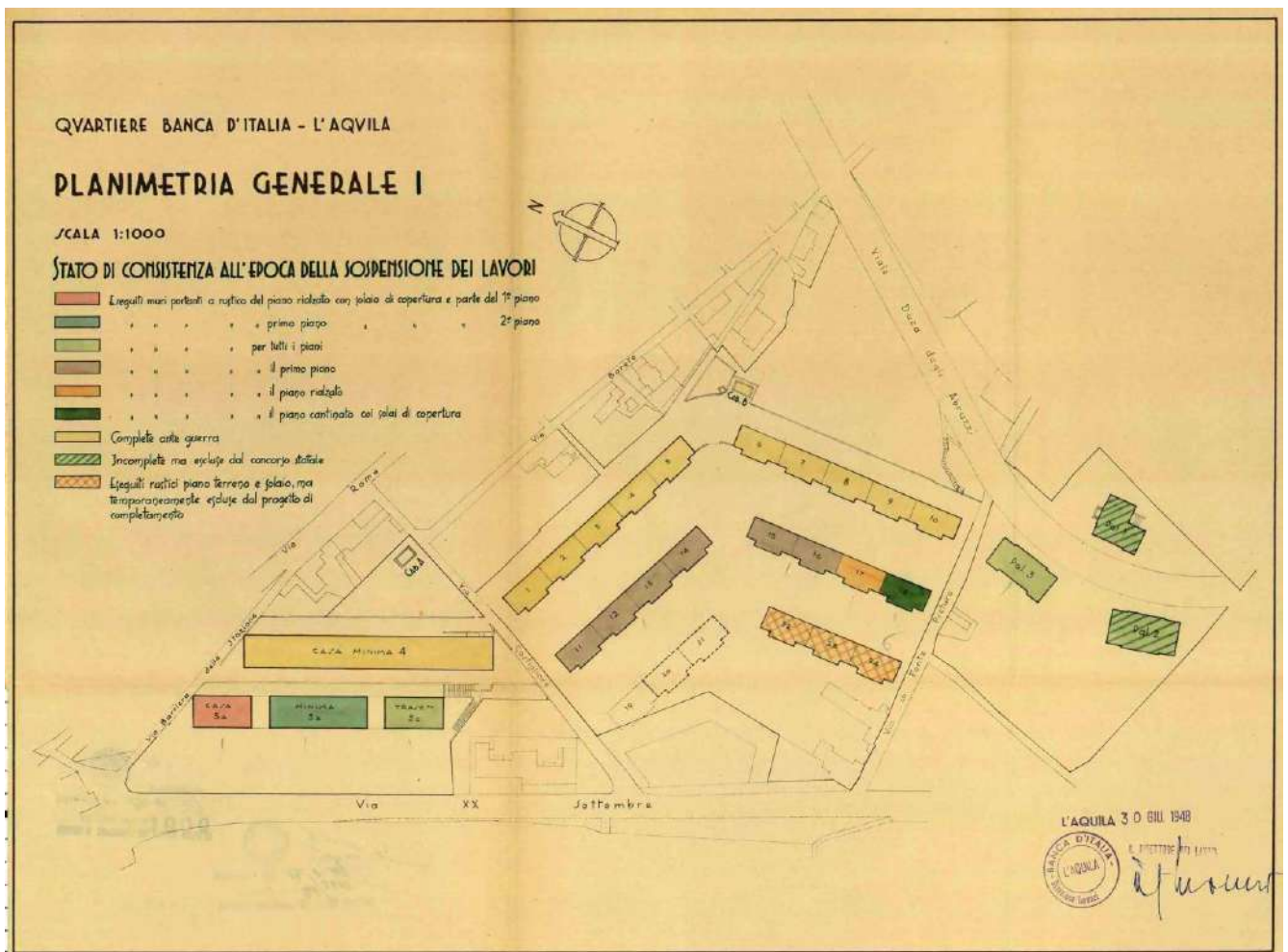
6. Progetto di ricovero antiaereo in galleria per 800 persone. L'Aquila, Archivio di Stato.

### 2.3. Il Quartiere della Banca d'Italia

Il 28 ottobre del 1940, «in una ridente zona della città (...) dopo lunghe e delicate trattative, il relativo progetto di piano regolatore della zona stessa, il progetto costruttivo delle case e l'aggiudicazione dei lavori»<sup>14</sup> si pose la prima pietra del Quartiere della Banca d'Italia alla presenza di Ermanno Amicucci (originario di Tagliacozzo e allora Consigliere nazionale della Camera dei fasci e delle corporazioni e sottosegretario di Stato al Ministero delle corporazioni) e di tutte le autorità locali. Posto su un'area ovest della città a ridosso del nucleo storico, compresa tra via XX Settembre, via Barriera della Stazione, via Castiglione, via Fonte Preturo, via Duca degli Abruzzi e via Barete, il complesso fu articolato in corpi affacciati verso la via XX Settembre, asse direzionale verso Roma.

<sup>14</sup> ASBI, *Banca d'Italia, Direttorio Azzolini*, cart. 55, f.lo 1, sf.lo 10, *Relazione sui lavori...*, cit.





7. Planimetria generale del Quartiere datata 30 giugno 1948. Roma, Archivio Storico Banca d'Italia.

Nella citata relazione del luglio 1941, diversamente dalle officine descritte come prossime al completamento, si evidenziò un ritardo nella costruzione delle abitazioni: dieci 'case' per operai erano in corso di ultimazione mentre altre otto e i due blocchi di appartamenti minimi destinati alle operaie erano ancora in fase di elevazione, a causa della mancanza dei materiali.

I lavori proseguirono fino al 1943 finché, come scrisse il direttore dei lavori ingegnere Vittorio Morucci in una relazione del giugno 1948 «l'intensificarsi delle azioni belliche in questa zona, costrinse la Banca d'Italia a sospendere i lavori»<sup>15</sup> (fig. 7).

Alla sospensione dei lavori nell'estate del 1943 risultarono del tutto ultimate solo le dieci palazzine per operai, affiancate su due corpi convergenti tra via dei Marrucini e via dei Vestini, e una stecca delle cosiddette case minime, quella allungata su via dei Frentani. Quest'ultima, ultimata il 1° novembre 1942, era stata dotata di ricoveri antiaerei [Ciranna 2023 in corso di pubblicazione].

Nel dopoguerra la Banca optò per il parziale completamento del quartiere, riducendo notevolmente il suo investimento.

<sup>15</sup> ASBI, *Banca d'Italia, Stabili*, Pratt., n. 3594, f.10: *Banca d'Italia, Amministrazione degli Stabili D.L. del Capo Provvisorio dello Stato 8-5-1947 n. 399 / Progetto dei lavori di completamento degli stabili costituenti il Quartiere Banca d'Italia ne L'Aquila da adibirsi ad alloggi del personale della Banca d'Italia.*

SIMONETTA CIRANNA

## Conclusioni

La pur sintetica ricostruzione del processo di insediamento e rafforzamento della Banca d'Italia nel capoluogo abruzzese evidenzia il determinante ruolo della guerra nelle decisioni assunte alle diverse scale politiche e amministrative (locali e nazionali), sia nelle iniziali scelte progettuali, sia nell'adeguamento delle strutture al progredire degli eventi bellici fino al deciso ridimensionamento dei tre complessi: sede, officine e quartiere.

## Bibliografia

- CARDARELLI, S., MARTANO R. (2000). *I nazisti e l'oro della Banca d'Italia sottrazione e recupero 1943-1958*, Roma-Bari, La Terza, in particolare cap. I, pp. 3-4.
- CIRANNA, S. (2011). *L'architettura del potere: il rafforzamento del Corso Vittorio Emanuele II e Federico II tra XIX e XX secolo*, in «Città & Storia», a. VI, n. 1, pp. 207-238.
- CIRANNA, S. (2015). *Storia della "costruzione" di un palazzo di città. Il complesso Ciolina-Ciampella ai Quattro Cantoni a L'Aquila*, in *Costruzioni dei secoli XIX-XX in Italia centrale: architettura, scienza, tecniche e restauro*, a cura di F. De Cesaris, Roma, Palombi Editore, pp. 11-14.
- CIRANNA, S. (2023 in uscita). *Il Quartiere della Banca d'Italia dell'Aquila: costruzioni e ricostruzioni di un'identità sociale*, in *Adaptive cities through the postpandemic lens*, Aisu Congress 6-10 Setpt. 2022.
- CIRANNA, S., MONTUORI, P. (in corso di pubblicazione). *L'Archivio dello Studio Inverardi. Un secolo e più di opere infrastrutturali e civili in Abruzzo e oltre*, L'Aquila, Textus.
- Guida all'Archivio Storico* (1993). A cura della Banca d'Italia, Centro stampa Banca d'Italia, Roma.
- ESPOSITO, A. (2004), *Il Cardinale Carlo Confalonieri "sostituto" del Governatore della Banca d'Italia*, Deputazione Abruzzese di Storia Patria Incontri culturali dei soci, XI, Tagliacozzo 2 maggio 2004, L'Aquila, Deputazione, pp. 119-129.
- LOLLI, R. (2011). *Le fabbriche della città: esperienze e limiti dell'industrializzazione a L'Aquila*, in «Città & Storia», a. VI, n. 1, pp. 83-110.
- NOCERA, F. (2018). *Le bande partigiane lungo la linea Gustav. Abruzzo e Molise nelle carte del Ricompart*, tesi dottorato di ricerca ciclo XXXI Università del Molise.

## Fonti archivistiche

L'Aquila, Archivio di Stato. *Comune dell'Aquila*, cat. XI, B. 13, F.lo 7 (ex 8) e *Archivio Ingegneri Inverardi* (in corso di catalogazione).

Roma, Archivio Storico della Banca d'Italia, *Banca d'Italia, Stabili, Pratt.*, nn. 17, 21, 3540, 3542, 3594 e *Direttorio Azzolini* cart. 55, F.lo 1, SF.lo 10.

## Colleferro, da città per la guerra a città morandiana *Colleferro, from war city to città morandiana*

FRANCESCA CASTANÒ\*, LUCA CALSELLI\*\*, ALESSANDRA CLEMENTE\*

Università della Campania Luigi Vanvitelli\*, Progetto Colleferro '900. Città morandiana\*\*

### Abstract

*La proposta si focalizza sulla città industriale novecentesca e sul polo Bombrini Parodi-Delfino di Colleferro, le cui vicende di guerra e di riconversione pacifica delle produzioni hanno implicato molte ricadute sul contesto urbano. L'evoluzione di Colleferro e il coinvolgimento di Riccardo Morandi sono indagati tramite l'esplorazione dell'ampia iconografia, ancora poco studiata, raccolta nell'archivio finanziato dalla Regione Lazio nell'ambito delle azioni di valorizzazione Città morandiana.*

*The proposal focuses on the 20<sup>th</sup> Century industrial city and especially on the Bombrini Parodi-Delfino factory, based in Colleferro, and its repercussions on an urban scale, during wartime and peacetime. The evolution of Colleferro and the involvement of Riccardo Morandi are analysed from an iconographic perspective through the study of the Città morandiana multimedia archive, funded by Regione Lazio.*

### Keywords

Architettura industriale, evoluzione, riconversione.  
Industrial architecture, evolution, conversion.

### Introduzione

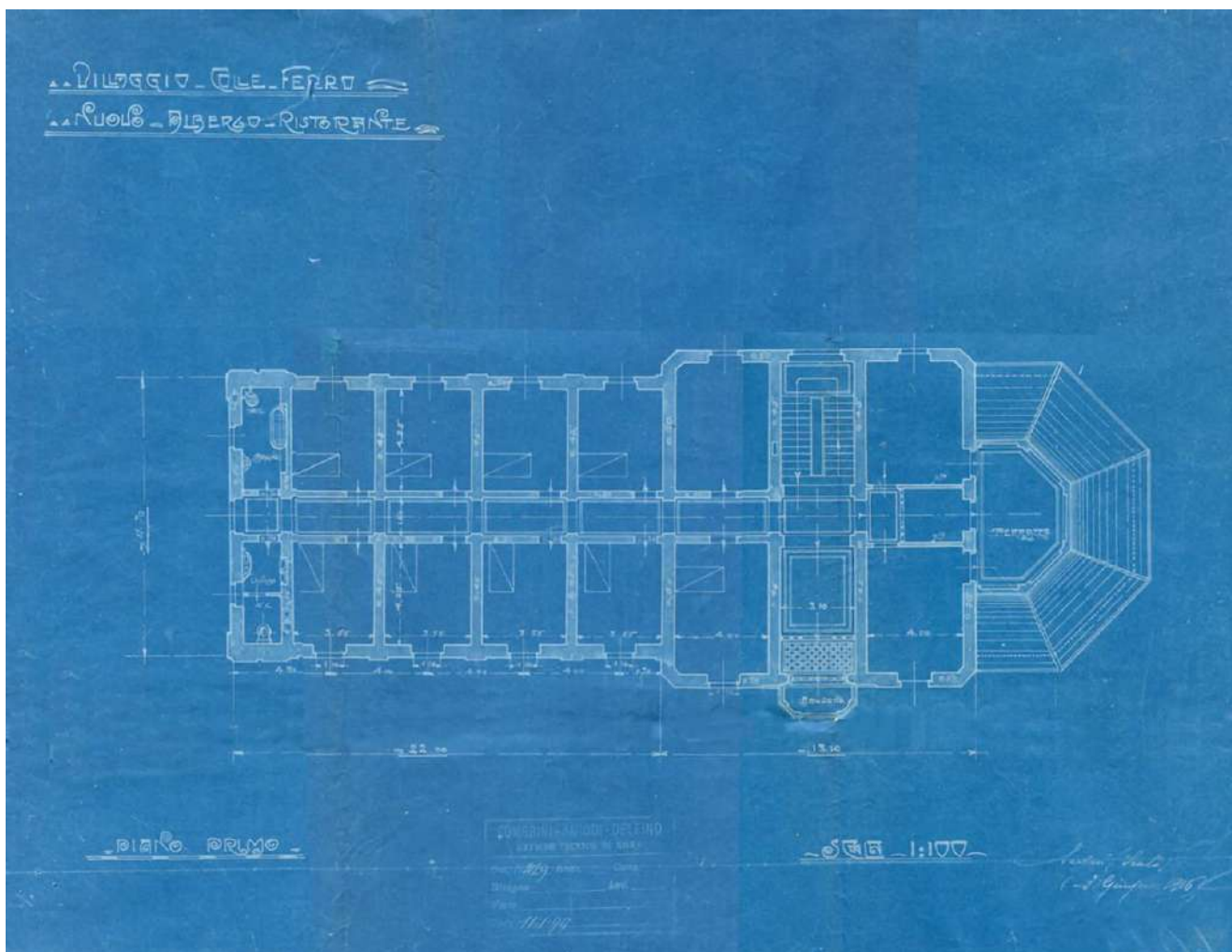
Le vicende aziendali della Bombrini Parodi-Delfino (B.P.D.) rappresentano un *unicum* nel panorama industriale italiano, sia in relazione allo sviluppo delle produzioni strettamente belliche sia nella ricerca, in tempi di pace, di materiali per l'edilizia civile ad alta prestazione tecnica. Tali vicissitudini, oltre a intrecciarsi con il contesto storiografico e politico novecentesco, rivelano la lungimiranza e la portata innovativa della visione imprenditoriale e scientifica di Leopoldo Parodi-Delfino, specialmente nel coinvolgimento di progettisti di primo piano, quali Riccardo Morandi. La figura di Parodi-Delfino, recentemente emersa da una *damnatio memoriae* generata da rapporti controversi con il fascismo e alla quale non è stato ancora attribuito il giusto rilievo storico, è assiale nell'analisi della B.P.D. focus di questa disamina.

Parodi-Delfino, di origini genovesi e nato a Milano, si forma come ingegnere chimico presso il Politecnico di Zurigo, manifestando sin dai primi anni del Novecento uno spiccato spirito di impresa; attivo nel settore delle distillerie, intesse relazioni con i Florio rilevandone gli stabilimenti vinicoli nel 1905, cogliendo l'opportunità offerta dal declino dell'impero industriale della importante dinastia calabro-siciliana. L'incontro con Giovanni Bombrini, senatore nonché fondatore e direttore della Banca Nazionale Sarda, istituto che amministra la Società Ansaldo di Genova, si verifica poco dopo, in occasione della realizzazione di un'opera pubblica: l'acquedotto per l'approvvigionamento idrico delle provincie di Bari, Foggia e Lecce. Nonostante l'esito negativo di tale operazione, si consolida il legame tra il giovane imprenditore e l'anziano *capitano d'industria*.



1: Case a ballatoio per operai, case 5-6-7-8, fotografia d'epoca, Colleferro. Archivio multimediale Città morandiana (tesi di laurea di Bianca Coggi).

Nel 1912 soffiano venti di guerra e Parodi-Delfino, in inarrestabile ascesa, è incaricato direttamente da Giovanni Giolitti dell'istituzione di un polverificio moderno ed efficiente che faccia fronte al fabbisogno bellico del Regno d'Italia; determinante è il sostegno di Bombrini, fortemente attivo nella politica romana. Dunque, nel 1913 si procede alla fondazione di un primo stabilimento chimico Bombrini Parodi-Delfino presso l'area alle porte di Roma di Segni Scalo, l'attuale Colleferro. Questa località del Basso Lazio, disabitata ma prossima alla capitale tramite collegamenti ferroviari, di morfologia collinosa e attraversata dal fiume Sacco, presenta caratteristiche idonee alla produzione di polvere da sparo ed esplosivi. Con l'apertura dei cantieri di costruzione, la zona inizia a essere popolata da maestranze provenienti da diverse regioni del regno e l'attività dello stabilimento richiama a sé un cospicuo numero di operai. Il 1915 segna la partecipazione dell'Italia alla Prima guerra mondiale; le produzioni raggiungono ritmi serratissimi e si palesa, quindi, l'urgenza di fornire alloggi e servizi adeguati ai lavoratori del polverificio, in costante crescita.



2: Nuovo albergo-ristorante, casa 20, disegno di progetto, Colleferro, 1916. Archivio multimediale Città morandiana (tesi di laurea di Bianca Coggi).

A occuparsi del progetto è l'architetto Michele Oddini, il quale conferisce al primo e discontinuo nucleo sorto sulla collina di Santa Barbara la connotazione sistematica di villaggio operaio, munito di due distinti gruppi di abitazioni: caseggiati in linea, a un piano e a ballatoio sono destinati alla manodopera, mentre impiegati, quadri e dirigenti sono collocati in dimore più confortevoli.

La conclusione delle ostilità nel 1918 non coglie impreparato Parodi-Delfino, il quale già in precedenza aveva manifestato la volontà di non circoscrivere l'azienda alla sola produzione di materiale bellico; a partire dagli anni '20, difatti, in pieno clima di riconversione delle industrie, l'attività dell'impresa si estende al settore dei concimi e del cemento e nel 1921 viene costituita *ad hoc* la Società italiana per la produzione di Calce e Cementi di Segni.

Con l'ascesa di Mussolini, l'ingegnere aderisce pienamente al partito fascista come la maggior parte dei capitani d'industria italiani - salvo rare eccezioni. Il supporto politico del duce è essenziale al potenziamento del comparto chimico e la nuova Società vede, in un arco temporale di quindici anni, aumentare esponenzialmente le sue prestazioni; di conseguenza, al villaggio operaio di Segni Scalo viene riconosciuta finalmente una dimensione urbana e con



il *placet* di Vittorio Emanuele III è istituito nel 1935 il Comune di Colleferro [de Orleans-Borbón 2011].

### 1. Il progetto urbanistico di Parodi-Delfino e Morandi: Colleferro

Leopoldo Parodi-Delfino è nominato primo Commissario prefettizio del nuovo Comune e nonostante poco dopo rinunci alla carica (in favore del Commendatore Dall'Alpi, scelto dalla Prefettura di Roma) di fatto riveste il ruolo ben più sostanziale di animatore della comunità colleferrina, provvedendo a tutte le dotazioni di servizi necessarie al suo benessere. Una comunità che va notevolmente a infoltirsi con ulteriori migrazioni di massa nel triennio '20-'22 e nel biennio '30-'31, consequenzialmente alla crescita e all'ampliamento della produzione in fabbrica e che, tra il '34 e il '35, accoglie lavoratori provenienti in larga parte dall'Italia centrale. Emerge l'esigenza di ordinare un piano regolatore organico, funzionale e razionale per la distribuzione degli spazi residenziali e destinati alla vita privata.

Il progetto di trasformazione in città del villaggio operaio B.P.D., il quale ha assunto le sembianze di un quartiere dormitorio, è affidato al giovane ingegnere di scuola romana Riccardo Morandi, noto per l'impiego non convenzionale del calcestruzzo armato. Il 12 luglio 1935 viene posata la prima pietra della Chiesa di Santa Barbara, fulcro simbolico della neonata Colleferro e nel lasso cronologico di un anno sorgono nuove edificazioni su un'area di 125 mila metri quadrati (prevedendo un'ulteriore area di riserva di circa 200 mila metri quadrati).

La città pianificata da Morandi prevede una piazza centrale – Piazza Littoria – il Palazzo

comunale, l'immane Casa del Fascio e un tessuto urbano che connette scuole, ospedali, esercizi commerciali, abitazioni private e la fabbrica. Non mancano centri ricreativi, dopolavoristi e sportivi e aree verdi, nel pieno rispetto dei *diktat* sociali che regolano la vita degli Italiani nel Ventennio ma soprattutto in adesione alle logiche progettuali diffuse in Europa, alle quali Morandi presta particolare attenzione; in tal senso, è opportuno menzionare la costruzione di 1500 unità abitative divise in lotti e dotate di orti e giardini. Tale complesso di elementi urbanistici funzionalisti contribuisce alla collocazione di Colleferro nel quadro delle coeve città razionaliste di fondazione fascista, come Littoria e Pontinia.

Nel 1935 si stavano altresì delineando le condizioni per un nuovo conflitto. La preparazione della guerra colonialista in Etiopia, fortemente motivata dalle mire espansionistiche e dalle velleità imperiali di Mussolini, in congiunzione con l'accentramento di capitali economici e di risorse nelle aree romane, infonde nuovi impulsi alla produzione di armamenti e



3: Riccardo Morandi, *assonometria del nuovo centro*, disegno di progetto, Colleferro, 1936. Archivio multimediale Città morandiana (tesi di laurea di Bianca Coggi).

favorisce in primo luogo la B.P.D.; tuttavia, l'azienda subisce una battuta d'arresto improvvisa nel 1938.

I ritmi produttivi, stringenti al punto da trasgredire la consuetudine del sabato fascista, comportano la prosecuzione delle attività anche nei giorni di riposo, seppure a regime ridotto e spianano la strada a una fatale ostruzione del montacarichi, dando luogo a una prima esplosione e al successivo incendio che si propaga fino ai depositi di tritolo. Le perdite in termini di vite umane e i danni sono ingenti ma l'ingegnere Parodi-Delfino rifiuta il contributo offerto dallo Stato per la ricostruzione, affermando che quest'ultima sarebbe stata attuata da lui stesso e dai suoi operai. L'ingegnere, all'indomani della disgrazia e all'alba del Secondo conflitto mondiale, avvia l'edificazione di un Istituto per il ricovero e l'educazione dei figli dei caduti sul lavoro e prosegue, sebbene segnato anche da tragiche vicende familiari, nell'opera di costruzione di Colleferro, sempre avvalendosi di Riccardo Morandi [de Orleans-Borbón 2011].

Dall'intenso e prolungato rapporto di committenza tra la dirigenza della Bombrini Parodi-Delfino e Morandi, protrattosi nel secondo dopoguerra fino agli anni '50, il giovane e intraprendente ingegnere romano trae la possibilità di misurarsi con una varietà di temi e scale di progetto, dall'urbanistica, alla progettazione degli ambienti residenziali e liturgici, fino a spingersi in modo particolarmente innovativo nel settore dell'industria e delle infrastrutture; da tali esperienze derivano gli elementi che di fatto caratterizzano tutta la sua attività professionale coeva e successiva [Marandola 2014, 222-230].

Nel ricco catalogo delle sue opere, negli anni di sodalizio prima con Leopoldo Parodi-Delfino tra il 1935 e il 1945, dunque dal 1945 al 1972 con Francesco Serra di Cassano (subentratogli alla guida della Società) spiccano gli interventi finalizzati alla costruzione di cementifici. Morandi progetta impianti tipologicamente simili a Colleferro, a Ceccano, ad Anagni, a Vibo Valentia, a Scafa, a Savignano sul Panaro, a Ragusa e con buona probabilità anche a Castellammare, sebbene per quanto concerne questo ultimo caso non vi sia ancora un preciso riscontro documentario [Morandi 1954, 32-40]. Tali progetti sono legati dal filo rosso di un *modus operandi* comune, dettato dalla processualità stessa dei sistemi di produzione dei leganti idraulici; si costituiscono di parti fisse e di parti mobili, di macro-volumi per l'insaccamento e il deposito nonché di elementi a ponte per il passaggio della merce, di forni rotativi inclinati e di forni continui verticali a torre [Riccardo Morandi 1991, 157-162; Morandi 1955, 540].

Nello stabilimento colleferrino, a differenza degli altri tipi di impianti, lo spazio architettonico si confronta con la grande dimensione strutturale e parimenti con la comunicazione dinamica tra le parti funzionali, sfruttando al meglio le proprietà dello stesso materiale ad alta resistenza che vi si produce. Al suo interno le forme tipiche della fabbrica, in cui Morandi sperimenta il lessico trilitico dell'architettura, convivono con le funzioni essenziali del ponte, con cui egli reinventa il calcolo matematico dell'ingegneria. Le straordinarie potenzialità del cemento, sviluppate sotto la spinta propulsiva della dirigenza B.P.D. e ivi esibite, conducono - in poco meno di un quarantennio - l'una ad alimentare il cuore di un solido lavoro scientifico, l'altro a disvelarne i virtuosistici esiti. «Dal punto di vista formale» come afferma egli stesso «è da augurarsi che qualche nostra opera superi il periodo di obsolescenza per acquistare più in là un valore di documento di un'epoca e quindi un valore stilistico che i nostri posteri desiderano mantenere quali testimonianze di un periodo di cultura. Dal punto di vista funzionale credo che non vi sia più niente da fare che pensare ad una impostazione progettuale la più avveniristica possibile» [Morandi, Masini 1974, 14].

## 2. Colleferro, città per la guerra

Nel 1940 i dipendenti della B.P.D. di Colleferro raggiungono le 15 mila unità e con l'ingresso nel conflitto dell'Italia fascista, Parodi-Delfino si prodiga in prima persona per proteggere i suoi operai e l'intera popolazione locale, consapevole della possibilità di attacchi aerei da parte del nemico. Vengono predisposti sistemi di allarme mediante sirene, postazioni antiaeree sono disseminate lungo le colline di Colleferro e il Corpo chimico aziendale applica un metodo ingegnoso di occultamento della fabbrica che implica la diffusione di nebbia artificiale. Questi accorgimenti scongiurano apparentemente i bombardamenti; tuttavia, con l'inasprirsi e il prolungarsi delle ostilità, la popolazione colleferrina sfolla progressivamente verso zone più sicure e la città si anima solo durante i turni lavorativi diurni, mentre di notte vige il coprifuoco totale.

In seguito all'armistizio dell'8 settembre 1943 ha luogo un netto peggioramento degli eventi. Il clima di confusione e smarrimento diffuso in tutto il Paese coincide con l'occupazione tedesca della B.P.D. e i conseguenti attacchi aerei degli Alleati su Colleferro: dal 2 novembre 1943 al 2 agosto 1944 la città ne subisce 105 e sebbene gli impianti di produzione vengano risparmiati e fallisca la distruzione di questi ultimi tentata dai nazisti in ritirata, delle costruzioni civili non resta più traccia e la popolazione è duramente provata, anche dai ripetuti episodi di sciacallaggio.

Al termine dell'occupazione, Parodi-Delfino e la comunità colleferrina si attivano immediatamente per la ricostruzione ma l'ingegnere è messo sotto processo per i suoi legami con il fascismo, in particolar modo da Pietro Nenni, il quale scrive il 21 giugno 1944 su *L'Avanti*: «Vi è un settore in cui l'epurazione ci appare ancora più urgente, ed è quello produttivo. Secondo la legge del moderno capitalismo, anzi del supercapitalismo di cui il fascismo è stato la espressione politica, questo settore è controllato da pochi gruppi, ognuno dei quali è dominato da uno o da pochi uomini, più potenti dei ministri, dei generali, dei direttori di pubblica sicurezza. Quali sono in Italia questi gruppi, quali sono questi uomini?» [de Orleans-Borbón 2011, 134].

I toni accesissimi di questo *J'accuse* in chiave antioligarchica e la defascistizzazione del Paese costringono Parodi-Delfino a dimettersi dalla direzione della B.P.D. e a rivendicare di fronte alla magistratura e all'opinione pubblica la bontà del suo operato, mediante una serie di memorie difensive stese in collaborazione con il genero Francesco, Duca di Serra di Cassano. Una di queste reca in particolare tale affermazione: «Vorrei, Eccellenza, che Voi e i Componenti dell'Alta Corte poteste *de visu* rendervi esatto conto di quanto io ho fatto e creato a favore delle masse; ovunque, e in ispecie a Colleferro, dove anche oggi nel periodo difficile che attraversiamo, ho già, e solo con i miei mezzi, iniziata ed avviata la ricostruzione di quell'importante centro industriale danneggiato dalla guerra e in modo speciale dalle devastazioni effettuate dai tedeschi» [de Orleans-Borbón 2011, 152].

L'inchiesta mette a dura prova Parodi-Delfino e l'amarezza che ne deriva si aggiunge ai grandi dolori subiti, specialmente alla perdita dei figli Paolo e Gerardo, morti in giovane età. Il 2 novembre 1945, dopo essersi recato a omaggiare le loro sepolture, l'ingegnere si spegne.

## 3. Colleferro, città morandiana

Con la nuova guida aziendale di Francesco Serra di Cassano e di Alvaro d'Orleans-Borbón, la ricostruzione di Colleferro procede parallelamente all'estensione delle produzioni in ulteriori divisioni, attive nella meccanica, nel tessile e nella chimica, oltre che nell'originaria produzione di esplosivi. Annota Serra di Cassano stesso: «Oltre al centro studi chimico la B.P.D. creò



4: Planimetria generale stabilimenti B.P.D. di Colleferro, rilievo effettuato in data 11.07.1944, particolare. Archivio multimediale Città morandiana.

infatti, anche un Centro studi esplosivistico, un Centro sperimentale tessile e un insieme di impianti-pilota per ciascun centro [...] Un'operazione portata avanti con mezzi limitatissimi, con spirito di corpo e una volontà veramente straordinaria» [de Orleans-Borbón 2011, 200].

Si impone, dunque, la necessità di redigere un piano regolatore di ampliamento per la città, a est degli interventi morandiani risalenti agli anni '30, che includa un centro civico costruito *ex novo* e alloggi su più piani per ospitare il flusso dei nuovi dipendenti. A firmarne l'esecuzione è sempre Riccardo Morandi.

La stessa B.P.D. e altri enti finanziatori promuovono in particolare progetti residenziali, quali il quartiere INA Casa (il cui cantiere è avviato nel 1949 e termina nel 1961) che comporta l'edificazione di 28 fabbricati complessivamente suddivisi in 168 alloggi, secondo quattro distinte tipologie, caratterizzate da notevole pulizia formale e austerità. Tali qualità si ritrovano ulteriormente nel disegno morandiano del Centro studi, datato 1954, in particolar modo nella progettazione degli spazi interni e dell'Auditorium.



5: Progetto di lottizzazione con edifici a stella, 1963, non realizzato. Archivio multimediale Città morandiana [Coggi 2017].

Il Centro metallurgico del 1954 reca una netta separazione tra telai e travi di collegamento in calcestruzzo ed elementi di completamento, conferendo ai prospetti un rigoroso partito modulare, mentre lo stabilimento per l'impianto di estrusione e trafilamento di metalli non ferrosi del 1955 consta di uno spazio a telai precompressi, con pianta libera e portali in calcestruzzo precompresso di 30 metri di luce ripetuti come elementi portanti, per una lunghezza di 150 metri e un'altezza di 12 metri. Si tratta di strutture molto snelle, adatte a essere erette in tempi brevi e con impiego di risorse limitato; esse costituiscono una soluzione ottimale per gli edifici industriali e fungono da modello per altri progetti morandiani [Riccardo Morandi 1988, 39].

## Conclusioni

In tempi molto recenti, lo studio, la ricerca e la digitalizzazione della documentazione tecnica e artistica di Riccardo Morandi, risalente agli anni 1930-1960 e custodita presso il Comune di Colleferro, l'Archivio Centrale di Stato ed enti pubblici e privati di settore, ha condotto nel 2017 alla creazione di una dettagliata piattaforma digitale multimediale, consultabile all'indirizzo [www.cittamorandiana.it](http://www.cittamorandiana.it), su finanziamento della Regione Lazio.

L'Archivio multimediale Città morandiana fornisce un numero esteso di documenti a carattere grafico, fotografico, testuale, in un sistema strutturato per aree tematiche e in ordine cronologico di consultazione agevole, arricchito da un'accurata visualizzazione tridimensionale del rilievo dell'area di lettura immediata, finalizzato alla ricostruzione del contesto colleferrino nel tempo.





6: Calce e Cementi Segni. Archivio multimediale Città morandiana [Il gruppo industriale Bombrini Parodi-Delfino 1962].

Oltre a offrire una preziosa testimonianza delle opere del grande ingegnere sul fronte architettonico-urbanistico, a illuminare la figura di Leopoldo Parodi-Delfino, a lungo rimasta nell'ombra, la piattaforma online si pone soprattutto quale 'archivio vivo', aprendo a nuove possibilità di confronto sui temi dei centri industriali storici e della valorizzazione e diffusione in ambito contemporaneo del patrimonio culturale in essi racchiuso.

### **Bibliografia**

*Il gruppo industriale Bombrini Parodi-Delfino. 1912-1962* (1962). Milano, Stabilimento d'Arti Grafiche Amilcare Pozzi.

*Riccardo Morandi* (1988). A cura di G. Boaga, Bologna, Zanichelli.

*Riccardo Morandi. Innovazione, tecnologia, progetto* (1991). Catalogo della mostra Roma, 14-22 giugno 1991, a cura di G. Imbesi, M. Morandi, F. Moschini, Roma, Gangemi, 1991, passim, in part. pp. 157-162.

COGGLI, B. (2017). *Colleferro città nuova del Novecento – Ricostruzione storico-urbanistica della città dalle origini ad oggi*, Milano, StreetLib, 2017.

FRANCESCA CASTANÒ, LUCA CALSELLI, ALESSANDRA CLEMENTE

- DE ORLEANS-BORBÓN, A. (2011). *Leopoldo Parodi Delfino. Il Senatore di Ferro e la B.P.D.*, Roma, Taletè.
- MARANDOLA, M. (2014). *Riccardo Morandi e Colleferro una città operaia d'autore per la Bombrini Parodi Delfino*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», nn. 60-62, pp. 222-230.
- MORANDI, R. (1954). *Strutture di calcestruzzo armato e di calcestruzzo precompresso*, Roma, Libreria Dedalo, pp. 32-40.
- MORANDI, R. (1955). *Un'applicazione della precompressione nel campo delle grandi coperture industriali*, in «L'architettura cronaca e storia», n. 4, pp. 569-572.
- MORANDI, R., MASINI, L.V. (1974). *Riccardo Morandi. Presentazione di Pio Montesi. Schede delle opere a cura di Pio Montesi e Riccardo Morandi. Catalogo generale delle opere e bibliografia a cura di Maurizio Morandi*, Roma, De Luca.

### **Sitografia**

<https://cittamorandiana.it> (febbraio 2023).

## **Renato Avolio De Martino e la Società Meridionale di Elettricità. La centrale termoelettrica Vigliena**

*Renato Avolio De Martino and the Società Meridionale di Elettricità. The Vigliena thermoelectric power plant*

**CHIARA INGROSSO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Attraverso disegni, fotografie e documenti reperiti presso l'Archivio privato Avolio De Martino e l'Archivio Storico Enel di Napoli, il saggio ripercorre la vicenda professionale di Renato Avolio De Martino (1909-2006) e la sua collaborazione con la Società Meridionale di Elettricità (Sme), concentrandosi in particolare sul progetto per la centrale termoelettrica Vigliena. Realizzata sul litorale di San Giovanni a Teduccio nel 1953 e finanziata in larga parte dall'European Recovery Programm (Erp), essa si aggiunse alla centrale Maurizio Capuano (1924), rappresentando un ulteriore tassello del progetto di elettrificazione del Mezzogiorno portato avanti dalla società per tutta la prima metà del Novecento.*

*Through drawings, photographs and documents found in the Avolio De Martino Private Archives and the Enel Archives in Naples, the essay traces the professional career of Renato Avolio De Martino (1909-2006) and his collaboration with the Società Meridionale di Elettricità (Sme), focusing in particular on the project for the Vigliena thermoelectric power plant. Built on the coast of San Giovanni a Teduccio in 1953 and largely financed by the European Recovery Programm (ERP), it was added to the Maurizio Capuano power plant (1924), representing a further piece in the project to electrify the Mezzogiorno carried out by the company throughout the first half of the 20th century.*

### **Keywords**

Piano Marshall, Mezzogiorno, Elettricità.

Marshall Plan, Mezzogiorno, Electricity.

### **Introduzione. Prima, dopo e durante la guerra**

Da diversi anni oramai la ricerca storica ha messo in discussione la periodizzazione canonica che vedeva nella guerra uno spartiacque [Olmo 1993]. In alcuni casi, la chiave interpretativa della continuità è riuscita ad inquadrare in maniera più convincente le dinamiche stesse del conflitto, che si è dimostrato essere s un evento eccezionale, di crisi, ma anche un processo strettamente connesso al passato e al futuro [Bonifazio, Pace, Rosso, Scrivano 1998]. La guerra, infatti, lungi dall'essere una lacuna, fu un momento particolarmente denso, caratterizzato da repentine deformazioni, mutamenti, distruzioni, di cui le architetture e le città furono teatro; né essa può essere considerata una cesura, perché pure ha innescato, reso manifesti e addirittura potenziato numerosi processi di lunga durata, molti dei quali ancora attuali [Cohen 2011, 15-22].

La messa in discussione del 'paradigma del prima' a favore di un'interpretazione continuista, inoltre, aiuta a leggere la fase della ricostruzione post-bellica come un momento di

CHIARA INGROSSO

eccezionale accelerazione, anche economica, in cui fu possibile per una ristretta élite dare nuovo impulso ad una modernizzazione funzionale del Paese, in alcuni casi già in parte avviata precedentemente [Olmo 1993].

La continuità tra il prima e il dopoguerra è evidente per moltissime istituzioni e burocrazie, nonché nelle biografie individuali. Per molte amministrazioni, enti, università, associazioni professionali e culturali, per i loro dipendenti, dirigenti, quadri, direttori, presidi e professori, fatta eccezione per la breve parentesi dell'epurazione, sembrerebbe che il conflitto non rappresenti affatto un momento di svolta.

A Napoli, in particolare, la classe dirigente degli anni Trenta continuò ad avere un ruolo decisivo anche dopo la guerra in virtù della sua capacità di rapportarsi in maniera distaccata, autonoma e opportunista alle autorità che di volta in volta governavano. Paolo Varvaro descrive questa élite: «Le decisioni più importanti in ordine alla politica economica e finanziaria venivano assunte negli anni Trenta all'interno di una stretta cerchia di personalità eminenti che avevano tributato la loro fedeltà al fascismo, ma che si muovevano poi con una certa spregiudicatezza e libertà d'azione e che si confrontavano semmai all'intero dei loro circoli sociali e sulle pagine delle loro riviste. Nella Napoli fascista al più autorevole organo di opinione era indubbiamente *Questioni meridionali*, la rivista di studi economici fondata da Cenzato nel 1934. Ed era in questo ambiente che trovava impulso l'iniziativa della Mostra d'Oltremare, il più ambizioso progetto realizzato in città nel corso del dell'intero ventennio; sarà proprio Cenzato (assai più di Tecchio) a promuovere e guidare la difficile impresa» [Varvaro 1999, 28-30].

L'ingegnere Giuseppe Cenzato (1882-1969), nato in veneto e laureatosi al Politecnico di Milano, rappresenta una figura emblematica di questa continuità tra il prima e il dopoguerra napoletano. Oltre che amministratore delegato dal 1928 della Società Meridionale di Elettricità (Sme), fu durante il fascismo a capo dell'Unione Industriali, fondatore della rivista «*Questioni meridionali*» (1934) e della Fondazione Politecnica del Mezzogiorno (1932). A quest'ultima, cui la Sme fu tra i principali finanziatori, si devono a partire dal 1934 anche gli studi per la redazione del piano regolatore di Napoli approvato nel 1939, nonché il progetto per la Triennale Italiana delle Terre d'Oltremare (1938-40).

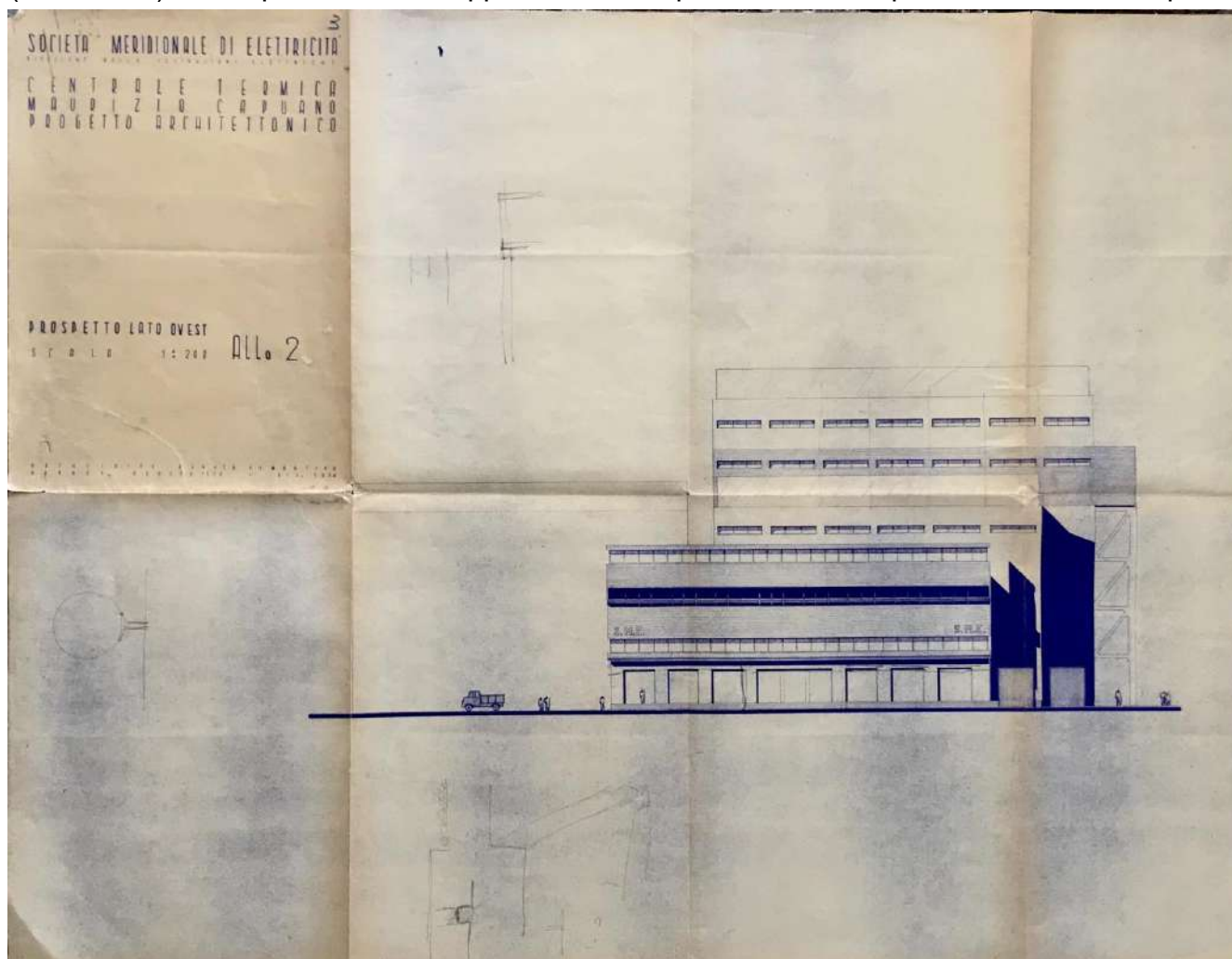
Il mondo dell'imprenditoria meridionale, di fatto, continuò a ruotare anche nel secondo dopoguerra intorno all'ingegnere veneto che, a capo della Sme, membro del consiglio di amministrazione della Società per il Risanamento di Napoli, collaboratore dell'IRI (Istituto Ricostruzione Industriale), presidente della Svimez (Società per lo Sviluppo del Mezzogiorno) dal 1960 al 1969 e consulente del Piano Marshall, gestì un'importante fetta della ricostruzione del Mezzogiorno [Saraceno. *Intervista* 1977].

Come noto, fu proprio in seno alla Svimez, infatti, che nacque nel 1950 la Cassa del Mezzogiorno, istituita grazie agli sforzi, oltre che di Cenzato, di un folto gruppo di meridionalisti industrialisti per la maggioranza confluiti dall'IRI. Con l'adesione del governo italiano al Piano Marshall nel 1948, l'European Recovery Programm (ERP) finanziò per il 40% i primi tre anni della Cassa. Si trattava senza dubbio del più grande investimento pubblico sul Mezzogiorno mai realizzato, trainato da un ente pubblico con ampia autonomia, potenti mezzi economici e che coordinò interventi infrastrutturali di amministrazioni diverse. La Cassa finanziò l'industria, le operazioni di bonifica e il programma edilizio, tra cui l'Ina-Casa, e naturalmente tutte le industrie controllate dall'IRI, la cui presenza si estendeva a molti e significativi comparti produttivi: siderurgia, infrastrutture e trasporto (Autostrade), telecomunicazioni, energia elettrica (Sme), sistema radiotelevisivo (Rai) [Ellwood 1993, 84-88; D'Antone 1997, 237-265].



## 1. Renato Avolio De Martino: architetto della Sme

La linea di continuità tra il prima e il dopoguerra trova conferma nelle biografie degli architetti che vissero in prima persona a Napoli il passaggio dal fascismo alla liberazione, attraverso la guerra. Chi aveva trent'anni alla metà degli anni Quaranta si era laureato durante gli anni del regime e con un po' di fortuna, talento e con le relazioni giuste si era cimentato professionalmente proprio con quel tipo di committenza. Gli architetti napoletani non differirono dagli altri professionisti e parteciparono di quell'élite che seppe rapportarsi con le istituzioni dirigenti, non necessariamente rinnegando la loro autonomia culturale. La Facoltà di architettura napoletana fu annessa all'ateneo fridericiano solo nel 1935. Prima di allora, chi desiderava studiare architettura si iscriveva all'Accademia di Belle Arti, dove era attiva la Regia Scuola Superiore di Architettura, istituita nel 1928 sotto la direzione di Raimondo d'Aronco. La prima generazione di laureati (o diplomati) tra il 1933 e il 1939 era composta da, tra gli altri: Renato Avolio De Martino, Stefania Filo Speziale, Carlo Cocchia, Giulio De Luca, Sirio Giametta, Vittorio Amicarelli, Francesco di Salvo, Giovanni Sepe, Vittorio Di Pace, Filippo Mellia. Di seguito ci dedicheremo alla vicenda professionale di Avolio De Martino (1909-2006), tra i più talentuosi eppur trascurati professionisti napoletani. Essa iniziò prima



1: Renato Avolio De Martino, Centrale Vigliena, elaborato progettuale del prospetto lato ovest, 1950. Archivio storico Enel di Napoli.



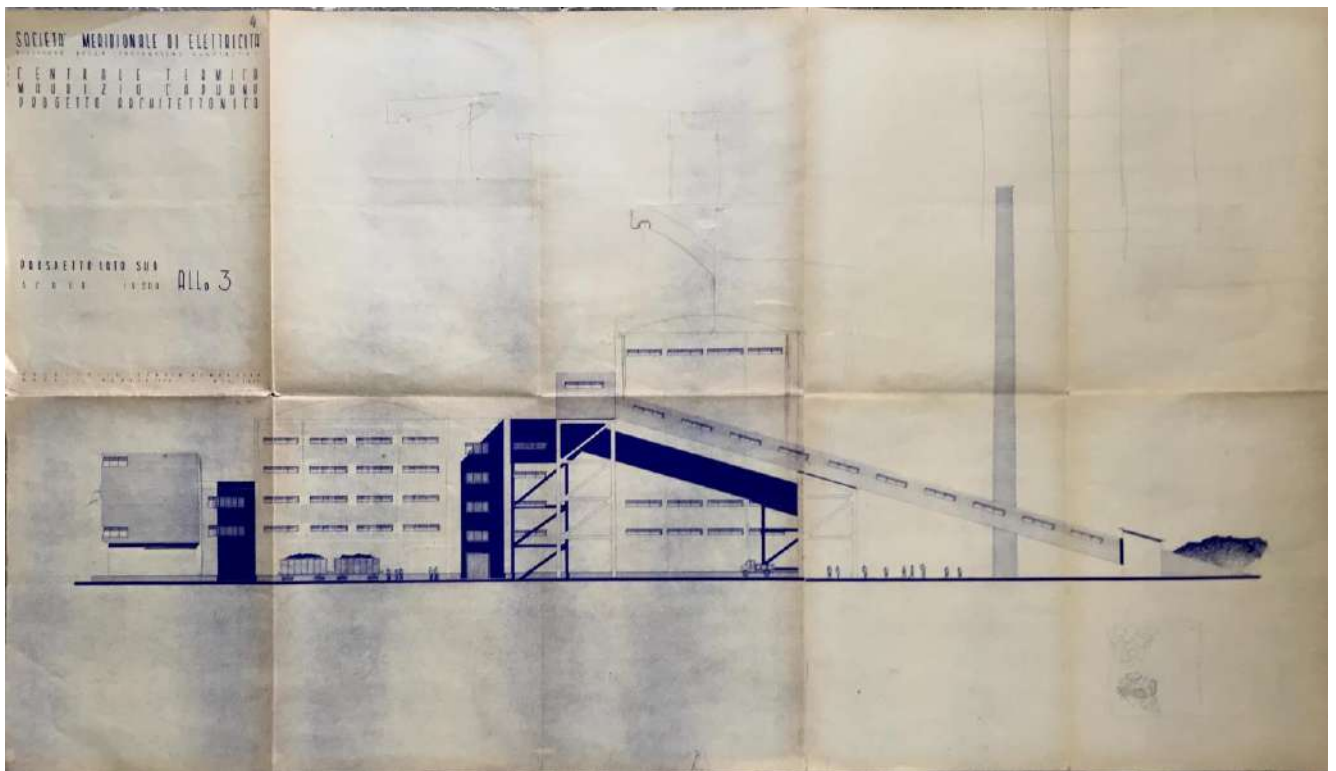
CHIARA INGROSSO

della guerra ma proseguì con grande impegno dal secondo dopoguerra, grazie soprattutto agli incarichi che gli furono conferiti dalla Sme.

Nato l'11 giugno 1909 a Milano da famiglia di origini avellinese, si trasferì giovanissimo a Napoli dove svolse gli studi superiori. Si iscrisse quindi alla neonata Scuola di Architettura diretta da Alberto Calza Bini, dove si laureò nel 1933 con Mario De Renzi. I suoi primi incarichi furono alla Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, il grande complesso espositivo fortemente voluto da Vincenzo Tecchio e Giuseppe Cenzato, progettato dall'allora preside della Facoltà Marcello Canino, che costituì la prima occasione di confronto professionale offerta ai giovani architetti appena laureati. Stefania Filo Speziale, Giulio De Luca, Carlo Cocchia, Renato Avolio De Martino lavorarono a questo grande cantiere insieme ai loro docenti: oltre che Canino, Luigi Piccinato e Roberto Pane.

Come lo stesso De Martino ha raccontato: «Avevamo uno stipendio fisso e lavoravamo sempre lì, anche perché la maggiore attività edilizia dell'epoca era proprio quella che si svolgeva all'interno della Mostra» [Lama 2007, 24-33]. Per la Triennale costruì l'Albergo delle Masse e la Casa Littoria, entrambi situati all'esterno del complesso espositivo, e il Padiglione della Mostra della Tecnica, inserito nel settore nord, accanto ai padiglioni progettati da Stefania Filo Speziale.

Nell'immediato dopoguerra arrivarono numerosi incarichi pubblici e privati che lo costrinsero a rinunciare alla carriera universitaria cui si era dedicato fino al 1949: la collaborazione al corso di Architettura degli interni e arredamento con Mario De Renzi e al corso di Urbanistica con Luigi Piccinato. Nel pubblico, progettò il complesso Ina-Casa di Miano-Piscinola con Filo Speziale (1957-59), quello di Secondigliano II con De Luca e Filo Speziale (1959) e l'insediamento Gescal nel quartiere Traiano (1967). Contemporaneamente iniziarono i lavori



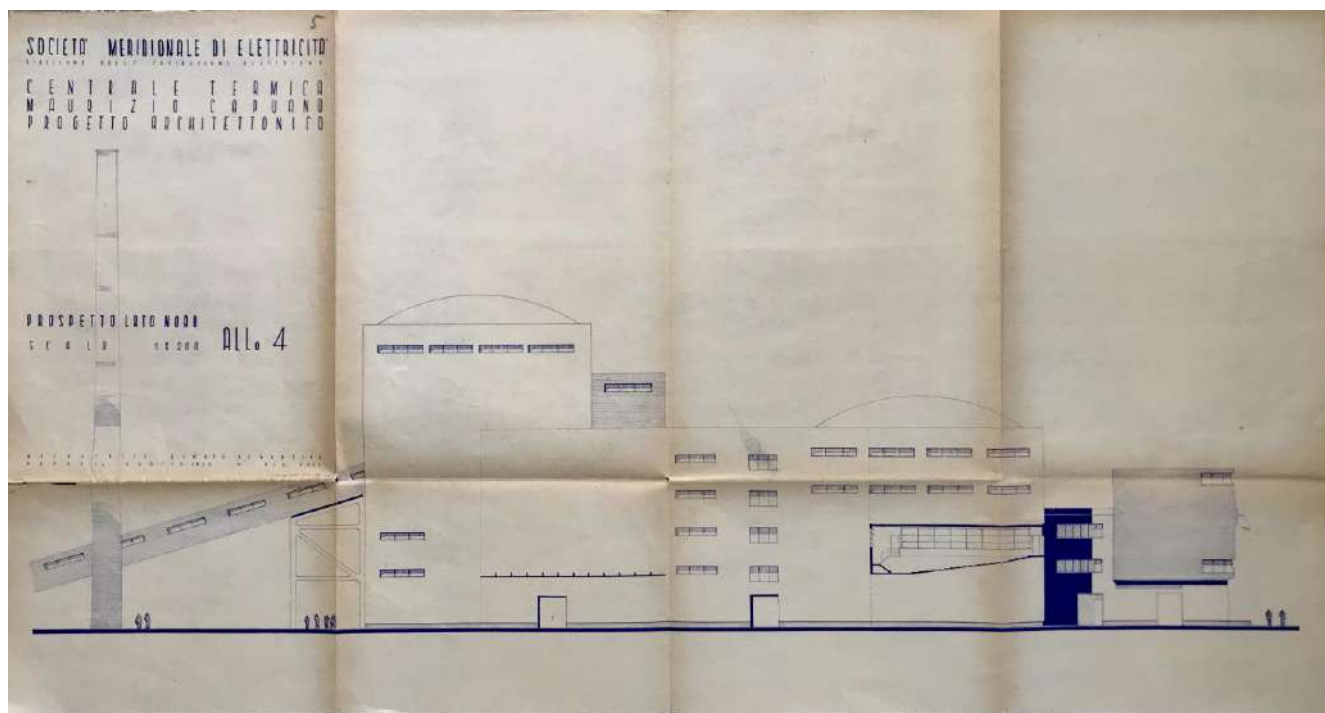
2: Renato Avolio De Martino, Centrale Vigliena, elaborato progettuale del prospetto lato sud, 1950. Archivio storico Enel di Napoli.

per le società private e i costruttori. In via Orazio progettò la sede degli uffici della SPEME (Società Edilizia Moderna ed Economica), la palazzina Lancellotti (1948-49), mentre per Lauro-Cafiero e Fiorentino al numero 10 della stessa strada realizzava uno dei primi condomini di Posillipo (1948) e poco più avanti un interessante parco residenziale noto come Villa Orazio, dove trasferì il suo studio (1968) [Ingrosso 2017, 75-77]. Tra gli altri edifici per civile abitazione si ricordano: l'edificio curtain wall di via Partenope (impresa Russo-Scarano, 1952), gli edifici di Parco Margherita (impresa Russo-Scarano, 1958), i due edifici di via Andrea D'Isernia (impresa Totaro, 1968), il parco Stazio in via Stazio 118 (impresa Lauro-Cafiero e Fiorentino, 1972), l'edificio in via Petrarca 197 (1958), oltre al restauro di Villa Quercia a via Posillipo 8 (impresa Russo-Scarano, 1964).

Ma la svolta professionale avvenne con i lavori commissionati dalla Meridionale, con cui iniziò a collaborare all'inizio degli anni Cinquanta e per la quale realizzò i suoi edifici più importanti. L'architetto riferisce che il rapporto con l'Enel (il nome che la Sme assunse dal 1962 con la nazionalizzazione dell'energia elettrica) fu «il risultato di una serie di contatti e amicizie familiari instaurati prima della guerra» [Lama 2007, 31]; rapporti costruiti probabilmente anche grazie al fratello maggiore Gastone (1902-1975), laureatosi nel 1930 in ingegneria civile presso la Scuola Politecnica di Napoli, professore di Costruzioni Idrauliche presso l'Università di Bari dal 1952, insignito della Medaglia d'oro al merito della sanità pubblica nel 1967 [Ager 2009, 1253-54].

## 2. L'elettrizzazione del Mezzogiorno e la Centrale elettrica Vigliena

Tra i committenti di De Martino c'era Marcello Rodinò di Miglione (1906-1994) [Corvisieri 2006]. Figlio di Giulio, nobile di estrazione cattolica, tra i fondatori del Partito Popolare Italiano, nonché Ministro di Grazia e Giustizia nel primo governo Bonomi e Vicepresidente



3: Renato Avolio De Martino, Centrale Vigliena, elaborato progettuale del prospetto lato nord, 1950. Archivio storico Enel di Napoli.

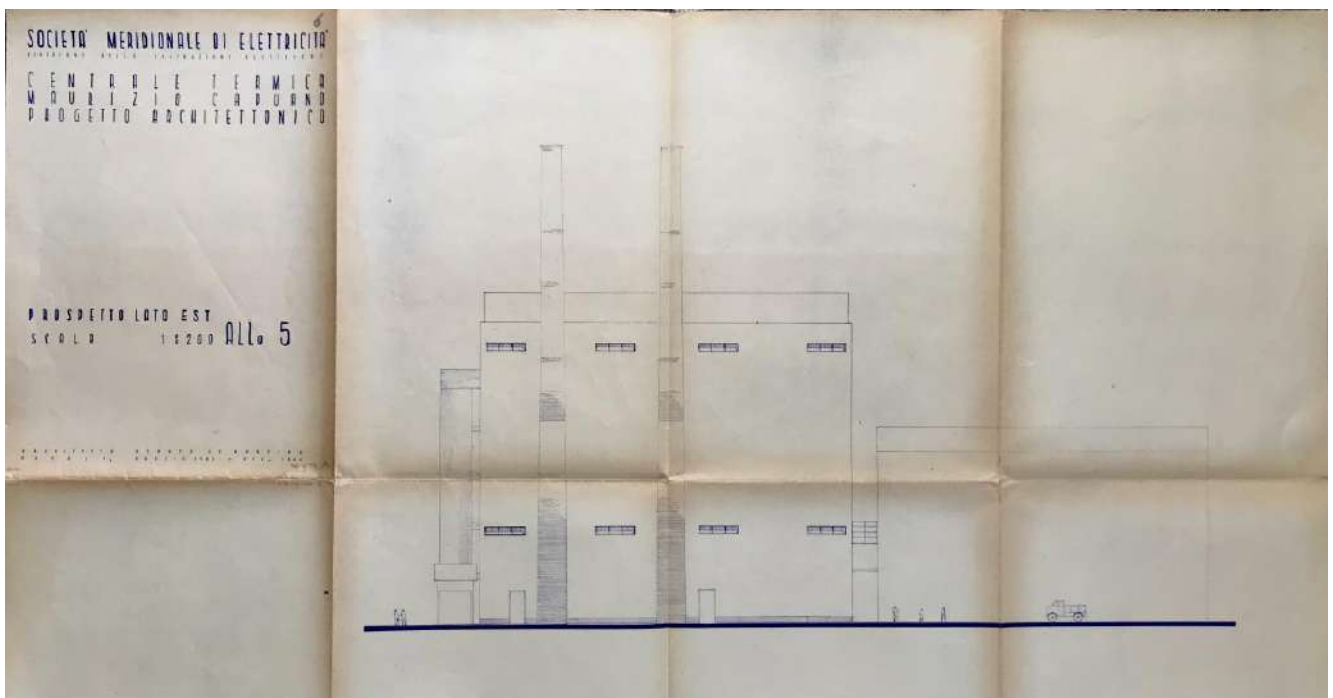
CHIARA INGROSSO

del Consiglio nel secondo, Marcello fu uno dei più influenti manager napoletani del secondo dopoguerra. Faceva parte a pieno titolo del gruppo Sme, vale a dire di quella élite di tecnocrati, vicini a Cenzato, per lo più ingegneri, le cui attività e inclinazioni culturali erano legate al grande centro economico e finanziario che condizionava l'intera vita economica della città [Petriccione 1997, 109-11]. In un articolo de *L'Espresso* Eugenio Scalfari collocava Marcello Rodinò tra i «Sette dell'Orsa Maggiore» insieme a Giuseppe Cenzato (Sme), Luigi Tocchetti (Risanamento), Ivo Vanzi (Banco di Napoli), Stefano Brun (Isveimer, Camera di Commercio), Costantino Cutolo (Unione Industriali), Mario Origo (Circumvesuviana, IACP) [Scalfari 1956].

Dopo la laurea in ingegneria elettrotecnica ed in giurisprudenza, Rodinò iniziò la sua scalata nella Meridionale. Sono gli anni all'indomani della 'grande crisi' in cui il gruppo è impegnato nella costruzione e distribuzione di reti dell'energia elettrica nel Mezzogiorno. L'obiettivo era vendere l'energia elettrica, il cosiddetto 'carbone bianco', entrando al contempo nelle aziende esistenti distributrici, acquisendone la maggioranza. Dal 1920 la Sme acquistò le azioni delle società concorrenti, la Società Generale Illuminazione (SGI) e la Società Nazionale per le Imprese Elettriche (SNIE), divenendo la più importante società privata a gestire questa fonte di energia del Mezzogiorno, una delle maggiori aziende industriali nonché la più grande concentrazione finanziaria di questa parte del Paese [Pavia 1998; De Benedetti 2008; Parisi 2010; Ciuffetti, Mocarelli 2021].

Al 1922 risale l'ambizioso programma di elettrificazione del Meridione che prevedeva soprattutto lo sfruttamento delle reti idriche della Sila in Calabria creando una rete di trasporto che permettesse la grande distribuzione dell'energia in tutto il territorio, fino alla Campania, la Puglia e la Sicilia.

Il progetto, già abbozzato prima della guerra, divenne realizzabile con i finanziamenti pubblici stanziati dal Governo Bonomi nel 1921. Fino ad allora, il 'carbone bianco' veniva prodotto



4: Renato Avolio De Martino, Centrale Vigliena, elaborato progettuale del prospetto lato est, 1950. Archivio storico Enel di Napoli.

grazie agli impianti della Sme che sfruttavano il corso del Tusciano nel salernitano (1905), del Lete, emissario del Volturno, (1910) e il salto dall'Appennino del fiume Pescara (1912) [De Benedetti 2008, 175-84].

In questo quadro di grande sviluppo, nel 1928 fu realizzata nella prima periferia orientale di Napoli, nel quartiere di San Giovanni a Teduccio da poco inglobato alla città (1925), la centrale termoelettrica intitolata a Maurizio Capuano, dal nome del primo presidente della società [Mortara 1928]. La zona intorno a quel che rimaneva del settecentesco fortino di Vigliena, grazie anche alla linea ferroviaria per Portici (1839) e alla presenza del Real Opificio borbonico a Pietrarsa (1842), era divenuta nel corso dell'Ottocento sede di numerose industrie, tra cui l'importante stabilimento metallurgico e meccanico di Giacomo Corradini (1888) [Parisi 1998, 157-67]. La vocazione produttiva dell'area si consolidò agli inizi del XX secolo, quando fu costruita la via Vigliena. Proprio qui, lungo la linea di costa, accanto alla Corradini, la Sme impiantò la Maurizio Capuano, la prima centrale a vapore in Italia a combustibile liquido (nafta) e solido (carbone).

Il progetto fu affidato a Marcello Canino che per conferire all'impianto tutta l'importanza che meritava, attinse al repertorio classico e alla lezione dei grandi maestri del prorazionalismo europeo, fondendoli in un linguaggio in grado di far dialogare l'architettura con l'ingegneria [Capozzi 2005, 178-81]. Nello stesso periodo, nel suolo limitrofo alla centrale fu costruito l'imponente edificio in cemento armato in stile liberty progettato da Angelo e Alessandro Trevisan, sede la Società Alimentare delle Conserve Alimentari Cirio (1928). Cenzato fu un importante committente di Canino cui affidò la progettazione della sua casa, nota come villa La Loggetta (1935), e di diverse fabbriche della Sme, come la Centrale Maurizio Capuano a San Giovanni a Teduccio (1928), la Centrale idroelettrica al primo salto Ampollino in Sila (1927) e la Centrale di trasformazione di Grumo Nevano (1928) [Capozzi 2005, 178-181].

Nel secondo dopoguerra per incrementare la produzione termoelettrica, grazie ai finanziamenti della ricostruzione, la Meridionale realizzò e potenziò numerose centrali: quella sul Coscile a Castrovillari in provincia di Cosenza (1949), la derivazione idroelettrica di Orta in Abruzzo – terzo salto del fiume Pescara (1950), l'impianto di Villa Santa Maria sul Sangro (1952), la centrale sul Mucone (1953) e quelle di Rocca d'Evandro (1953) e di Santo Ambrogio sul Volturno (1954) [Società Meridionale Di Elettricità 1953].

Rodinò, nominato nel 1954 direttore generale della società, divenne a tutti gli effetti il braccio destro dell'ingegnere veneto, in prima linea con lui per il monopolio del settore elettrico [Daneo 1975, 55-58]. Con la nazionalizzazione di questa energia nel 1962, il loro gruppo ebbe la peggio, ma l'influenza di Cenzato incominciò a declinare già nel 1956, con le sue dimissioni alla presidenza della Sme [Castronovo, 1994]. Nello stesso anno Rodinò fu estromesso dalla società per assumere la carica di amministratore delegato della RAI passata per maggioranza azionaria al gruppo IRI [Storia dell'IRI 2013].

Poco prima, anche grazie al massiccio intervento della Cassa del Mezzogiorno, la società costruì la centrale termica di Vigliena a San Giovanni a Teduccio la cui progettazione fu affidata a De Martino (1950-54). Gli ingenti danni subiti dalla centrale Maurizio Capuano a seguito dei bombardamenti resero infatti necessario il suo ripristino ma anche il potenziamento della produzione attraverso la costruzione di una nuova centrale da ubicarsi in prossimità, anch'essa alimentata a nafta e carbone. A tale scopo fu operato un riempimento del mare per 60 metri e fu realizzata una nuova banchina di 190 metri, che garantisse l'attracco delle petroliere. La nuova centrale aveva una superficie coperta di 4800 metri quadri, mentre le installazioni esterne erano pari a 20.000 metri quadri. Le aree coperte

CHIARA INGROSSO

coincidevano con la sala caldaie, i locali accessori (silos carbone e mulini polverizzatori, riscaldatori, sala quadri), la sala macchine e i quadri elettrici<sup>1</sup> [Ente Autonomo Porto di Napoli 1949]. Le architetture scatolari destinate a ospitare i macchinari, non erano prive di una ricerca morfologica. L'orizzontalità dei volumi con le loro strette finestre era contraddetta dalla verticalità delle ciminiere e dalle linee inclinate dei montacarichi per il trasporto del carbone. L'edificio a ovest con l'insegna della società dava accesso al complesso e presentava un rivestimento in pietra, oltre a un'alternanza di listelli pieni e vuoti che gli conferivano estrema leggerezza ed eleganza formale. Il giorno dell'inaugurazione, il 2 marzo 1953, Rodinò presentò il progetto al Presidente del Consiglio De Gasperi e all'Ambasciatore degli Stati Uniti.

Contemporaneamente alla centrale, nel 1950 Cenzato e Rodinò avevano incaricato De Martino con l'ingegnere Guido Palestino [Corvisieri 2006, 44] del progetto per gli uffici della società nel Rione Carità: il cosiddetto Palazzo Sme (1955) che con i suoi 50 metri di altezza, su una superficie di 1400 metri quadri, è passato alla cronaca come il primo grattacielo napoletano. La struttura in cemento armato permise di costruire su un basamento di quattro piani una torre di dieci piani, sulla quale campeggiava un eliporto. Pubblicato insieme al grattacielo Pirelli di Milano di Ponti, Nervi e Danusso (1955-60) sulle pagine di *Edilizia Moderna* [Un edificio per uffici a Napoli 1954, 45-54], che gli dedicava la copertina, divenne ben presto un simbolo della Napoli del boom, fino a quando il concorso per il vicino grattacielo de La Cattolica (1954-58) vinto da Stefania Filo Speciale non scatenò la nota polemica sull'insediamento di edifici alti nel centro storico [Ingrosso, Riviezzo 2018, 1046-55]. Dopo il progetto per il villaggio montano dei dipendenti Sme a Roccaraso (1954-56), costruito su un terreno di 20 ettari nell'alta valle del Sangro, a De Martino fu affidato da Rodinò, divenuto direttore della Rai, il progetto della sede napoletana di questa società (con Mario De Renzi e Renato Contigiani, 1958-1963). Oltre che la produzione televisiva e radiofonica, il centro in viale Marconi nel quartiere di Fuorigrotta ospitava un auditorium di circa 74 metri quadri con mille posti a sedere, il più grande d'Europa, ideato con gli strutturisti Giuseppe Sambito e Guido Mele. Il primo concerto con il pianista Arturo Benedetti Michelangelo fu trasmesso il 31 marzo 1963 alla presenza del Presidente della Repubblica Antonio Segni [RAI 2007, 23].

Seguirono quindi altri progetti ascrivibili alla stessa committenza: la sede Rai di Sorrento (1967) e di Palermo (1971, non completata) e il Centro Enel di elaborazione dati Pozzuoli (1977-79).

La carriera dell'architetto si concluse molti anni dopo con i progetti per il Centro Direzionale di Napoli, tra cui le Torri Enel (1990-95, lotti 1 A e 2 D, con Massimo Pica Ciamarra, Giulio De Luca e Francesco Avolio De Martino) che sveltano ancora oggi a segnare l'ingresso del complesso. Con i loro ascensori esterni che percorrono rapidamente le facciate in ferro e vetro di oltre 100 metri, le Torri contribuiscono a definire lo skyline della Napoli contemporanea [C.D.N. 1986, 139].

### **Conclusioni: epilogo**

Alla fine degli anni Cinquanta, la Sme stabilì di realizzare un'altra centrale, nota come Levante, di 80.000 metri quadri, a carbone, olio residuo e gas nell'area antistante la fabbrica

---

<sup>1</sup> Archivio Storico Enel, *Fondo Cenzato*, f. lo II-1-7, 2-5, Centrale Capuano Vigliena, Ente Autonomo Porto Di Napoli (1949). *Relazione del progetto di Ampliamento della centrale Maurizio Capuano*.



Corradini, accanto alla Vigliena, in modo da sfruttare gli stessi moli per l'approdo delle navi che trasportavano il combustibile.

Della centrale Vigliena oggi rimangono solo i bei disegni in china blu di De Martino e le foto d'epoca. Dopo una lunga dismissione che partì dagli anni Ottanta, l'impianto è stato abbattuto nel marzo del 2002, mentre la Corradini e la Cirio sono state trasformate in strutture per l'istruzione e la cultura, in linea con le norme di attuazione della variante al Prg del 1999 che prevedono la riqualificazione della fascia litoranea del quartiere San Giovanni, dal ponte dei Granili a Pietrarsa.

Per la Levante, passata prima all'Enel e poi alla Interpower S.p.a., non si prevede la dismissione ma la sua trasformazione in una centrale di nuova generazione a ciclo combinato, gas e vapore. Le associazioni di quartiere si scagliano contro questa decisione, mentre rimangono aperti gli importanti temi della riqualificazione ambientale dell'area, del recupero delle spiagge e del mare [Iannello, Morreale 2006]. I grandi manufatti industriali e i nomi dei loro committenti e architetti ci riportano alla stagione oramai cessata dell'industrialismo e dello sviluppo con cui oggi pare urgente fare i conti per poterla superare. Di Avolio De Martino resta un grande eredità tutta ancora da approfondire e valorizzare.

### Bibliografia

- AGER, W.H. (2009). *Avolio De Martino in Hydraulicians in Europe 1800-2000*, vol. 2, Zurich, Taylor & Francis Group, pp. 1253-54.
- BONIFAZIO, P., PACE, S., ROSSO, M., SCRIVANO, P. (1998). *Tra guerra e pace*, Milano, Franco Angeli.
- C.D.N. (1986). *Centro Direzionale di Napoli. Progetto di Kenzo Tange*, Napoli, Mededil Iri-Italstat Comune di Napoli.
- CAPOZZI, R. (2005). *Edifici industriali*, in *Marcello Canino 1895/1970*, a cura di S. Stenti, Napoli, Clean, pp. 178-181.
- CASTRONOVO, V. (1994). *Storia Dell'industria Elettrica In Italia*, vol. 4, Bari, Laterza.
- CIUFFETTI A., MOCARELLI L. (2021). *Dighe, laghi artificiali e bacini idroelettrici nell'Italia contemporanea*. Catanzaro, Rubbettino.
- COHEN, J.L. (2011). *L'architecture mobilisée*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo» vol. 4, numero monografico *La Napoli degli Americani dalla Liberazione alle basi Nato*, a cura di C. Ingrosso, L. Molinari, pp.15-22.
- CORVISIERI, V. (2006). *Vita di manager al servizio del bene comune (1906-1994)*, Napoli, Grimaldi & C. Editori.
- D'ANTONE, L. (1997). *Progetti italo-americani per il Sud d'Italia 1943-44*, in *Italy and America 1943-44. Italian, American and Italian American experiences of the Liberation of the Italian Mezzogiorno*, a cura di Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, La Città del Sole, pp. 237-265.
- DANEO, C. (1975). *La politica economica della Ricostruzione 1945-49*, Torino, Einaudi.
- DE BENEDETTI, A. (2008). *La prospettiva e i vincoli dello sviluppo*, in *Napoli e l'industria. Dai Borboni alla dismissione*, a cura di A. Vitale, S. de Majo, Catanzaro, Rubettino, pp. 175-184.
- ELLWOOD, D.W. (1993). *Il Piano Marshall*, in «Rassegna», XV, 54/2, pp. 84-88.
- IANNELLO F., MORREALE V., (2006). *Il destino di Napoli est. Dai progetti di delocalizzazione industriale e riqualificazione ambientale alla costruzione della nuova centrale turbogas di Vigliena*, Assise della città di Napoli e del Mezzogiorno d'Italia, Napoli.
- INGROSSO, C. (2017). *Condomini napoletani. La "città privata" tra ricostruzione e boom economico*, Siracusa, LetteraVentidue.
- INGROSSO, C., RIVIEZZO A. (2018). M. *Stefania Filo Speciale and her long-overlooked legacy to twentieth century Italian architecture*, in *Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018): Toward a New Perception and Reception*, Torino, MOMOWO, pp. 1046-1055.
- LAMA, D. (2007). *Storie di Cemento. Gli architetti raccontano*, Napoli, Clean.
- MORTARA, M. (1928). *La nuova centrale termica-elettrica "Maurizio Capuano" della Società Meridionale di Elettricità* (1928), in «L'elettrotecnica. Associazione Elettrotecnica Italiana», 5 gennaio, anno VI, pp. 2-29.

CHIARA INGROSSO

- OLMO, C. (1993). *Temi e realtà della ricostruzione*, in «Rassegna» n. 54, pp. 6-19.
- PARISI, R. (1998). *Lo spazio della produzione. Napoli: la periferia orientale*, Athena, Napoli.
- PARISI, R. (2010). *Le centrali idroelettriche del Molise. Un itinerario di architettura industriale tra storia e archeologia*, in *Energia e macchine. L'uso delle acque nell'Appennino centrale in età moderna e contemporanea*, a cura di F. Bettoni, A. Ciuffetti, Crace, Narni, pp.425-443.
- PAVIA R. (1998). *Paesaggi elettrici. Territori, architetture, culture*, Venezia, Marsilio.
- PETRICCIONE, S. (1997). *Luigi Tocchetti e la Ricostruzione a Napoli*, in *A Luigi Tocchetti. L'uomo, la scuola, la società*, Napoli, Francesco Giannini e figli, pp. 109-111.
- RAI (2007). *La fabbrica televisiva. La Rai a Napoli*, Roma, Eri.
- Saraceno. *Intervista sulla ricostruzione 1943-1953* (1977). A cura di L. Villari, Bari, Laterza.
- SCALFARI, E. (1956). *I Sette dell'Orsa Maggiore*, in «L'Espresso», 11 marzo.
- SOCIETÀ MERIDIONALE DI ELETTRICITÀ (1953). *Nuova centrale termoelettrica Vigliena*, Napoli.
- Storia dell'IRI. 2. Il «miracolo» economico e il ruolo dell'IRI 1949-1972* (2013). A cura di F. Amatori, Roma, Laterza.
- Un edificio per uffici a Napoli* (1954), in «Edilizia Moderna» n. 55, pp. 45-54.
- VARVARO, P. (1999). *Il fascismo a Napoli*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 28-30.

#### **Fonti archivistiche**

Napoli. Archivio Storico Enel, Fondo Cenzato, f.lo II-1-7, 2-5.  
Archivio privato Renato Avolio De Martino.

#### **Sitografia**

<https://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/1025> (29/1/2023)

## *Olivetti Synthesis: l'interpretazione umanistica del lavoro* *Olivetti Synthesis: the humanistic interpretation of work*

**ALESSANDRA CLEMENTE**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*La proposta esamina da un'angolazione iconografica la Società Olivetti Synthesis di Massa, destinata alla produzione di arredo per l'ufficio e orientata in tempi di pace verso un'organizzazione spaziale e relazionale dei processi e flussi produttivi performante e antropocentrica. Si indaga, in particolare, il contributo fornito da Ettore Sottsass Jr alla progettazione del sistema uomo-macchina-ambiente con il design della serie Sistema 45, improntata sul benessere ergonomico del lavoratore.*

*The proposal analyses from an iconographic perspective the Olivetti Synthesis Company based in Massa, devoted to the manufacturing of office furniture, and focused, in peace time, on a spatial and relational organisation of the production processes and flows, intended to be both efficient and human centred. Our aim is to examine the contribution by Ettore Sottsass Jr to the planning of a man-machine-environment system by designing the Sistema 45 set, based on the worker's ergonomic well-being.*

### **Keywords**

Design, ufficio, etica.

Design, office, ethics.

### **Introduzione**

«Ho consumato in guerra alcuni degli “anni belli della vita” – come si dice – in quella guerra che da noi chiamano “difesa della patria”. Finita la guerra, mi sono trovato all'età di trent'anni in un paese distrutto dalla violenza e dalla ferocia ma anche pieno di speranze nella vita, nel futuro, nella libertà» [Sottsass 2002<sup>b</sup>, 311].

Questa constatazione amara, eppure dall'inatteso risolto ottimistico, appartiene a Ettore Sottsass Jr e costituisce l'*incipit* di uno scritto datato 1979 relativo alla sua *Esperienza con Olivetti*. Il commento restituisce uno spaccato estremamente puntuale del lascito del secondo conflitto mondiale, osservato dal punto di vista di un giovane italiano coinvolto in prima persona nell'esperienza di guerra. «Speranze sulle macerie delle città ce n'erano molte» prosegue Sottsass, pur sottolineando il diffuso senso di precarietà e di incertezza post-bellico, amplificato dalla carenza di risorse economiche a supporto della ricostruzione del Paese e della propria attività di progettista.

Le circostanze descritte non tardano, tuttavia, a mutare indirizzo; l'Italia è beneficiaria dei fondi erogati mediante il Piano Marshall [Dellapiana 2022, 103-117] e la proattività negli investimenti di molti imprenditori locali favorisce nell'arco di un decennio un sensibile progresso in termini di assetto industriale nazionale. Nel 1958 Sottsass riceve da Adriano Olivetti l'invito a collaborare con il marchio di Ivrea, in qualità di responsabile del design della nuova Divisione Elettronica, diretta da Roberto Olivetti e guidata sul fronte tecnico dall'ingegnere Mario Tchou [Sottsass 2002<sup>c</sup>, 370-374].

Sottsass accetta di ricoprire l'incarico offertogli e lavora con l'azienda piemontese per oltre un ventennio, sempre preservando il suo *status* di professionista indipendente e prestandosi solo in veste di consulente esterno all'organico. Tale rapporto di lavoro non convenzionale e gli esiti da esso scaturiti testimoniano l'elasticità e la lungimiranza della *visio* imprenditoriale di Olivetti, sorretta da un solido impianto etico e da una *Weltanschauung* imperniata sul concetto di comunità.

L'apporto fondamentale di Sottsass alla filiera olivettiana si concretizza nella messa in produzione di macchine per scrivere e da calcolo a elevato tasso di *affordance* e di dispositivi tecnologicamente avanguardistici che conferiscono nuova linfa alla Società, ne consolidano la *brand image* su scala internazionale e ne implementano gli utili. La collaborazione è altresì proficua sul piano inerente all'organizzazione spaziale e relazionale negli ambienti di lavoro in azienda: il caso su cui si sofferma questa proposta consta nel sistema di arredo per l'ufficio Olivetti Synthesis 45, ideato da Sottsass tra il 1968 e il 1972, in risposta alle esigenze di una gestione delle attività e dei flussi produttivi efficace e al contempo pienamente conforme al benessere del lavoratore, da inquadrare in una rinnovata prospettiva di pace.

### **1. Olivetti Synthesis: *ante et post bellum***

Il nome Synthesis, ancor prima di identificare il comparto destinato alla produzione in serie di arredamento per l'ufficio a marchio Olivetti, indica uno schedario orizzontale «dal design fortemente futuribile» [Brenzini, Quasso 2016, 33] realizzato nel 1930 in lamiera d'acciaio, su progetto di Aldo Magnelli e su richiesta di Adriano Olivetti. Quest'ultimo è di ritorno dagli Stati Uniti, dove ha potuto stabilire un contatto diretto con l'applicazione del modello formulato da Taylor, da cui mutua i criteri di razionalizzazione dei cicli produttivi nei luoghi deputati al lavoro aziendale: la fabbrica e l'ufficio.

Dalla necessità di una gestione più accurata della documentazione sorge, dunque, nel 1939, al principio della guerra, la divisione Synthesis, con sede iniziale negli stabilimenti di Ivrea, la quale trae la denominazione dallo stesso schedario metallico disegnato da Magnelli e prodotto a partire dal 1931. Il riscontro positivo sul mercato comporta la messa a punto di alcune varianti, sempre finalizzate a una classificazione sistematica dei documenti per facilitarne la consultazione e ottimizzare i tempi dell'archiviazione.

La lavorazione di tali oggetti, prevedendo l'impiego di ampie superfici di lastre e bandelle in metallo e di strumenti e tecniche specifici, rappresenta, insieme con l'incremento delle vendite, il fattore determinante del trasferimento del comparto in Toscana, precisamente nella città di Massa, nel 1939 [Cini 2013]. Ribattezzata Olivetti Synthesis s.a., in una prima fase la Società è ospitata presso un complesso di officine preesistente *in situ* dal 1937; successivamente il governo centrale istituisce nell'area la Z.I.A. (Zona Industriale Apuana) e ne promuove l'espansione mediante incentivi, grazie ai quali Piero Bottoni e Mario Pucci sono incaricati da Olivetti del progetto di una sede *ad hoc*, completato nel 1942. Lo stabilimento di nuova costruzione segue uno schema planimetrico a tre navate, con volte di copertura in elementi prefabbricati; i tamponamenti continui lungo la strada cedono il passo sul fronte nord ad ampie vetrate che inquadrano il paesaggio apuano circostante, garantendo ai lavoratori la corretta illuminazione e offrendo loro una vista mirabile. L'attenzione riservata al contesto si traduce anche in un lieve interrimento del vasto edificio rispetto alla quota stradale che preserva lo scenario naturale dall'essere sovrastato dalla struttura architettonica e permette l'isolamento acustico delle officine dai rumori del traffico [Marano, Uliveri, Landi, Giorgetti 2021, 123-160]. L'inasprimento della seconda guerra mondiale ha un impatto notevole sulla produzione Olivetti Synthesis, ostacolata dalle restrizioni governative circa l'impiego dei metalli nelle lavorazioni a

uso civile. Lo stesso impianto di Massa è soggetto a pesanti e dannosi bombardamenti; la brutalità del conflitto sembra interrompere bruscamente il circolo armonioso concertato da Adriano.

Al termine delle ostilità, la condizione del Paese corrisponde precisamente a quanto descritto da Sottsass nel 1979; una volta elaborato il lutto, la volontà di ricostruzione e lo spirito di rigenerazione prevalgono sull'acquiescenza e tra le numerose difficoltà di natura economica, si fa spazio la ricerca di nuove strategie. Lo stabilimento di Massa viene riedificato e nel 1949 la produzione riprende con l'apporto di linee trasferite dal Piemonte, in pieno clima di riconversione industriale; sul versante amministrativo, Olivetti procede alla fusione con il Gruppo di Ivrea della Società Synthesis, la quale cessa di avere una ragione sociale autonoma. Negli spazi ricostruiti e ampliati nel 1953 su disegno di Bottoni con aree destinate alla mensa, all'infermeria, alla biblioteca, ai servizi sociali e a una piccola azienda agricola, si realizzano, in aggiunta ai classificatori e agli schedari, supporti per l'attrezzatura da ufficio e sedute e si assiste a un graduale ma significativo aumento dell'occupazione e dei profitti. In particolare, negli anni '50 e '60 l'impiego in Olivetti diviene fonte di prestigio per la comunità locale, la quale considera «un privilegio lavorare in un ambito aziendale che curava ogni aspetto della produzione, della vita e della salute dei suoi dipendenti» [Brenzini, Quasso 2016, 35]. La maggiore differenziazione dei prodotti è segno del cambiamento post-bellico della concezione del lavoro e dei suoi spazi, non più circoscritti esclusivamente all'ambito della fabbrica ma estesi all'ambiente dell'ufficio e l'ampliamento del catalogo Olivetti Synthesis è testimoniato dalla Serie Spazio, datata 1960, un primo esempio di *office design* a cura dei BBPR, orfani di Gian Luigi Banfi, tragicamente scomparso nel campo di Gusen.

All'insegna della modularità e della componibilità, della «massima precisione ed uguaglianza di esecuzione dei pezzi con tolleranze minime» [Peressutti 1965, 20], l'insieme per cinque o sei persone disegnato dai BBPR, comprendente scrivanie, scaffali e contenitori assemblabili mediante cerniere dagli stessi utenti, prevede l'utilizzo strutturale di elementi standard in lamiera piegata e preverniciata, di tubi e barre in acciaio, rivestimenti polimerici e componenti specifiche da apporre a seconda della destinazione d'uso (cassettiere ruotanti per il telefono e lampade, integrate rispettivamente alle gambe e al piano delle scrivanie). Nel progetto è contemplata anche la possibilità di declinarne le parti in quattro colori differenti, in base all'ambito di riferimento.

Pur nel suo costituire «non ancora un vero "sistema" di arredi» [Forino 2011, 219], la Serie Spazio incarna una prima riflessione sintetica del design italiano sul tema dell'organizzazione logistica e relazionale dell'ufficio ed è premiata, pertanto, con il Compasso d'Oro nel 1962.

## 2. Nuovi paesaggi del lavoro

A decorrere dal 1958 Sottsass veste il ruolo di responsabile del design della Divisione Elettronica Olivetti e concepisce con Roberto Olivetti e Mario Tchou, ottenuto il *placet* di Adriano «una formula nuova di rapporto possibile tra il designer e l'industria» [Sottsass 2002<sup>b</sup>, 314]. Quale consulente del marchio e di professionista indipendente, svolge «il compito di prevedere e promuovere flussi di esperienze e conoscenze dal mobile paesaggio della vita pubblica circostante verso quello tecnico-specifico dell'industria e viceversa» [Sottsass 2002<sup>b</sup>, 314].

Il termine «flussi» sollecita alcune considerazioni in merito al significato di primaria importanza che la circolazione delle informazioni in ufficio assume negli studi scientifici dell'epoca. Tali analisi principiano dall'osservazione di un fenomeno sociale che si era manifestato negli Stati



Uniti già nel periodo successivo alla Grande Depressione e si acuisce nel secondo dopoguerra: la migrazione di ampie fasce di lavoratori dal settore secondario al terziario. La causa di tale evento risiede nel superamento dei rigidi modelli economici e culturali connessi alla produzione in fabbrica, in favore dell'adozione di uno schema più flessibile, improntato sulle logiche oscillanti dei consumi. Ne costituisce una conseguenza, attorno alla metà degli '50, l'incremento del numero dei *white collars* in confronto alla popolazione impiegata nell'industria. Questo scenario profondamente mutato stimola un necessario riassetto dei principi teorici all'origine della progettazione dello spazio, delle relazioni e delle comunicazioni negli uffici.

Il taylorismo, il fordismo e il rapporto direttamente proporzionale tra la produttività dell'individuo e la gratifica economica elargita a quest'ultimo erano stati messi in discussione già nei primi anni '30 dallo psicologo industriale Elton Mayo, al quale si deve l'individuazione sperimentale del fattore umano (l'insieme delle variabili emotive in un microambiente) quale presupposto del rendimento del lavoratore. A questa chiave interpretativa si aggiunge il rilevamento del senso sociale e affettivo di appartenenza all'azienda proprio dell'impiegato, corroborato dalla fiducia nel sistema di valori democratici americani affermatasi all'indomani della guerra. Solo in seguito, la radice della «motivazione a fare bene il proprio lavoro» [Sennett 2008, 45] è rintracciata nel coinvolgimento nei processi decisionali.

La democratizzazione investe anche la conformazione spaziale del luogo di lavoro, non più parcellizzato rigorosamente ma unico *Open Office* a pianta libera e ampia; tuttavia, la



1: Ettore Sottsass e Hans Von Klier, Studio 45, macchina per scrivere, Olivetti, 1967.

disposizione delle postazioni continua a riflettere le gerarchie sottese alla «piramide sociale» [Forino 2011, 171], oltre a privare i dipendenti delle *corporation* della *privacy* indispensabile.

Di differente tenore è la proposta europea formulata sul finire degli anni '50 dal gruppo tedesco Quickborner Team, il *Bürolandschaft*, altrimenti detto *Office Landscape*, impostato sui liberi flussi delle informazioni, delle relazioni e delle comunicazioni personali, aggregando «in aree omogenee e ristrette i diversi gruppi di lavoro, coagulando le funzioni in nuclei disposti lungo sequenze spaziali» [Morteo 2016, 11] e conferendo all'ambiente un carattere più informale e meno statico.

Entrambe le soluzioni progettuali si rivolgono alla grande scala, a discapito di una imprescindibile rilettura delle postazioni lavorative individuali, ancora arredate in modo episodico e scarsamente performante. In tal senso, il loro perfezionamento si verifica nel 1964, anno in cui George Nelson, in stretta collaborazione con Robert L. Propst dà corpo all'indagine scientifica condotta da quest'ultimo sul tema dell'*Action Office*,

presentando l'omonimo sistema disegnato per la Hermann Miller. Fondato sul metodo analitico, sui dettami della prossemica [Hall 1966, 101-112] e sul presupposto di un diagramma ergonomico, l'*Action Office* offre differenti combinazioni di elementi modulari, accomunate da una struttura portante in alluminio a U con pannellature portate da collocare a differenti altezze, dalle raffinate finiture plastiche colorate o lignee. Agevolando i movimenti umani e variando il grado di *privacy* o di contatto relazionale desiderati dall'utente, il progetto di Nelson imprime una traccia nella memoria di Sottsass, il quale ne era stato collaboratore nel 1956.

### 3. Sistema 45: Sottsass Olivetti Synthesis

La Olivetti Synthesis si innesta in questo panorama in continua evoluzione nel 1968, quando l'Ufficio Ricerche Design Olivetti affida a Sottsass l'incarico di riconsiderare l'arredamento per ufficio proposto dall'azienda italiana. Nell'affrontare il compito, l'architetto e designer accantona a sua volta il freddo schematismo dei modelli originati dall'ottimizzazione delle operazioni del lavoratore e delle tempistiche utili a svolgerle, assecondando invece la sua vena progettuale più sensoriale che lo spinge a stabilire un contatto con gli oggetti, i quali «possono toccare i nervi, il sangue, i muscoli, gli occhi e gli umori delle persone» [Sottsass 1993, 19] ed esprimono in forma fisica il rito delle gestualità umane. Gli oggetti si aggregano, quindi, in organismi



2: Ettore Sottsass, Sistema 45, schema cromatico, Olivetti Synthesis, 1972.

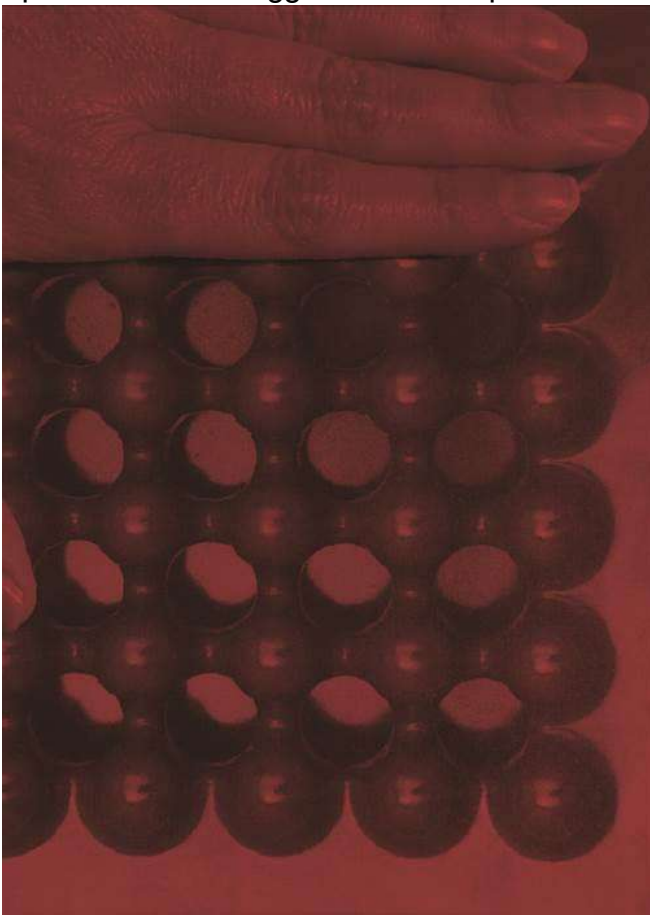
seguendo una sola norma: la produzione *standard*, intesa come ripetizione di qualità e proporzioni talmente valide da aver resistito al severo giudizio degli uomini e al vaglio del tempo [Sottsass 2002<sup>a</sup>, 48-51]. Alla ricerca dello *standard* ideale, Sottsass e la sua squadra, composta da Albert Leclerc, Perry King, Bruno Scagliola, Masanori Umeda e Jane Young dedicano una cospicua parte della fase propedeutica al progetto per Synthesis, esaminando statisticamente ogni sorta di misura per l'arredamento di uffici al tempo in produzione, selezionando cataloghi, informazioni ergonomiche, scattando in laboratorio fotografie in cui il soggetto umano è posto in rapporto a griglie spaziali. Da questa raccolta dati viene estratta la chiave di volta del progetto: una griglia tridimensionale su base 45 centimetri alla quale attenersi nel dimensionamento degli arredi della serie e delle loro componenti, mediante multipli e sottomultipli, fino all'unità base, un cubo di 15 centimetri. Una prima ipotesi di Sistema 45, modulare e componibile, viene sottoposta ai vertici aziendali che ne colgono l'elevata capacità di strutturarsi «in diverse configurazioni di postazioni che nell'insieme mostrano come

un ambiente di lavoro aperto, flessibile e facilmente modificabile riesca a favorire la correlazione delle attività che si svolgono» [Carboni 2016, 30]. Implementato dal disegno di oltre un centinaio di oggetti, tra scrivanie, sedute, armadi, pareti mobili e accessori, il Sistema 45 Olivetti Synthesis entra in produzione nello stabilimento di Massa nel 1972.

Gli elementi principali ovvero i piani orizzontali e verticali, i contenitori di dimensioni maggiori e la moquette sono volutamente essenziali, in materiali «da battaglia» [De Lucchi 1999, 117] e in colorazioni definite da una prima *palette* in cui predominano i toni chiari dei grigi o scuri dei marroni.

Una precisa scelta progettuale volta a non sovra-stimolare o affaticare i sensi del lavoratore, vero protagonista di un ambiente che resta sullo sfondo, un evidente inno alla neutralità che cita la Scuola di Ulm, esempio più tangibile del grado zero dell'oggetto raggiunto nella Germania post-bellica.

Nell'abaco degli accessori e delle sedute Sottsass, invece, si muove con maggiore libertà creativa: le linee si fanno più morbide, non senza accenti ludico-ironici e viene fatto largo impiego di materiali plastici come la melammina e l'ABS; opta per una seconda *palette* dove il colore assolve a una funzione semantica con cromie accese e contrastanti, come nel caso del giallo brillante della seggiola ergonomica su ruote e del rosso fragola del portacenere a bolle. Soprattutto ai cromatismi è attribuita la modulazione delle caratteristiche formali dello spazio, secondo il principio che Sottsass chiama di «moltiplicazione» [Carboni 2016, 31]. Si tratta della ripetizione di un oggetto di uno specifico colore in uno spazio, da cui deriva il colore dello



3: Ettore Sottsass, Sistema 45, portacenere, Olivetti Synthesis, 1972.



4: Ettore Sottsass, Sistema 45, seggiola girevole e regolabile per dattilografia, Olivetti Synthesis, 1972.

spazio stesso. Il materiale promozionale del sistema è costituito da un volume del 1971 dalla forte carica interattiva, intitolato: *L'arte di colorare l'ufficio: le combinazioni*. La pubblicazione, autentico oggetto feticcio, contiene alcune pagine non rilegate di plastica trasparente, serigrafate con riproduzioni bidimensionali degli arredi, utili a essere sovrapposte dall'utente, artefice delle possibili combinazioni previste dal Sistema 45.

## Conclusioni

Il Sistema 45 Olivetti Synthesis rappresenta un «progetto totale» [Meneguzzo 2016, 22], ideato da Ettore Sottsass Jr dall'alfa all'omega con la particolare cura del dettaglio che si confà alla collaborazione tra un maestro del design e una delle più sapienti direzioni aziendali dell'Italia post-bellica [Dellapiana 2022, 155-174]. Il progetto deriva da un preciso intento progettuale, il principio antropocentrico posto a fondamento etico del lavoro. «L'uomo interagisce con le macchine, i mobili e le attrezzature d'ufficio attraverso il gesto, la posa, come se fosse immerso in una scena» [Zanella 2018, 27].

Nonostante che la componentistica per l'ufficio – in particolar modo elettronica e informatica – vada progressivamente miniaturizzandosi e smaterializzandosi e lo spazio lavorativo stesso sia sempre più spesso sostituito da soluzioni virtuali e *smart*, ciò che ancora suscita vivo interesse nell'alveo della comunità nei confronti di tale soluzione di sintesi è la collocazione del lavoratore in posizione di primo piano e la restituzione di dignità al lavoro umano dopo le dure prove del conflitto mondiale e della ricostruzione.

«La gioia del lavoro [...] potrà finalmente tornare a scaturire allorché il lavoratore comprenderà che [...] il suo lavoro servirà a potenziare quella comunità viva, reale, tangibile, laddove egli e i suoi figli hanno vita, legami e interessi» [Olivetti 1952, 46].

## Bibliografia

- BRENZINI, P., QUASSO, R. (2016). *Shock Room*, in *Sottsass Olivetti Synthesis: Sistema 45*, a cura di E. Morteo, A. Saibene, M. Meneguzzo, M. Carboni, Ivrea, Edizioni di Comunità, pp. 32-37.
- CARBONI, M. (2016). *Via Manzoni 14*, in *Sottsass Olivetti Synthesis: Sistema 45*, a cura di E. Morteo, A. Saibene, M. Meneguzzo, M. Carboni, Ivrea, Edizioni di Comunità, pp. 26-31.
- CINI, M. (2013). *La ricostruzione della Zona Industriale di Massa-Carrara nel secondo dopoguerra*, in «Storia e Futuro, Rivista di Storia e Storiografia Contemporanea online», n. 51.
- DELLAPIANA, E. (2022). *Il design e l'invenzione del Made in Italy*, Torino, Einaudi, pp. 103-117, 155-174.
- ETTORE SOTTASS (1999), a cura di M. De Lucchi, G. Koster, B. Radice, Milano, Cosmit.
- FORINO, I. (2011). *Uffici: interni, arredi, oggetti*, Einaudi, Torino, p. 171, p. 219.
- HALL, E. T., (1966). *The hidden dimension*, New York, Anchor books, pp. 101-112.
- MARANO, V., ULIVIERI, D., LANDI, S., GIORGETTI, L. (2021). *Una piccola Ivrea tra le Apuane e il mare*, in *Territorio, comunità e architettura nella Toscana di Olivetti*, a cura di Denise Ulivieri, Marco Giorgio Bevilacqua, Pisa, University Press, pp. 123-160.
- MENEGUZZO, M. (2016). *Enciclopedia in forma d'ufficio*, in *Sottsass Olivetti Synthesis: Sistema 45*, a cura di E. Morteo, A. Saibene, M. Meneguzzo, M. Carboni, Ivrea, Edizioni di Comunità, pp. 22-25.
- MORTEO, E. (2016). *Dal lavoro di concetto al concetto del lavoro*, in *Sottsass Olivetti Synthesis: Sistema 45*, a cura di E. Morteo, A. Saibene, M. Meneguzzo, M. Carboni, Ivrea, Edizioni di Comunità, pp. 10-15.
- OLIVETTI, A. (1952). *Società, stato, comunità: per una economia e politica comunitaria*, Milano, Edizioni di Comunità, p. 46.
- PERESSUTTI, E. (1965). Considerazioni sui mobili «Spazio» e «Arco», in «Notizie Olivetti», n. 84, p. 20.
- SENNETT, R. (2008). *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli, p. 45.
- SOTTASS, E., YOUNG, J., RAYMOND, J. (1971). *L'arte di colorare l'ufficio: le combinazioni Olivetti Synthesis*, Ivrea, Olivetti.
- SOTTASS, E. (2002)<sup>a</sup>. *Significato dello standard*, in *Scritti, 1946-2001*, a cura di M. Carboni e B. Radice, Vicenza, Neri Pozza, pp. 48-51.

ALESSANDRA CLEMENTE

SOTTSASS, E. (2002)<sup>b</sup>. *Esperienza con Olivetti*, in *Scritti, 1946-2001*, a cura di M. Carboni e B. Radice, Vicenza, Neri Pozza, pp. 311-324.

SOTTSASS, E. (2002)<sup>c</sup>. *Roberto Olivetti*, in *Scritti, 1946-2001*, a cura di M. Carboni e B. Radice, Vicenza, Neri Pozza, pp. 370-374.

ZANELLA, F. (2018). *Man-machine*, in «Domus», n. 1022, pp. 26-27.

### **Sitografia**

[www.storiaefuturo.eu/la-ricostruzione-della-zona-industriale-di-massa-carrara-nel-secondo-dopoguerra/](http://www.storiaefuturo.eu/la-ricostruzione-della-zona-industriale-di-massa-carrara-nel-secondo-dopoguerra/) (dicembre 2022)

[www.youtube.com/watch?v=NpR7F7kpnUk](https://www.youtube.com/watch?v=NpR7F7kpnUk) (gennaio 2023).







## **La ricostruzione postbellica in Italia (1945-1965)**

*The reconstruction in Italy after the World War II (1945-1965)*

**ALESSANDRO CASTAGNARO, LUCA GUIDO**

*Gli anni che seguono la fine della seconda guerra mondiale rappresentano uno dei periodi più interessanti dell'architettura italiana contemporanea. Da un lato la ricostruzione impone nuove riflessioni progettuali, dall'altro la società italiana deve fare i conti con il passato, mettendo da parte la retorica del regime.*

*Numerosi articoli, saggi e pubblicazioni hanno cercato di analizzare questi anni, portando alla luce il lavoro dei principali protagonisti del periodo. Tuttavia ancora molto resta da fare sul profilo storico-critico e, soprattutto, resta ancora da capire come gli insegnamenti dei maestri si siano riverberati lontano dai centri culturali principali nell'operato di professionisti meno noti e nell'azione quotidiana della professione.*

*Molto spesso la storiografia si è soffermata sull'opera dei personaggi emergenti trascurando quel patrimonio architettonico, cosiddetto minore, che rappresenta una sorta di prosa architettonica, come ha sostenuto Roberto Pane nel 1959 in Città antiche Edilizia Nuova: «La distinzione tra poesia e letteratura architettonica trova la sua migliore conferma nella constatazione [...] che non sono i pochi monumenti d'eccezione a creare l'ambiente delle nostre antiche città ma le tante opere tendenti ad esprimere un particolare valore corale ed a fornire quindi, l'impronta peculiare di una civiltà».*

*Questo concetto della letteratura architettonica è stato da molti favorevolmente accolto, ma gioverà svilupparne ulteriori chiarimenti ed esempi. Molto si è detto sulle trasformazioni urbane e sulle politiche abitative nelle grandi città. Cosa succede invece nelle campagne e nei paesi? Come tecnologie e materiali utilizzati in altri contesti nazionali modificano o integrano la tradizione costruttiva italiana? Cosa ha prodotto l'industria del turismo e come ha influenzato l'architettura? Qual è il contributo di architetti e ingegneri che hanno progettato fabbriche, capannoni, edifici per uffici per società pubbliche o compagnie private? Chi sono i committenti e come sono in grado di influenzare i progettisti coinvolti in operazioni speculative? Quali sono state le principali pubblicazioni teorico-critiche del periodo e come hanno influenzato la storiografia, l'iconografia e le riviste specializzate? Queste domande sono solo alcuni esempi dei temi su cui si vorrebbe discutere. Per questi motivi, la sessione intende focalizzarsi sul contributo di architetti e ingegneri meno indagati dalla storiografia ma che, con la loro opera, hanno sviluppato nuovi temi o hanno contribuito al dibattito architettonico in maniera significativa e singolare. I paper che seguono confrontano casi studi specifici (opere e/o autori) per riconnetterli ai dibattiti più significativi che agitano il periodo in questione.*

*The years following the end of World War II represented one of the most interesting periods in contemporary Italian architecture. On the one hand, the reconstruction of Italy imposed new design reflections; on the other, Italian society had to deal with the past, putting aside the rhetoric of the regime.*

*Several articles, essays and publications have tried to analyze those years, bringing to light the work of the main protagonists of the period. However, much remains to be done from an historical-critical point of view. In particular, it remains to be understood how the teachings of the masters reverberated away from the main cultural centers in the work of lesser-known*

designers and in the day-to-day architectural actions and practice. Contemporary historiography very often focused on the work of the emerging figures while neglecting those buildings which represented a particular kind of architectural prose, as Roberto Pane argued in 1959 in *Città antiche Edilizia Nuova*: «The distinction between poetry and architectural literature finds its best confirmation in the observation [...] that it is not the few outstanding monuments that create the environment of our ancient cities but the many works tending to express a particular choral value and to provide therefore, the peculiar imprint of a civilization».

Many have welcomed the concept of architectural literature, opposed to architectural poetry; but it will be useful to develop further clarifications and examples. Many publications focused on urban transformations and social housing politics in the big cities. However, what happened in the countryside and little towns? How did technologies and materials from other countries modify or updated the Italian construction tradition? What did the tourism industry create and how influenced Italian architecture? What is the contribution of architects and engineers who designed factories, warehouses, office buildings for public corporations or private companies? Who were the clients and how were they able to influence the designers involved in speculative operations? What were the most important publications and how did they influence historiography, iconography, and specialized journals?

These questions represent some of the topics that we would like to discuss. For these reasons, the session intends to focus on the contribution of architects and engineers who have been less investigated by historiography but whose works developed new themes and contributed to the architectural debate in significant and singular ways. The following papers compare specific case studies (works and/or authors) and try to reconnect them to the architectural debates characterizing those years.

## **La seconda 'rinascita' di Avezzano. Il piano di ricostruzione dell'ingegnere Marcello Vittorini del 1957-59**

*The second 'rebirth' of Avezzano. The reconstruction plan of the engineer Marcello Vittorini of 1957-59*

**PATRIZIA MONTUORI**

Università dell'Aquila

### **Abstract**

*Durante la Seconda guerra mondiale Avezzano, fra i centri abruzzesi distrutti e ricostruiti dopo il sisma del 1915, a distanza di 29 anni subisce un nuovo 'martirio', essendo coventrizzata dai bombardamenti degli alleati. Dopo i primi interventi di ricostruzione, episodici e spesso irrazionali in assenza di un idoneo strumento urbanistico, solo i decreti ministeriali del 1956 la inseriscono fra i comuni che dovevano dotarsi di un piano regolatore generale e di un piano di ricostruzione, affidati nel 1957 all'ingegner Marcello Vittorini: egli concepisce un progetto urbano ambizioso, limitato ad alcune parti della città ma che prefigura le sue linee di sviluppo futuro.*

*During World War II Avezzano, among the towns in Abruzzo destroyed and rebuilt after the 1915 earthquake, suffered a new 'martyrdom' 29 years later, being coventrized by Allied bombing. After the first reconstruction efforts, which were episodic and often irrational in the absence of a suitable urban planning tool, only the ministerial decrees of 1956 included it among the municipalities that had to equip themselves with a general town plan and a reconstruction plan, entrusted in 1957 to engineer Marcello Vittorini: he conceived an ambitious urban project, limited to certain parts of the city but foreshadowing its future lines of development.*

### **Keywords**

Avezzano 1944, bombardamenti; Marcello Vittorini.

Avezzano 1944, bombings; Marcello Vittorini.

### **Introduzione**

«L'orrendo terremoto» del 13 gennaio 1915 [L'orrendo terremoto s.d. 1915] è solo uno degli eventi storico-insediativi che hanno segnato la Marsica ed Avezzano che, in seguito agli effetti devastanti della scossa, perse più dell'80% dei suoi abitanti (10.700 morti su un totale di poco più di 13.000 residenti) e il 95% degli edifici. Una prima radicale distruzione che fu anche una prima, traumatica, cesura della continuità evolutiva cui si lega l'identità dei centri antichi, accentuata e rimarcata dalla struttura stessa del moderno abitato ideato dall'ingegner Sebastiano Bultrini con il Piano Regolatore e di Ampliamento approvato nell'ottobre del 1916. Sulla base di uno strumento urbanistico ispirato ai modelli che, dalla fine dell'Ottocento, avevano già contribuito alla trasformazione di diverse città italiane (Roma, Napoli, Firenze, Torino), infatti, Avezzano fu ricostruita *ex novo* nelle adiacenze dell'antico abitato con «Vie dritte e spaziose, piazze ampie e quadrate» ma con una *forma urbis* estranea «alle notevoli



PATRIZIA MONTUORI

memorie artistiche di cui la città andava orgogliosa» [Gurrieri 1929, 6; Montuori 2022; Montuori 2015; Ciranna, Montuori 2015].

Avezzano, però, è anche un caso forse meno noto ma ugualmente doloroso di coventrizzazione, neologismo coniato da Joseph Goebbels, Ministro della propaganda del Terzo Reich, per descrivere con soddisfazione il bombardamento a tappeto che la Luftwaffe tedesca operò il 14 novembre 1940, radendo al suolo la città inglese di Coventry [Montuori 2021]. A soli 29 anni di distanza dalla prima ricostruzione, infatti, i bombardamenti delle forze aeree alleate, che colpirono la città abruzzese e le aree limitrofe fra il 1943 e il 1944, distrussero nuovamente circa il 70% del patrimonio architettonico ricostruito dopo il 1915. La città, come riportava una testata regionale, era irriconoscibile: «Case squarciate a centinaia, intere vie sommerse e sparite tra le macerie, crateri, legno, ferro, pietra, interi gruppi di case scomparse e quelle ancora in piedi scoperchiate con porte e finestre divelte, ben poche illese e isolate in un mare di macerie fra cui si ergevano come per miracolo».

Il Piano di Ricostruzione che l'ingegner Marcello Vittorini sarà chiamato a redigere fra il 1957 e il 1959, dunque, pur limitato ad alcune parti della città e opere cui lo Stato assegnava una speciale contribuzione finanziaria, dovrà prefigurare le linee di sviluppo futuro del nuovo Piano Regolatore Generale Comunale, contemperando «le esigenze della ricostruzione con quelle dell'ampliamento, dello sviluppo e dell'organizzazione della città, della sistemazione dei servizi pubblici e delle opere d'interesse generale» [Letta 1957].

Obiettivo che, tuttavia, sarà solo parzialmente assolto, giacché il progetto di PRG di Vittorini non sarà mai portato a compimento.

## **2. Avezzano 1944. La seconda distruzione della città**

Durante la Seconda Guerra Mondiale le truppe tedesche avevano approntato nel territorio italiano varie linee difensive, finalizzate a rallentare l'avanzata delle truppe Alleate, alcune delle quali mai realmente utilizzate per la velocità degli sfondamenti in battaglia. Altre, invece, divenute delle vere e proprie linee di fronte, che bloccarono gli Alleati per diversi mesi, come la linea Gotica, che si estendeva dal versante tirrenico dell'attuale provincia di Massa-Carrara fino al versante adriatico della provincia di Pesaro e Urbino, e la linea Gustav (o Invernale), che si estendeva dalla foce del fiume Garigliano, al confine tra Lazio e Campania, fino a Ortona a Mare, nei pressi di Pescara. La seconda, dunque, divideva quasi in due l'Italia, individuando a nord il territorio in mano ai tedeschi e alla Repubblica Sociale Italiana, a sud le aree controllate dagli Alleati, ed attraversava proprio la Marsica, insieme alla linea Caesar o C, che da Ostia e la costa tirrenica giungeva a quella adriatica in prossimità di Pescara, costituendo l'ultima linea di difesa tedesca di Roma.

Gli Alleati, dunque, bombardarono Avezzano e le aree limitrofe proprio per indebolire queste due linee strategiche, scardinando il sistema viario e ferroviario lungo l'asse Roma-Pescara e all'imbocco della direttrice Sora-Cassino-Napoli per impedire il rifornimento di armi e munizioni e la ritirata delle truppe tedesche. Le incursioni avevano anche altri obiettivi strategici: il castello medievale di Albe, in cui il feldmaresciallo Albert Kesselring, comandante in capo tedesco dello scacchiere Sud e, dopo l'armistizio, delle forze di occupazione tedesche, aveva ubicato il quartier generale delle Schutz-Staffel, le famigerate SS, e il cosiddetto villino Cimarosa, l'ex sede dell'ufficio e magazzino del genio militare del campo di concentramento per i prigionieri della Grande Guerra [Cipriani 2015], che ospitava il comando tedesco di Avezzano.

Dal 1943, dunque, iniziarono i bombardamenti lungo i gangli ferroviari e su obiettivi strategici, fra cui anche la piana agricola del Fucino in cui, dopo l'armistizio di Cassibile del 3

settembre, i tedeschi avevano iniziato a requisire i prodotti orticoli, il bestiame e lo zucchero prodotto nell'opificio del Principe Torlonia, anche per inviarli a Roma. Paterno e la periferia di Avezzano, dunque, furono colpite il 15 settembre 1943 e da ulteriori quattro bombardamenti nel mese di novembre, finalizzati a far saltare alcuni convogli militari lungo la linea ferroviaria e i depositi di bombe. Le incursioni non causarono morti o feriti ma provocarono la distruzione di alcune abitazioni e il blocco delle derrate dal Fucino verso la Capitale.

A dicembre gli Alleati bombardarono L'Aquila, colpendo la stazione ferroviaria, una caserma e la fabbrica carta-valori della Zecca di Stato, in cui perirono numerose lavoratrici, e anche Avezzano, dove si registrarono le prime dieci vittime civili e una cinquantina di feriti. Buona parte della popolazione avezzanese, dunque, fu evacuata e si riparò in alcuni centri più isolati dagli eventi bellici (Celano, San Pelino, Castelnuovo, Luco, etc.), dove anche i generi alimentari erano più facilmente reperibili alla borsa nera, e anche nelle grotte e nelle cavità dei monti circostanti (nei cunicoli di Claudio, nella grotta di Ciccio Felice, nelle cavità del monte Salviano o dei Tre Monti, fra Paterno e San Pelino). Nel corso del bombardamento di Sante Marie del 20 gennaio 1944, che aveva come obiettivo la galleria ferroviaria di Colle di



1. Bombardamenti eseguiti dai North American B-25 Mitchells del Twelfth Air Force Walk the tracks sugli scali ferroviari di Avezzano (AQ), a est di Roma, il giorno prima dello sbarco alleato del 22 gennaio 1944.

Monte Bove ma che colpì anche l'abitato, però, diversi avezzanesi rimasero comunque uccisi.

Nei mesi successivi gli attacchi su Avezzano s'intensificarono: ben quattordici a gennaio e tre a marzo del 1944 (fig. 1)<sup>1</sup>. Il più micidiale, sia per i danni causati alla città sia per l'alto numero di vittime tra la popolazione civile, fu quello che avvenne il giorno di Santa Rita, il 22 maggio 1944, e il giorno successivo. Le bombe sganciate dalle 400 'fortezze volanti' sbucate dal monte Salviano in direzione est, infatti, uccisero circa 790 persone, e colpirono anche le zone di Caruscino, dello zuccherificio e del nucleo industriale, dove erano ubicate le postazioni antiaeree tedesche. Esse però, non furono attivate, perché i nazisti, temendo un accerchiamento, erano fuggiti la notte prima utilizzando le strade del Fucino ancora transitabili.

Quando, infine, il 10 giugno 1944 Avezzano fu liberata dalla 2.<sup>nd</sup> New Zealand Army Division, più del 70% del patrimonio architettonico era stato

<sup>1</sup> US National Archives Catalog, *Photographs of Activities, Facilities and Personnel, Record Group 342: Records of U.S. Air Force Commands, Activities, and Organizations* (use unrestricted).

PATRIZIA MONTUORI

distrutto o gravemente danneggiato dagli 85 bombardamenti avvenuti fra il 1943 e il 1944: furono rasi al suolo la stazione ferroviaria e lo scalo merci; subirono danni gravissimi il Castello Orsini-Colonna, parzialmente scampato al sisma, gli edifici pubblici ricostruiti dopo il 1915 (il nuovo palazzo municipale, il tribunale, la corte d'Assise), chiese, scuole e fabbriche, fra cui anche lo zuccherificio di Torlonia. Le bombe sganciate tra il 22 e il 23 maggio 1944 causarono anche lo sfondamento di una parte del tetto della cattedrale, aperta al culto solo nel gennaio del 1943, e notevoli danni al campanile e agli apparati decorativi: infatti, le cornici, i capitelli, le basi delle colonne esistenti andarono quasi completamente perse (fig. 2)<sup>2</sup> [Ciranna, Montuori 2015, 110-119]. Il Ministero dei Lavori Pubblici catalogò, dunque, la città come quinta per la gravità dei danni provocati dai bombardamenti, calcolati in circa 784.770.000 lire.

I primi interventi di ricostruzione, d'iniziativa pubblica e privata, furono avviati grazie ai fondi messi a disposizione dagli americani con il Piano Marshall, ma in modo episodico e spesso irrazionale, vista l'assenza di un idoneo strumento urbanistico. Anche enti che s'interessavano di edilizia sovvenzionata come INA-Casa o l'Istituto Autonomo Case Popolari (IACP) realizzarono, infatti, insediamenti casuali su aree messe a disposizione dal Comune, spesso prive di attrezzature e servizi. A esempio, a confine con l'ampia pineta che occupava una parte dell'ex campo di concentramento, ribattezzata durante il fascismo «bosco dell'impero», tra gli anni Quaranta e Cinquanta, furono realizzati da INA-Casa alcuni edifici di edilizia pubblica su terreni demaniali in precedenza occupati dai baraccamenti costruiti dopo il sisma del 1915.

Solo con i decreti ministeriali del 1° marzo e del 7 aprile 1956, Avezzano fu inserita in un elenco di comuni che si dovevano dotare del piano regolatore generale e del piano particolareggiato di ricostruzione, entrambi affidati nel febbraio 1957 all'ingegner Marcello Vittorini, già dirigente dell'ufficio tecnico dell'Ente Fucino.

### 3. Il piano di ricostruzione del 1957-59

Marcello Vittorini è stato un tecnico e urbanista di rilevanza nazionale, promotore di una visione profondamente riformatrice, basata sulla tutela del territorio e sul suo uso sociale, che applicherà in numerosi piani di città italiane (Ravenna, Piacenza, Faenza, Bolzano etc.) e



2: Foto della cattedrale di San Bartolomeo e dei danni causati dai bombardamenti, 1945- 1946.

<sup>2</sup> Archivio Storico Genio Civile Regionale, b. 9, 1945- 1946.



oggetto di pubblicazioni, ricerche e dell'attività didattica che, dal 1963, svolgerà come professore ordinario nelle università di Napoli, Venezia e Roma [Omaggio a Marcello Vittorini 2012].

Egli nasce a l'Aquila il 31 ottobre del 1927 e, dopo la laurea in Ingegneria a Roma (1949) inizia un'intensa attività di pianificazione e di progettazione, affiancata a quella nella pubblica amministrazione. A soli 28 anni entra nella struttura tecnica dell'Ente per la colonizzazione della Maremma Tosco-Laziale e del Territorio del Fucino (da cui, poi, nel 1954 si staccherà l'Ente per la valorizzazione del Fucino), occupandosi, tra le altre cose, della progettazione di una serie d'insediamenti rurali volti a risolvere l'annoso problema abitativo nel Fucino e nelle aree prospicienti l'ex alveo del lago: il Villaggio del Bracciante o di San Giuseppe di Caruscino (1952) e il Borgo a via Nuova (1955) nel territorio di Avezzano, il Borgo residenziale a Trasacco (1954) e il Borgo Ottomila (1955), nel comune di Celano, in cui l'architetto Carlo Boccianti, già collaboratore dell'Ente Maremma e altro protagonista della vicenda architettonica italiana, aveva realizzato un primo nucleo con servizi e abitazioni [Montuori 2021; Montuori 2020; Città nascenti 2010]. I borghi del Fucino testimoniano la piena adesione di Vittorini al dibattito sulla residenza della cultura architettonica italiana del dopoguerra che, in quegli anni, aveva dato avvio agli interventi promossi da INA-Casa dal Nord al Sud della Penisola [La grande ricostruzione 2001]. Interventi improntati ad una rilettura colta dell'edilizia tradizionale e per cui le norme fornite ai progettisti auspicavano l'adozione di «composizioni urbanistiche varie, mosse, articolate, tali da creare ambienti accoglienti e riposanti, con vedute in ogni parte diverse e dotate di bella vegetazione, dove ciascun edificio abbia la sua distinta fisionomia ed ogni uomo ritrovi senza fatica la sua casa, col sentire riflessa in essa la propria personalità» [Piano incremento occupazione operaia 1950, 8]. Concepiti non solo per fornire un'abitazione ai contadini, ma per favorirne anche la vita associata, bandita durante il dominio di Torlonia, i borghi di Vittorini, infatti, si caratterizzavano per la complessità e varietà dell'ambiente urbano, ottenute anche attraverso scarti nell'aggregazione delle cellule abitative, razionali ma, al contempo, evocative della tradizionale architettura rurale italiana (fig. 3).



3: Marcello Vittorini. Borgo residenziale 8.000, Celano. Disegno prospettico d'insieme e prospettiva dell'abitato, s.d. [Marino, Tamburini 2010].

PATRIZIA MONTUORI

Nel 1955 Vittorini elabora con Leonardo Benevolo, Mario Coppa, Federico Gorio, Giampaolo Rotondi, Michele Valori lo *Studio territoriale sulla regione Marsicana* per conto del Ministero dei Lavori Pubblici, che rientrava nel programma di studi preparatori al Piano Regionale dell'Abruzzo, insieme a due indagini nella valle Peligna e nella valle del Sangro e, due anni più tardi, il comune di Avezzano gli affida anche la redazione sia del Piano di Ricostruzione sia del Nuovo Piano Regolatore Generale, che avrebbe dovuto sostituire quello del 1916, ancora vigente.

Nella relazione che stila il 12 dicembre del 1957, infatti, il tecnico chiarisce che le disposizioni legislative che avevano introdotto lo strumento urbanistico del Piano di Ricostruzione erano state emanate a più riprese, dal 1945 fino al 1951, ed erano state integrate da diverse circolari ministeriali relative anche all'attuazione dei piani, l'ultima del giugno 1957. Esse definivano questo strumento urbanistico come un piano particolareggiato (art. 2 del D.L. n. 154 del 01.03.1945) e come tale parte di un piano generale che «anche se non disegnato, deve essere intravisto e, almeno nelle linee fondamentali, concepito e brevemente illustrato nella relazione. Il piano di ricostruzione non deve perciò perdere di vista il principio generale di unità dal quale discenda la necessità di studiare la parte in funzione del tutto ed il presente in funzione del futuro, e di conseguenza deve disciplinare la ricostruzione degli abitati in modo tale che non ne risultino impedimenti agli sviluppi di domani (Circ. Min. LL. PP n. 590 del 14.8.1945)»<sup>3</sup>. Vittorini, dunque, accetta suo malgrado, di dare la priorità alla redazione del Piano di Ricostruzione, onde procedere rapidamente a risollevarne l'economia e l'edilizia locale e accedere a forme di finanziamento, prefigurando, però, uno schema dello sviluppo urbanistico di Avezzano, che avrebbe dovuto confluire nel nuovo PRG della città, da approvare e rendere operativo quanto prima, vista anche l'inadeguatezza del piano Bultrini, di cui segnalava, in particolare, due preoccupanti criticità. La prima era che lo schema a scacchiera su cui era stato concepito [Montuori 2022; Montuori 2015] rendeva impossibile ottenere una gradazione e una classificazione delle singole strade e creava inconvenienti sul traffico interno, sul carattere dell'abitato e sull'economia di costruzione e di manutenzione dei servizi pubblici: una rete viaria di questo tipo, infatti, è spesso di sezioni eccessive per la zona residenziale e rende complesso stabilire i tronchi primari della rete di distribuzione idrica e delle fognature; inoltre manca la conclusione delle strade interne e ogni accenno al contenimento dell'abitato che, teoricamente, potrebbe ampliarsi all'infinito senza un carattere logico, funzionale e compositivo. La seconda criticità era che, fino alla Seconda guerra mondiale, Avezzano si era sviluppata con grande rapidità sulla base del piano del 1916, ma senza un Regolamento Edilizio e quindi con un abitato frammentario e indefinito. A ridosso della zona centrale, infatti, erano rimasti e si erano sviluppati quartieri a carattere molto più misero e disordinato: il cosiddetto Concentramento, che aveva occupato l'area dell'ex campo per i prigionieri di guerra; S. Simeo, dove prevalevano le baracche post-sisma; Borgo Angizia, via Napoli e Cupello, dove alle vecchie e misere case in argilla e paglia o in mattoni crudi, si erano aggiunte le baracche costruite dopo il terremoto e le casupole, più o meno abusive, costruite dai privati.

Tale assetto di alcune porzioni dell'abitato, ancora caratterizzate dai baraccamenti realizzati dopo il 1915 ed edilizia fatiscente, è restituito anche dal rilievo dello stato di fatto eseguito nel dopoguerra dal Genio Civile e dal comune di Avezzano per valutare i danni bellici (fig. 4) e dalla campagna fotografica che Vittorini opera e include fra gli elaborati del suo piano di

---

<sup>3</sup> Archivio Storico Comune Avezzano (d'ora in poi ASCA), *Piano di ricostruzione dell'abitato di Avezzano danneggiato dalla guerra. Relazione del 12.12.1957*, b. 173.



ricostruzione, mostrando le rovine lasciate dalla guerra, la 'stabile provvisorietà' delle baracche post-sisma, le povere casette sparse<sup>4</sup> (fig. 5).

Uno dei nodi fondamentali del suo progetto urbanistico, dunque, era proprio il recupero della zona di Borgo Angizia e via Napoli che, in base alle previsioni del piano del 1916 e della variante del 1924, costituiva il naturale completamento del centro della città, ma in cui la pianificazione post-sisma era rimasta in gran parte inattuata [Montuori 2015]. Rinato dopo il terremoto con abitazioni spontanee costruite anche dagli immigrati venuti a ricostruire la città e, poi, colpito da diverse bombe durante le incursioni del 1944, a metà degli anni Cinquanta il quartiere era ancora privo di un'efficiente rete viaria, idrica e fognaria e presentava fabbricati in condizioni precarie, che con la legge n. 640 del 9 agosto 1954 (Provvedimenti per l'eliminazione dell'abitazioni malsane) si era già previsto di demolire e ricostruire a spese dello Stato. Nell'area era anche programmato uno degli interventi UNRRA-Casas per la costruzione di case popolari, promossi dopo la guerra in vari centri italiani dall'*United Nations*



4: Rilievo dello stato di fatto eseguito nel dopoguerra dal comune di Avezzano per valutare i danni bellici.



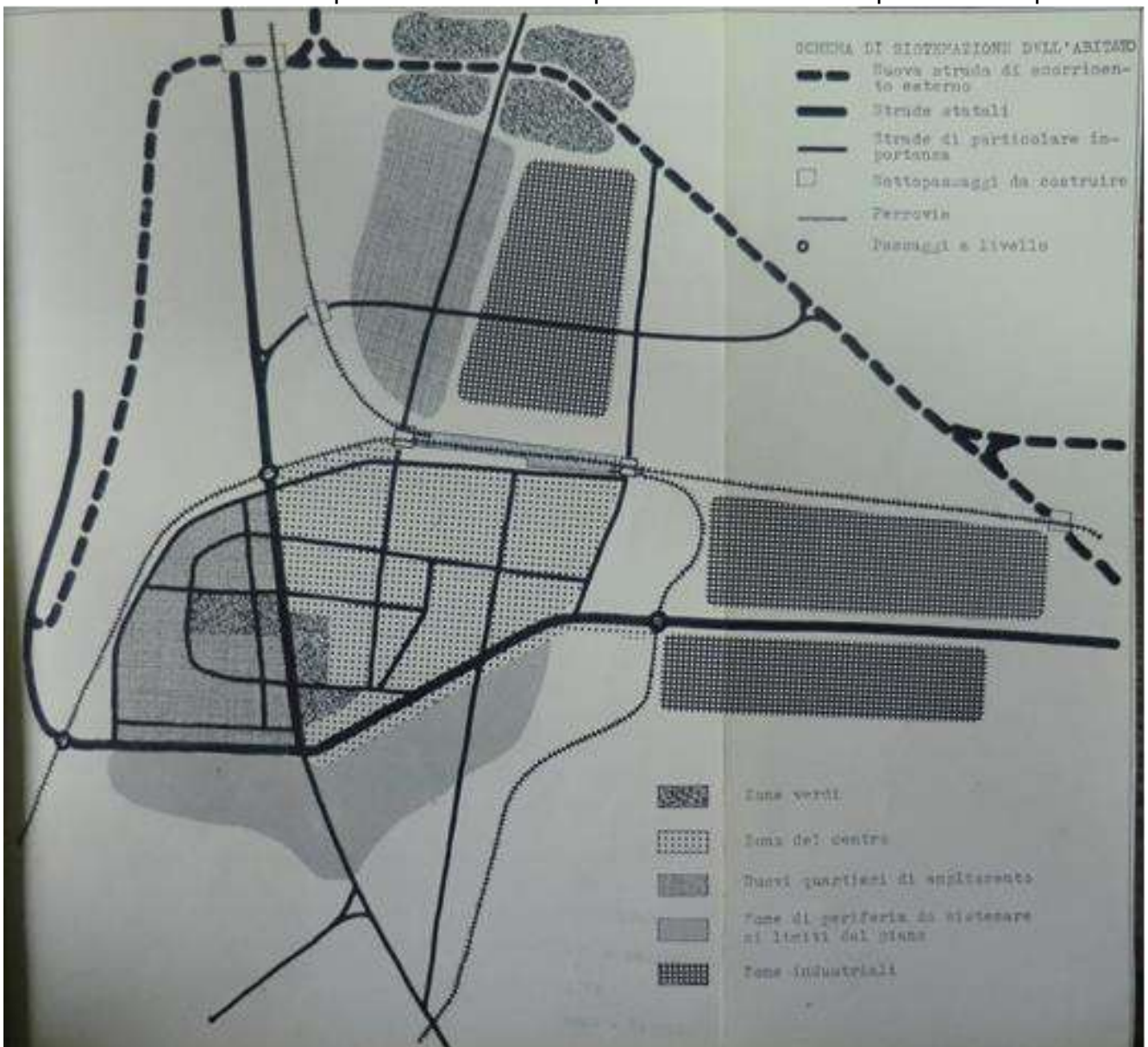
5: Campagna fotografica allegata alla relazione del Piano di Ricostruzione di Vittorini.

<sup>4</sup> ASCA, *Piano di ricostruzione dell'abitato di Avezzano (D.M. 7.4.1956). Studio preliminare. Allegato n. 4. Documentazione fotografica, luglio 1956*, b. 173.

PATRIZIA MONTUORI

*Relief and Rehabilitation Administration* nell'ambito del programma di riparazioni e ricostruzione di case per i sinistrati. A parte alcune demolizioni atte a consentire la costruzione di tale complesso popolare e, chiaramente, un adeguamento della rete idrica e fognaria, la regolarizzazione della viabilità e la sostituzione del tessuto insediativo previste da Vittorini, però, non furono mai operate.

Altro nodo del Piano di Ricostruzione era individuare alcuni elementi strutturanti per l'assetto futuro di Avezzano: in particolare, il collegamento del centro con le zone periferiche mediante sottopassaggi per superare la cesura della ferrovia; la creazione di una zona industriale che divenisse un limite allo sviluppo a macchia d'olio degli edifici residenziali; la sistemazione definitiva del centro e la previsione di nuovi quartieri autosufficienti per l'edilizia privata e



6: Schema di sistemazione dell'abitato allegato alla relazione del 12 dicembre 1957.

statale (fig. 6)<sup>5</sup>. Elementi parzialmente realizzati, ma che non trovarono l'organica e veloce integrazione nel nuovo Piano Regolatore Generale prevista da Vittorini, che auspicava un periodo «non superiore ai due anni»<sup>6</sup> per adottarlo ed iniziare lo studio dei relativi piani particolareggiati. Nel frattempo, le future scelte di pianificazione rischiavano di essere compromesse dalla trasformazione già in atto nella città: ad esempio la realizzazione di programmi di edilizia residenziale pubblica, come quelli nella zona dell'ex Concentramento e antistanti la pineta, creava nuove polarità rispetto all'abitato esistente, attorno a cui poteva sorgere un'edilizia spontanea e confusa. Per questo si decise di affidare a Vittorini e Federico Gorio, suo collega di studio e anch'egli tra i protagonisti dell'architettura e dell'urbanistica italiana del secondo dopoguerra [Rebecchini 2016], la redazione di un Programma di Fabbricazione (1959), più snello e facilmente attuabile. Anche il Programma di Fabbricazione prevedeva per Avezzano due ambiti: uno di ristrutturazione e uno di ampliamento. Il primo, quello ovest, corrispondente all'ex Chiusa Resta e Borgo Angizia, in cui si riproponeva il disegno e le scelte del Piano di Ricostruzione. Il secondo, quello nord, delineava la prima, grande espansione di Avezzano: il quartiere nord di Borgo Pineta.

Vittorini, però, non riuscirà comunque a sviluppare tali linee guida in un vero e proprio Piano Regolatore, di cui fu incaricato ufficialmente con delibera comunale del 25 febbraio 1957, insieme con Federico Gorio e Michele Valori. Oggetto di un iter travagliato, infatti, il piano Vittorini-Gorio-Valori sarà esaminato dall'Amministrazione comunale nell'estate del 1964, ma mai adottato.

## Conclusioni

Nonostante gli strumenti urbanistici elaborati dall'ingegner Vittorini per la seconda ricostruzione e lo sviluppo di Avezzano abbiano avuto solo un'applicazione parziale, essi sono un fondamentale ponte tra lo schema a scacchiera del piano di Bultrini del 1916 e le successive strategie di assetto della città e del territorio e hanno delineato le linee guida di una seconda ricostruzione materiale e sociale di Avezzano a distanza di pochi anni dalla devastazione del sisma.

Alcuni degli elementi previsti in essi, come l'ampliamento dell'abitato a nord e alcuni sistemi infrastrutturali come la superstrada per Sora e i tracciati viari a valle dell'autostrada, infatti, sono rintracciabili anche nei piani attuati successivamente, quello adottato nel 1968 e approvato nel 1977, redatto dagli architetti Romano De Simoni e Massimo Santoro, ma anche quello vigente del 1997 [Mariani 2012].

## Bibliografia

CIPRIANI, C.A. (2015). *Il campo di concentramento di Avezzano. L'istituzione di un campo di prigionieri di guerra austro-ungarici e la nascita della "Legione romana d'Italia"*, in *Avezzano, la Marsica e il circondario a cento anni dal sisma del 1915. Città e territori tra cancellazione e reinvenzione*, a cura di S. Ciranna, P. Montuori, L'Aquila, Consiglio Regionale dell'Abruzzo, pp. 51-63.

CIRANNA, S.; MONTUORI, P. (2015). *Tempo, spazio e architetture. Avezzano cento anni o poco più*. Roma, Editoriale Artemide.

<sup>5</sup> ASCA, Piano di ricostruzione dell'abitato di Avezzano danneggiato dalla guerra. Relazione del 12.12.1957, b. 173.

<sup>6</sup> ASCA, Piano di ricostruzione dell'abitato di Avezzano danneggiato dalla guerra. Relazione del 12.12.1957, b. 173.

PATRIZIA MONTUORI

GURRIERI, O. (1929). *Avezzano e la conca del Fucino. Le cento città d'Italia illustrate*. fasc. 270, Milano, Sonzogno.

*La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50* (2001). A cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli.

LETTA, G. (1957). *Ampiamente discusso il progetto del piano regolatore della città*, in «Il Tempo», Cronaca di Avezzano.

*L'orrendo terremoto del 13 gennaio 1915. Con illustrazioni originali e la lista dei morti e feriti*, New York: Itala Publishing Co., s.d. (1915).

MARIANI, M. (2012). *I piani di Avezzano, 1957-1961. Il piano di ricostruzione, il progetto di piano regolatore generale, il programma di fabbricazione*, in *Omaggio a Marcello Vittorini. Un archivio per la città*, Roma, Gangemi Editore, pp.161-170.

*Città nascenti. I borghi del Fucino* (2010). A cura di A. Marino, G. Tamburini, Roma, Gangemi Editore.

*Omaggio a Marcello Vittorini. Un archivio per la città* (2012). A cura di A. Marino, V. Lupo, Roma, Gangemi Editore.

MONTUORI, P. (2015). *Avezzano città asismica: "Un altro volto nel quale l'antico si rischiera"*, in *Tempo, spazio e architetture. Avezzano cento anni o poco più*, Roma, Editoriale Artemide, pp. 46-87.

*Piano incremento occupazione operaia case per lavoratori, 2. Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica* (1950), Roma, Ti.BA, p. 8.

MONTUORI, P. (2020), *Il Fucino da acqua a terra. Tracce storiche della trasformazione di un territorio, dall'antichità all'epoca contemporanea*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo/The Global City. The urban condition as a pervasive phenomenon*, vol. E, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, Torino, AISU, pp. 490-500.

MONTUORI, P. (2021). *Coventry: Shell or Phoenix, City of Tomorrow or Concrete Jumble? From Reconstruction to the Phoenix Initiative, UK*, in *Historic Cities in the Face of Disasters. Reconstruction, Resilience and Rooted Societies*, a cura di F.F. Arefian, J. Ryser, J. Mackee, A. Hopkins, Switzerland, Springer Nature Switzerland AG, pp. 191-209.

MONTUORI, P. (2022), *Avezzano ante e post quem. Urbanistica, architettura e trasformazioni, prima e dopo il sisma del 1915*, in *Avezzano storia della città moderna*, a cura di G. Nicoli, Capistrello, Radici edizioni, pp. 68-99.

REBECCHINI, M. et Al. (2016). *Rassegna di architettura e urbanistica: Federico Gorio architetto*, Roma, Arti Grafiche.

### Fonti archivistiche

US National Archives Catalog, Photographs of Activities, Facilities and Personnel, Record Group 342.

Archivio Storico Genio Civile Regionale, b. 9.

Archivio Storico Comune Avezzano: b. 173.

## 1945-1958: la ricostruzione di Sulmona nell'applicazione del Piano di Pietro Aschieri

### 1945-1958: Reconstructing Sulmona by applying Pietro Aschieri's Plan

**RAFFAELE GIANNANTONIO**

Università G. d'Annunzio Chieti Pescara

#### Abstract

*Sulmona fu pesantemente bombardata nel 1943 per il suo ruolo di centro maggiore a ridosso della linea Gustav. La ricostruzione della città 'liberata' riveste particolare interesse in quanto rivela una sorprendente eredità del Piano Regolatore di Pietro Aschieri, approvato poco prima dell'inizio della guerra, che esprimeva concetti propri dell'urbanistica di regime quali la valorizzazione dei monumenti attraverso il loro isolamento, gli sventramenti del tessuto degradato e la gentrificazione.*

*Sulmona, the largest town near the Gustav Line, was bombed heavily in 1943. The reconstruction following its 'liberation' is of particular interest, given the surprising legacy of Pietro Aschieri's town plan, which, approved shortly before the start of the war, expressed concepts associated with the urbanism of Italy's fascist regime, such as the valorisation of monuments by the elimination of anonymous surrounding buildings, the sventramenti in deteriorated areas and the gentrification.*

#### Keywords

Piano Aschieri, urbanistica nelle città nel dopoguerra, architettura postbellica di Sulmona.

Aschieri's plan, urbanism in post war cities, Sulmona post war architecture.

#### Introduzione

Nell'agosto 1931 Pietro Aschieri viene incaricato di redigere il Piano Regolatore di Sulmona<sup>1</sup> che, nella relazione consegnata il 10 ottobre 1933, prevede per i nuovi quartieri una 'zonizzazione sociale' dei vari nuclei abitati [Aschieri 1933, 32-36]. Il Quartiere oltre il torrente Vella, sorto negli anni Venti, «costituito [...] di casette [...] abitate pure da operai e da agricoltori» avrebbe fatto parte del «nuovo quartiere per la classe agricola sui margini della vasta pianura [...] fino alle falde del Morrone». Al ceto medio vengono invece riservati i Quartieri nuovi nella zona fuori Porta Napoli, verso sud, la più pianeggiante e salubre. I quartieri nell'interno della città vengono destinati invece all'edilizia signorile grazie all'espulsione dei contadini residenti e al loro trasferimento in un ambiente colonico ritenuto più congeniale, come quello al di là del Vella. La valorizzazione dei monumenti presume invece la liberazione «dalle brutture che nei secoli scorsi li hanno soffocati», mediante gli allargamenti e gli sventramenti della prassi fascista, che invece impediranno l'approvazione definitiva del progetto. Il Piano viene inizialmente adottato dall'Amministrazione il 29 dicembre 1933<sup>2</sup> ma dal maggio 1934 Vincenzo Civico, gravitante nell'orbita di Giovannoni, commenta negativamente l'opera in quanto non prevedeva la realizzazione di borgate rurali per ospitare la popolazione allontanata dal centro della città, proponendo il solo sventramento generalizzato di interi quartieri [Civico 1934, 448-449]. Nel maggio 1935 un articolo di Paolo Rossi de Paoli annuncia addirittura un memoriale presentato al prefetto per

<sup>1</sup> Sulmona. Archivio Storico Comunale (d'ora innanzi ASCS), *Registro Delibere*, Delibera Podestarile n. 211 del 24. agosto 1931.

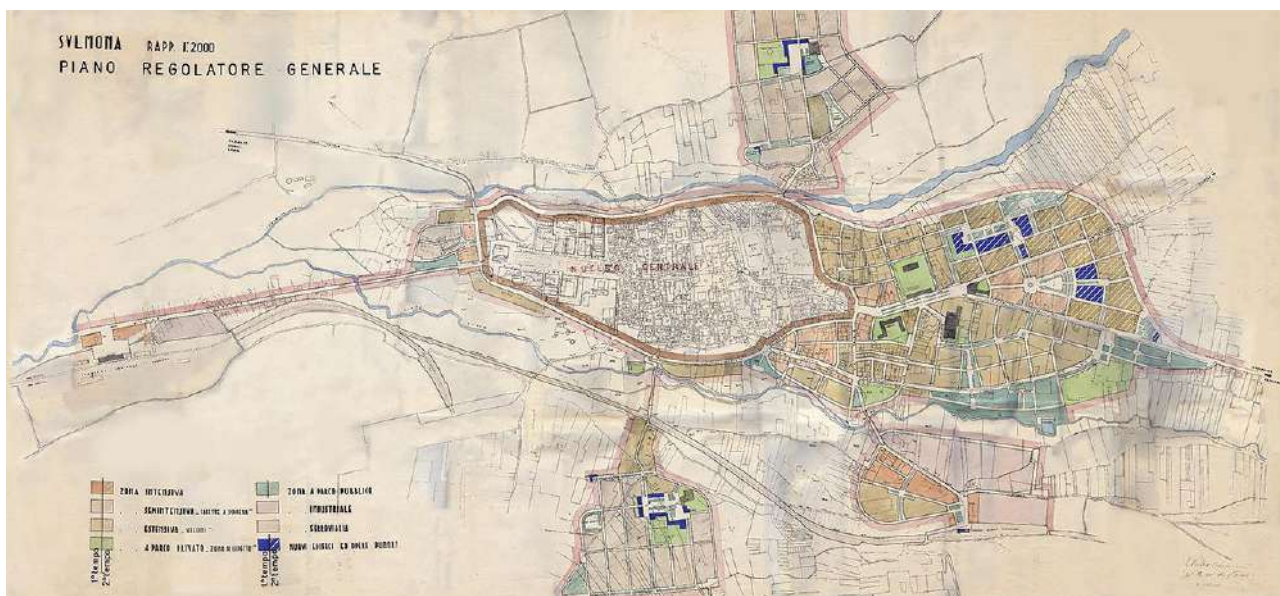
<sup>2</sup> Ivi, *Delibera Podestarile* n. 342 del 29 dicembre 1933.



RAFFAELE GIANNANTONIO

impedire l'approvazione del piano [Rossi De Paoli 1935]. La posizione di Aschieri si aggrava quando la Commissione Centrale di Consulenza Urbanistica, presieduta da Giovannoni, esprime parere negativo sul Piano<sup>3</sup> e quando il Consiglio Superiore dell'Antichità e Belle Arti, interpellato dalla stessa Commissione, boccia il Piano giudicando le motivazioni di ordine «pratico moderno» insufficienti a giustificare l'alterazione del tessuto edilizio<sup>4</sup>. A questo punto Pietro Aschieri, scrivendo al podestà nell'aprile 1936, dichiara l'intenzione di rivedere il progetto assieme a Paolo Rossi de Paoli secondo le direttive di Giovannoni<sup>5</sup>. L'incarico viene conferito ai due professionisti nel luglio 1937<sup>6</sup> e lo strumento, trasmesso il 25 settembre 1937, ottiene nel marzo dell'anno seguente l'adozione dell'amministrazione comunale<sup>7</sup> e la definitiva approvazione con il Regio Decreto 22 febbraio 1940<sup>8</sup>.

Il progetto Aschieri-Rossi de Paoli prevede in sostanza un ridimensionamento delle demolizioni, in particolare di quelle previste dall'ingresso nord di corso Ovidio fino alla piazza dell'Annunziata, eliminando anche lo 'smontaggio' del quattrocentesco palazzo di Giovanni dalle Palle<sup>9</sup>. Conferma tuttavia la *gentrification* nel centro antico, restaurando gli edifici in precedenza occupati dai contadini da destinarsi al ceto medio ma per ospitare la popolazione espulsa prevede la formazione di due borgate rurali, totalmente autonome. I quartieri a sud dell'abitato, destinati ancora al ceto medio, avrebbero inoltre goduto di un riordino più razionale e di nuovi servizi. Con lo scoppio della guerra Sulmona ricopre un ruolo strategico per l'importante nodo ferroviario e per essere divenuta dal 1943 il centro maggiore a ridosso della Linea Gustav che per mesi inchioda l'avanzata delle truppe alleate. Dal 27 agosto 1943 fino al maggio 1944 diviene obiettivo di pesanti bombardamenti che fanno strage nella popolazione provocando cospicue macerie fisiche e morali. Al termine del conflitto, la ricostruzione della città 'democratica' e persino l'avvio della 'nuova Sulmona'



1: Pietro Aschieri, Paolo Rossi de Paoli, Piano Regolatore Generale di Sulmona, planimetria scala 1:2000, 1937. Sulmona. Archivio Storico Comunale.

<sup>3</sup> L'Aquila. Regia Prefettura. Sindacato Nazionale Fascista Ingegneri della Federazione Nazionale Sindacati Fascisti Professionisti ad Artisti, Roma. Commissione Centrale di Consulenza Urbanistica. Parere sul progetto di Piano Regolatore di Sulmona, redatto dal Dott. Ing. Arch. Pietro Aschieri. Copia conforme 2 Maggio 1935.

<sup>4</sup> Ivi. Lettera del Prefetto al Podestà di Sulmona. 27 Gennaio 1936.

<sup>5</sup> Sulmona, Archivio Storico Comunale. Lettera di Pietro Aschieri al Podestà. 29 aprile 1936.

<sup>6</sup> Ivi. Delibera Podestarile n. 289 del 5 luglio 1937.

<sup>7</sup> Ivi. Delibera Podestarile n. 37 del 5 marzo 1938.

<sup>8</sup> L'Aquila. Regia Prefettura. Regio Decreto 22 febbraio 1940, Copia conforme 29 novembre 1957.

<sup>9</sup> Sulmona. Archivio dell'UTC, Relazione dell'Ingegnere Capo Guido Conti. 30 settembre 1952, s.c.

al di là del fiume Vella risultano condizionate in maniera sorprendente dal Piano Aschieri-de Paoli.

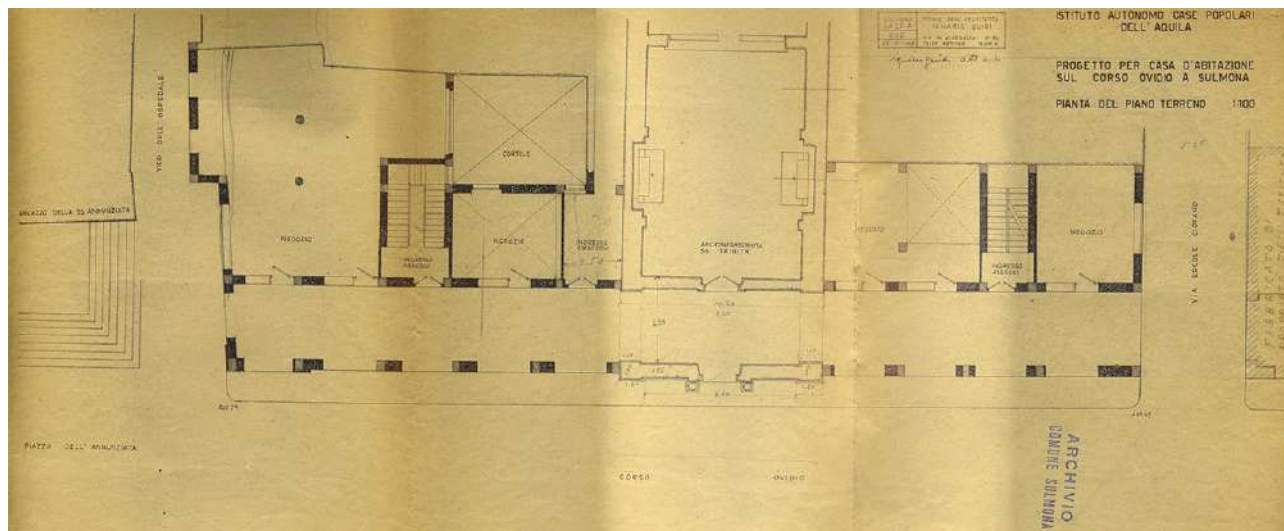
### 1. La sistemazione del nucleo antico

L'esecuzione del primo intervento di trasformazione del tessuto edilizio del Corso Ovidio dall'imbocco nord sino all'ospedale dell'Annunziata (progressivamente sottoposto a pesanti demolizioni sul lato ovest, come previsto da Aschieri) risulta la realizzazione dell'edificio a 4 piani tra le vie Barbato e Ciofano, progettato per lo IACP da Guido Conti, Ingegnere Capo comunale. La soluzione originale, redatta il 27 agosto 1946<sup>10</sup>, presenta al piano terra un ampio porticato sul corso, sempre secondo le indicazioni di piano, ed un linguaggio fortemente classicista privo di riferimenti anche all'architettura del periodo precedente. Nel maggio seguente<sup>11</sup> viene redatto un progetto di variante dall'ingegner Arturo Di Marco dell'IACP che appare come una semplificazione della soluzione originaria, rispettando però il linguaggio originario. L'edificio è completato nel 1950 ma collaudato solamente nel marzo 1952<sup>12</sup>.

Il secondo episodio riguarda invece il progetto per la realizzazione di alloggi popolari redatto nel 1948 dall'ingegner Ignazio Guidi, autore dei piani per Carbonia e per Addis Abeba, che attua il Piano Aschieri nell'area contigua a sud dell'edificio di Conti, compresa tra via Ciofano e vico dell'Ospedale, prevedendo la demolizione degli edifici esistenti sul filo occidentale (tra cui il pregevole palazzo Trippitelli, di proprietà Ricottilli), il taglio parziale della chiesa della SS. Trinità, l'allargamento del corso da m 5,80 a 10,40<sup>13</sup>.

La tavola del *Progetto per casa d'abitazione sul Corso Ovidio a Sulmona*, redatto da Guidi il 3 luglio 1948, mostra il prospetto sul corso di un edificio a due volumi<sup>14</sup>: quello di sinistra, verso l'ospedale dell'Annunziata, presenta accenni storicistici mentre l'altro, più ampio, un linguaggio estremamente asciutto.

Manca del tutto la chiesa, fagocitata dal secondo grande volume. A questa soluzione si oppone fortemente l'Ufficio Tecnico Comunale (d'ora innanzi UTC) attraverso la Direzione generale Antichità e Belle Arti, cosicché Guidi redige prontamente un secondo progetto che



2: Ignazio Guidi, progetto per casa d'abitazione sul Corso Ovidio a Sulmona, piante del piano terreno, 28 luglio 1948. L'Aquila, Archivio del Genio Civile.

<sup>10</sup> L'Aquila, Archivio del Genio Civile, s.c. 27 agosto 1946.

<sup>11</sup> Ivi. 21 maggio 1947.

<sup>12</sup> Sulmona, Archivio Storico Comunale. Deliberazione Consiglio Comunale (d'ora innanzi DCC) n. 238 del 1° giugno 1950.

<sup>13</sup> Ivi, *relazione*, 22 luglio 1948, Cat. 10 cl. 1 fasc. 8 – 15 (11) n/1954.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

prevede di tagliare ed arretrare la chiesa, ricostruendone però la facciata a filo del porticato. Tale progetto non viene approvato in quanto l'ingresso alla chiesa sarebbe avvenuto attraverso una sorta di buia galleria.

L'edificio settentrionale viene costruito secondo una variante del 28 luglio 1948 mentre la demolizione e ricostruzione del palazzo Trippitelli, che diverrà sede della Cassa di Risparmio dell'Aquila, viene approvata solamente nel giugno 1953 dalla Soprintendenza e nel dicembre 1954 dal Consiglio Comunale<sup>15</sup>. La soluzione definitiva del 1957 di Ignazio Guidi prevede la sostanziale conservazione degli elementi architettonici con l'imposizione del motivo del portico al piano terra, i cui fornicati ad archi depressi citano i due portali sul Corso dell'edificio demolito. Nel novembre 1959 viene invece approvata la variante definitiva riguardante la sistemazione della chiesa della SS. Trinità<sup>16</sup>, con il taglio parziale dell'edificio e l'arretramento della facciata al filo interno del portico, così come autorizzato dal Soprintende con nota del gennaio 1958<sup>17</sup>. I lavori, regolarmente eseguiti secondo quanto appare nell'immagine attuale, vengono formalmente ultimati nel maggio 1960<sup>18</sup>.

L'ultima vicenda significativa relativa all'attuazione del Piano Aschieri lungo Corso Ovidio riguarda la ricostruzione del palazzo Marcone, che funge da ingresso nord al nucleo antico. Il progetto del dicembre 1948 redatto dall'architetto Alfredo Cortelli riprende le movenze del contiguo fabbricato di Guido Conti, seguendo ancora le indicazioni di Pietro Aschieri<sup>19</sup>. Il grande prospetto sul corso è infatti caratterizzato dalla presenza di ampi arconi a tutto sesto in finta pietra e sovrastato da uno schermo a due livelli, totalmente rivestito in mattoni. Sul progetto di Cortelli nasce una controversia riguardante l'allineamento del fabbricato, la cui facciata risulta parallela al ciglio del marciapiede, modificando le previsioni del Piano Aschieri, secondo cui l'edificio doveva essere costruito in allineamento con i fabbricati progettati da Conti e Guidi. Anche per questo i lavori di ricostruzione stentano così ad iniziare finché, su sollecitazione dell'Amministrazione<sup>20</sup>, la famiglia Marcone vende l'area alla ditta Fratelli Iannamorelli Panfilo ed Alberto che nel mese di agosto 1953 presenta un nuovo progetto di ricostruzione del fabbricato<sup>21</sup>.

Il progetto, sottoscritto da più tecnici, stravolge completamente il linguaggio della soluzione originale: non più fornicati ad arco di gusto ottocentesco, né dialogo pietra/mattone, ma forme stereometriche, asciutte e moderne, con logge e balconi distribuiti in sequenze lineari, serrati lateralmente da pareti rivestite in materiale lapideo che hanno più l'aspetto di giganteschi setti che non di testate di risvolto.

L'unica aggettivazione decorativa è affidata ai tre pannelli in cemento bianco che rivestono gli accessi al porticato, raffiguranti episodi delle *Metamorfosi* e Celestino V nell'atto di rifiutare la tiara papale, realizzati da Omero Taddeini, celebre scultore e medaglista. Nel febbraio 1954 il Genio Civile approva il progetto, consentendo così alla ditta di avviare i lavori di ricostruzione che, alla fine dell'anno, possono considerarsi quasi conclusi, nonostante ulteriori critiche e perplessità<sup>22</sup>.

## 2. La valorizzazione dei monumenti

Per quanto attiene il tema la valorizzazione dei monumenti, nel suo Piano Aschieri prevede lo smontamento e ricomposizione del palazzo Tironi all'angolo tra il corso Ovidio e piazza

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ivi*, n/1948.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ivi*, fasc. 8- 5 n/1953.

<sup>21</sup> L'Aquila, Archivio del Genio Civile, B 811, s.c..

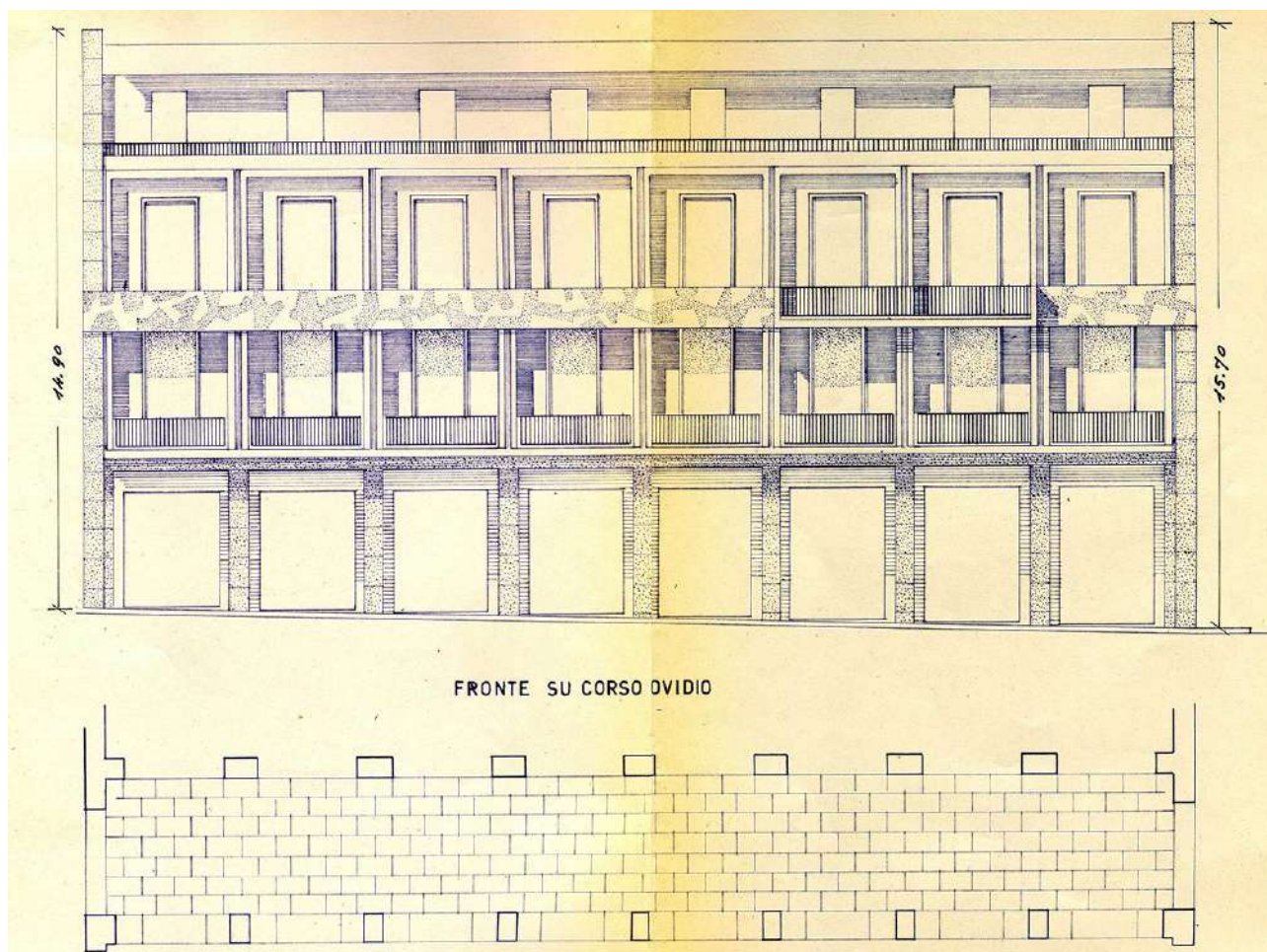
<sup>22</sup> Sulmona, Archivio storico Comunale, Cat. 10 Cl. 1 Sc. 8-5 n/1954.



XX Settembre, la liberazione dell'acquedotto svevo e dell'abside di S. Francesco della Scarpa nonché la sistemazione di piazza dell'Annunziata.

Nel febbraio 1952 il Consiglio Comunale approva il progetto di Alfredo Cortelli per la ditta Iannamorelli-Della Sabina di sistemazione della zona antistante l'Annunziata mediante l'abbattimento di edifici settecenteschi ritenuti privi di pregio e la realizzazione di edifici adibiti a varie destinazioni civili compreso un cinema-teatro di 1.200 posti. Contestualmente la ditta SAPIS presenta l'istanza per la realizzazione di un altro cinema in via Pansa<sup>23</sup> che però, a seguito dell'opposizione di un Comitato Civico e del parroco di S. Domenico, l'autorizzazione alla Variante SAPIS viene revocata e così la ditta Iannamorelli-Della Sabina rimane padrona di realizzare la sistemazione di Piazza dell'Annunziata<sup>24</sup>. Nonostante ciò la soluzione di Cortelli viene messa in discussione dalla commissione edilizia in quanto gli edifici di stile moderno non vengono ritenuti adatti a fronteggiare il monumentale palazzo e, nonostante la revisione del progetto da parte dell'architetto David Gazzani, la proposta è definitivamente respinta dal Consiglio Comunale il 15 luglio 1959.

Viene abbandonato anche il progetto di demolizione delle 'bottegucce' alla base dell'abside di S. Francesco della Scarpa, per cui l'unico intervento di valorizzazione dei monumenti previsto da Piano ad essere realizzato negli anni Cinquanta fu la liberazione dell'acquedotto svevo, costruito nel 1256 prospiciente l'attuale piazza Garibaldi.



3: Alfredo Cortelli, progetto di un edificio per abitazione in Corso Ovidio, prospetto e piante del porticato su Corso Ovidio, 195. *L'Aquila*, Archivio del Genio Civile.

<sup>23</sup> Ivi, DCC n. 26 del 3 Febbraio 1952.

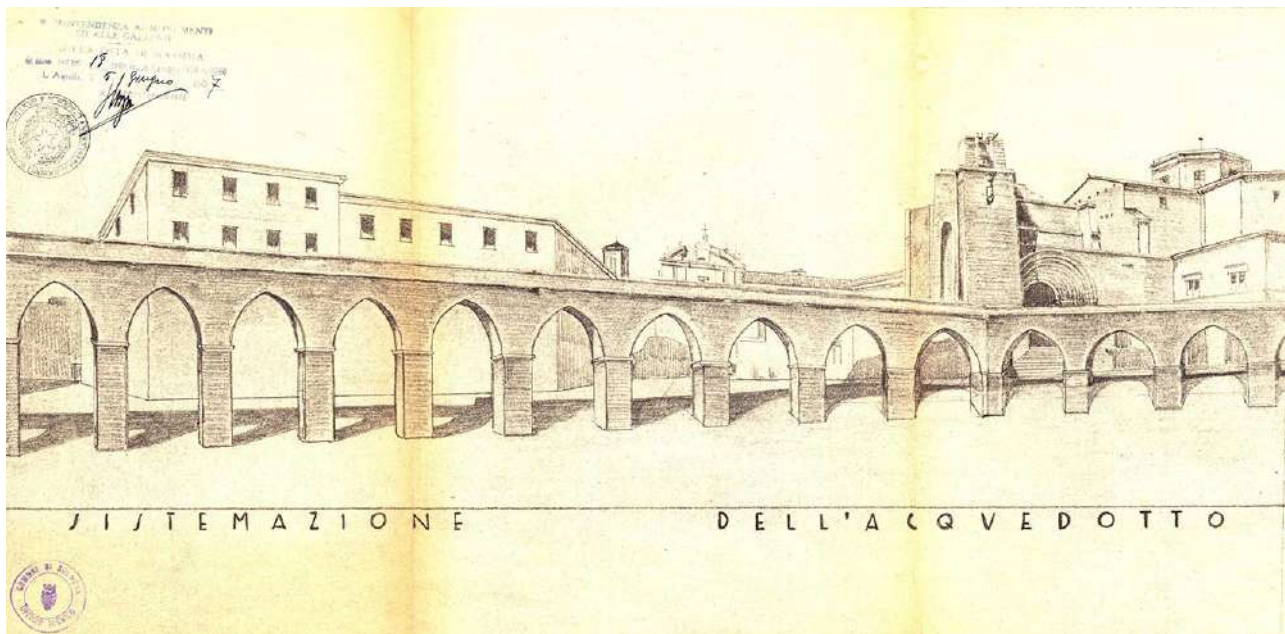
<sup>24</sup> Ivi, DCC n. 74 del 18 settembre 1952.

RAFFAELE GIANNANTONIO

Per il grande manufatto Aschieri prevede l'abbattimento dei corpi edilizi che lo inglobano. All'epoca, provenendo da nord, dopo i primi archi, l'acquedotto scompariva infatti in un primo blocco settentrionale, al termine del quale altri tre archi creavano il particolare ingresso alla piazza, seguito a meridione da un secondo blocco, al cui termine un ultimo arco libero completava il percorso del monumento. Nonostante i discordanti pareri riportati dalla stampa locale nel 1950 [Gi-Emme 1950; Plauso generale 1950], il 17 maggio dell'anno seguente la Giunta municipale autorizza i lavori di demolizione della casa Giaccio<sup>25</sup>. La realizzazione dell'opera incontra però degli ostacoli derivanti soprattutto dalla mancanza di finanziamenti adeguati da parte della Cassa per il Mezzogiorno.

La situazione del finanziamento si sblocca solo nel 1959, quando il soprintendente comunica al Ministro della Pubblica Istruzione di aver appreso «che la somma prevista di 60 milioni dovrebbe essere elevata a 75; il restauro invece può essere contenuto assai al di sotto dei 40 milioni, previsti»<sup>26</sup>. Il Sindaco può dichiarare quindi l'esecutività dell'opera a fronte del nuovo importo di L. 100.000.000<sup>27</sup>, e la notizia dell'avvenuto finanziamento viene pubblicata il 2 agosto da *Il Messaggero* [*Quaranta milioni* 1959]. Il 19 maggio 1960 il Consiglio Comunale delibera di assumere a proprio carico ogni onere «eccedente la somma approvata dalla Cassa»<sup>28</sup>, mentre la stessa Cassa affida alla Soprintendenza la realizzazione di due interventi realizzati 'in economia': il primo «limitato ai lavori di demolizione ed il secondo ai restauri»<sup>29</sup> firmando contratti con imprese appaltatrici locali, la ditta Mininni Luciano per le demolizioni e La Gatta Carlo per i restauri.

Il 6 settembre il Comune consegna ai proprietari il Decreto Prefettizio di occupazione di urgenza degli immobili<sup>30</sup>, che infine il 16 novembre consegnano all'Impresa Mininni le chiavi



4: UTC di Sulmona, progetto per l'isolamento dell'acquedotto medievale, prospettiva, 1957. Sulmona, Archivio Storico Comunale.

<sup>25</sup> Ivi, Deliberazione Giunta Municipale n. 288 del 17 maggio 1951.

<sup>26</sup> Sulmona, Archivio Storico Comunale, Cartella *Ufficio Tecnico, Progetto Acquedotto Medioevale*, Lettera Soprintendente, L'Aquila, 14 maggio 1959, prot. n. 1286/m. 1035.

<sup>27</sup> *Ibidem*, Lettera sindaco, Sulmona, 8 giugno 1959, prot. n. 514/U.T.,

<sup>28</sup> Sulmona, Archivio Storico Comunale, DCC n. 34 del 19 maggio 1960.

<sup>29</sup> Ivi, Cartella *Ufficio Tecnico, Progetto Acquedotto Medioevale*, Lettera Direttore Generale f.f., Cassa per opere straordinarie di pubblico interesse nell'Italia Meridionale, Roma, 2 agosto 1960.

<sup>30</sup> Ivi, Cartella *Corrispondenza con la Prefettura*, Lettera sindaco, Sulmona, 8 settembre 1960.



degli edifici<sup>31</sup>. I lavori hanno dunque inizio ma potranno dirsi conclusi solo con l'intervento di liberazione delle basi e di sistemazione dello spazio di pertinenza eseguito negli anni Ottanta.

### 3. L'attività dell'INA-Casa

Il rapporto, seppure indiretto, della Sulmona del dopoguerra con il Piano Aschieri, non elude neppure l'intervento dell'INA-Casa, la cui attività edilizia inizia nella zona fuori Porta Napoli, che Aschieri aveva previsto quale zona di espansione. La scelta dell'Amministrazione di insediare il vero e proprio quartiere INA-Casa al di là del fiume Vella, lontano dalla città consolidata, è un'altra conseguenza del Piano Aschieri che in tale zona periferica aveva previsto la realizzazione del Villaggio d'Annunzio secondo i concetti di deurbanizzazione tipici del fascismo. Quello che doveva essere un villaggio rurale alternativo alla città diviene invece il caposaldo di un nuovo tessuto che andrà a costituirsi incentivando la speculazione edilizia privata che occuperà le aree intermedie tra il nucleo antico e il villaggio (demolito negli anni Ottanta), sfruttando le infrastrutture realizzate dal Comune per servire gli insediamenti pubblici. Il fabbricato INA-Casa lungo l'attuale via Papa Giovanni XXIII, progettato nel febbraio 1958 da Giuseppe Cuccia, è quello che offre i maggiori spunti all'interno della produzione locale dell'INA-Casa.

Inequivocabile eco ridolfiana appare la pianta segmentata, basata sullo schema urbanistico preordinato dall'Ente: il movimento è organico, grazie agli snodi ed alle aggregazioni desunte dalle tipologie studiate dal maestro romano per i fascicoli normativi dell'Ente, ma



5: Giuseppe Cuccia, progetto di un edificio in Sulmona – Cappuccini – per la gestione INA-Casa, prospettiva dalla Strada, 1958. L'Aquila, Archivio del Genio Civile.

<sup>31</sup> Ivi, Cartella Verbali di consegna delle chiavi degli stabili da demolirsi per l'isolamento dell'Acquedotto Medioevale, s.c.

RAFFAELE GIANNANTONIO

nel contempo la grande dimensione (51 alloggi e 15 negozi su tre piani per uno sviluppo complessivo di circa 150 metri), risentono delle sperimentazioni operate nel Nord Europa.

## Conclusioni

Nella ricostruzione di Sulmona, le difficoltà riscontrate nella ricerca di un linguaggio emancipato dal recente passato sono testimoniate dalla vicenda degli edifici popolari realizzati lungo corso Ovidio. Il progetto di Guido Conti per un fabbricato a 4 piani, adotta un linguaggio fortemente legato alla tradizione classica, mentre il contiguo intervento a sud di Ignazio Guidi si astrae dall'ambiente costruito con un linguaggio fatto di silenzi e di attenti accenni al moderno, nella ricerca di quella «profonda connessione interna [...] realizzata pur nella perfetta e assoluta autonomia formale delle nuove architetture» [Ragghianti 1946]. Per quanto riguarda la vicenda di palazzo Marcone, la versione finale adotta forme schiettamente moderne, le più spinte e discusse tra quelle progettate sino ad allora a Sulmona. Restando all'interno del nucleo consolidato, dei due progetti di cinematografo, quello di Alfredo Cortelli in piazza dell'Annunziata prevede uno spazio moderno ed articolato all'interno di una dinamica spazialità mentre l'altro di Paolo Caroselli mostra in facciata un taglio molto moderno che non esclude velleità artistiche, come testimoniano il prospetto squadrato, le vetrate rettilinee e i motivi scultorei in bassorilievo.

Nell'ambito delle nuove costruzioni va ricordato l'edificio INA-Casa di Giuseppe Cuccia, un 'paese nel paese', in cui l'autore ripropone l'unità-quartiere della cultura anglosassone, presente nel piano per La Martella. Una *neighborhood unit* che si dota di negozi e di servizi sociali dopo aver constatato la «pratica impossibilità di modificare radicalmente nel senso voluto dai teorici la situazione di quelle città che per lungo processo storico si sono cristallizzate in forme difficilmente mutabili» [Calandra 1946, 58].

Come detto, l'unico intervento di valorizzazione di un monumento risulta la 'liberazione' dell'acquedotto svevo, che però, sotto il profilo storico, va giudicato severamente poiché basato su di un'unica valutazione critica [Piccirilli 1932, 56], ribadita in seguito nella relazione dell'UTC che cita Gavini e Giovannoni [Piccirilli 1958]. Si tratterebbe in sostanza di un intervento non preceduto «da un'attenta analisi storica e tecnica dell'opera», che ha sconvolto «la serie stratigrafica del terreno» e distrutto «in gran parte preziose testimonianze dell'occupazione antica del sito» [Mattiocco 1994, 132]. Quelli che erano i pericolosi rischi insiti nella valorizzazione dei monumenti proposta da Pietro Aschieri sembrano trovare attuazione in età 'democratica', riportando alla memoria la vicenda di via della Conciliazione, anch'essa completata nel dopoguerra. Tornano così alla memoria le parole di Pier Paolo Pasolini che accusa il «potere della realtà dei consumi» di riuscire ad conseguire «quella omologazione che il fascismo non è riuscito assolutamente a ottenere», in modo che «il vero fascismo è proprio questo potere della civiltà dei consumi che sta distruggendo l'Italia» [Pasolini 1974].



6: Roberta Del Signore, Sulmona, acquedotto svevo, veduta attuale da piazza Garibaldi.

**Bibliografia**

- ASCHIERI, P. (1933). *Progetto di piano regolatore e di ampliamento della Città di Sulmona. Relazione*, Sulmona, Angeletti.
- CALANDRA, R. (1946). *La teoria americana della "neighborhood unit"*, in «Metron», n. 6, pp. 58-59.
- CIVICO, V. (1934). *Notizie e commenti di urbanistica. Sulmona (Aquila)*, in «L'Ingegnere», VIII, n. 9, 1° maggio, pp. 446, 448-449.
- GI-EMME (1950). *Del tutto inutile il "sacrificio" della casetta di Piazza del Carmine*, in «Il Paese», 28 novembre.
- MATTIOCCO, E. (1994). *Un documento trecentesco e l'acquedotto medioevale sulmonese*, in «Buletto della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», annata LXXXIV, pp. 115-160.
- PASOLINI, P.P. (1974). *Pasolini e... la forma della città*, film prodotto dalla RAI TV, diretto da Paolo Brunatto nell'autunno del 1973 e trasmesso il 7 febbraio.
- PICCIRILLI, G. (1932). *Sulmona. Guida storico artistica*, Sulmona, Angeletti.
- PICCIRILLI, G. (1958). *Lo scoprimento dell'acquedotto medioevale vivo desiderio della cittadinanza sulmonese*, in «Il Messaggero», 26 settembre.
- ROSSI DE PAOLI, P. (1935). *Deragliamenti urbanistici: Sulmona*, in "La Proprietà Edilizia", 6 maggio.
- Plauso generale a Sulmona per la decisione di liberare il monumento (1950)*. In «Il Giornale d'Italia», 5 dicembre 1950.
- Quaranta milioni per l'"acquedotto" (1959)*. In «Il Messaggero», 2 agosto.
- RAGGHIANI, C.L. (1946). *Urbanistica medioevale e urbanistica d'oggi*, in «La nazione del popolo», 22 settembre.

**Fonti archivistiche**

- L'Aquila. Archivio del Genio Civile. B 811.
- Sulmona. Archivio Storico Comunale. *Registro Delibere*. Cat. 10 cl. 1 fasc. 8 – 15 (11) n/1954; n/1948; 8-5 n/1954; Cartella *Ufficio Tecnico, Progetto Acquedotto Medioevale*, prot. n. 1286/m. 1035. Cartella *Ufficio Tecnico, Progetto Acquedotto Medioevale*. Cartella *Corrispondenza con la Prefettura*. Cartella *Verbali di consegna delle chiavi degli stabili da demolirsi per l'isolamento dell'Acquedotto Medioevale*.
- Sulmona. Archivio dell'Ufficio Tecnico Comunale, s.c.



## *Dalmine dopo il bombardamento: la rinascita della città-fabbrica* *Dalmine after the bombing: the rebirth of the factory and the town*

**GIULIO MIRABELLA ROBERTI, MONICA RESMINI\***

Università di Bergamo

### **Abstract**

*Il pesante bombardamento subito dalla 'Fabbrica Tubi Dalmine' nel luglio del 1944 causò ingenti danni all'apparato produttivo e un elevato numero di vittime civili. Un grande sforzo venne compiuto immediatamente per riprendere ove possibile la produzione, riparando le coperture e rimettendo in funzione i macchinari nei capannoni danneggiati; anche gli edifici colpiti, primo fra tutti per valore simbolico quello della Direzione, vennero presto riparati o ricostruiti, cancellando i segni delle ferite subite.*

*The heavy bombing that the factory and the town of Dalmine suffered in July 1944 caused extensive damage to the production lines and a very high number of civil victims. A high effort was immediately requested to resume the production, recovering the roofs and putting back into operation the machinery in the damaged sheds. Even the injured buildings, first of all the Direction Palace for its symbolic value, were soon repaired or rebuilt, erasing the signs of the suffered wounds.*

### **Keywords**

Dalmine, bombardamento, ricostruzione.

Dalmine, bombing, rebuilding.

### **Introduzione**

Il 6 luglio 1944 era una limpida giornata estiva, l'attività nel complesso siderurgico della Dalmine S.A. (d'ora in poi semplicemente Dalmine) procedeva con tranquillità e regolarità. Verso le ore 11 i quattromila addetti allora presenti furono distratti dal rumore di aerei in avvicinamento, non vi era paura ma solo curiosità, del resto le sirene di allarme non suonarono<sup>1</sup>.

Il cielo sopra l'impianto industriale alle ore 11.02 venne coperto da più di cinquanta 'fortezze volanti' che in raid distanziati di pochissimi minuti sganciarono circa cinquecento bombe<sup>2</sup>. Gli aerei anglo americani (quadrimotori B-17), erano partiti dalle basi pugliesi nei pressi di Foggia, diretti verso il nord d'Italia per colpire obiettivi strategici [Thum 2008]. Tra questi, anche le acciaierie della Dalmine che dall'ottobre 1943 erano divenute uno stabilimento ausiliario del Reich [D'Onghia 1995; Lussana e Tonolini 2003] sotto la direzione dell'ingegner Zimmermann. La Dalmine era impegnata soprattutto in commesse belliche per la Germania, motivo che, molto probabilmente, indusse l'aviazione statunitense ad intervenire [Thum

---

\* Il testo è frutto di confronti e discussioni comuni; tuttavia l'introduzione e i paragrafi 1 e 2 sono di Monica Resmini; i paragrafi 3, 4 e le conclusioni sono di Giulio Mirabella Roberti.

<sup>1</sup> Fondazione Dalmine, Archivio storico (d'ora in poi FDAS), *Dalmine S.p.A., Verballi Consiglio*, 12, seduta del 10 luglio 1944, p. 170.

<sup>2</sup> FDAS, fotografia DA\_F\_p00216\_059.



2008]. In pochi minuti furono distrutte o danneggiate tutte le strutture produttive e molti edifici civili che si trovavano nelle vicinanze dello stabilimento. Oltre ai manufatti la tempesta di ordigni causò un'ecatombe tra operai, impiegati e popolazione civile: 278 morti e oltre 800 feriti [D'Onghia 1995]. Il mancato allarme aveva impedito ai dipendenti di utilizzare i rifugi antiaerei che erano stati allestiti nel 1942 negli interrati del palazzo della direzione, nel laboratorio centrale, nella scuola officina e in altre strutture, e agli abitanti del paese di rifugiarsi in quelli dei quartieri Leonardo da Vinci e Garbagni costruiti nel 1943 [D'Onghia 1995, Thum 2008].

L'entità dei danni fu notevole. La stima effettuata dai periti incaricati dalla Società ammontava a 415 milioni di lire per gli impianti industriali e a 16 milioni per i fabbricati civili<sup>3</sup>.



1: Veduta aerea del territorio di Dalmine pochi secondi dopo il bombardamento. © Fondazione Dalmine.

### 1. Danni al patrimonio della Pro Dalmine

Gran parte degli immobili esterni al recinto delle acciaierie apparteneva alla Società Pro Dalmine, costituita nel 1935 con lo scopo di creare e ampliare opere sociali, culturali, assistenziali per le famiglie dei dipendenti della Dalmine oltre a promuovere iniziative immobiliari e agricole a favore del territorio dalminese. La Pro Dalmine si occupava inoltre di acquisire e amministrare gli asili, le scuole, le colonie marina di Riccione, la montana di Castione della Presolana, la cronoterapica di Trescore e l'elioterapica di Dalmine, le attrezzature sportive come la piscina, il tennis e il velodromo, negozi e la pensione privata. Molti degli edifici erano stati progettati dall'architetto milanese Giovanni Greppi.

Al 1944 la Pro Dalmine possedeva inoltre un'azienda agricola finalizzata alla produzione di alimenti per la mensa aziendale e per la cooperativa di consumo<sup>4</sup>.

Nell'incursione aerea del 6 luglio, 183 bombe caddero sulle aree esterne allo stabilimento; di queste circa la metà danneggiarono i fabbricati urbani della Pro

<sup>3</sup> Per gli impianti industriali: FDAS, Ing. Riccardo Cramigna, Prof. Dr. G.B. Badaracco, *Dalmine, Danneggiamenti subiti dagli stabilimenti di Dalmine nella incursione aerea del giorno 6 luglio 1944, Domanda di risarcimento del danno, Incarto A, all. 8, Domanda di liquidazione in anticipo*, 12 febbraio 1945. Per gli edifici civili: FDAS, Ing. Riccardo Cramigna, Prof. Dr. G.B. Badaracco, *Pro Dalmine, Danneggiamenti subiti dai beni sociali nella incursione aerea del giorno 6 luglio 1944, Domanda di risarcimento del danno, Incarto B, Valutazione del danno, Dati riassuntivi*.

<sup>4</sup> FDAS, Ing. Riccardo Cramigna, Prof. Dr. G.B. Badaracco, *Pro Dalmine, Danneggiamenti subiti dai beni sociali nella incursione aerea del giorno 6 luglio 1944, Domanda di risarcimento del danno, Incarto B, Valutazione del danno, Relazione*, pp. 2-3.

Dalmine e le relative aree di pertinenza, oltre ai servizi comuni. Le rimanenti colpirono i terreni e gli edifici dell'azienda agricola, determinando, come già detto, un danno di 16 milioni di lire. Senza perdere tempo la Società si mise subito all'opera per demolire i manufatti che non potevano essere recuperati e avviare i lavori di restauro di quelli danneggiati<sup>5</sup>.

Gli immobili erano stati costruiti in momenti diversi a partire dal 1909-1914 (anni della gestione Mannesmann) fino agli ultimi fabbricati destinati al servizio pubblico.

La struttura degli edifici al 1944 era principalmente costituita da muratura in mattoni con corree in cemento armato, solai laterocementizi, tetto ligneo con manto di tegole, coppi o ardesie. A causa di difficoltà nel reperimento di mattoni le costruzioni più recenti erano state realizzate con muratura in pietrame<sup>6</sup>.

Dei centoquattro edifici colpiti dalle bombe, sedici subirono ingenti danni, due furono interessati da gravi lesioni e sei vennero completamente distrutti; questi ultimi due gruppi erano destinati alla residenza degli operai e degli impiegati. Le quattro ville dei direttori poste all'interno del perimetro dello stabilimento, e l'ex caserma dei carabinieri subirono notevoli lesioni. Lievi dissesti riportarono anche la chiesa di S. Rocco, la fontana monumentale, la piscina, il campo da tennis, la serra e i parchi e giardini pubblici<sup>7</sup>.

Non venne risparmiata neppure l'azienda agricola, articolata in dieci gruppi colonici: Macallè, Adua, Addis Abeba, Asmara, Mariano I, Mariano II, Sforzatica, Pinosino, Cascina Bianca, Maggi. Ciascun gruppo era costituito da diversi corpi di fabbrica destinati a residenza, stalla, fienile, portico; a questi erano affiancati alcuni servizi agricoli collettivi quali il mulino, il forno, il pastificio e il caseificio<sup>8</sup>.

Gli edifici colonici avevano una struttura analoga a quella delle case civili, solo i gruppi Macallè e Adua presentavano colonne tubolari in acciaio prodotte dalla Dalmine a sostegno del tetto dei porticati. Nel caso dell'azienda agricola i danni furono più contenuti, e in linea di massima si limitarono allo scoperchiamento dei tetti e all'asportazione dei serramenti<sup>9</sup>.

## 2. Danni all'impianto produttivo della Dalmine S.A.

Nel marzo 1920 veniva costituita la Società Anonima Stabilimenti di Dalmine divenuta poi Dalmine S.A. [Lussana e Tonolini 2003]<sup>10</sup>. La Società nasceva dalla cessazione della Società Tubi Mannesmann che nel 1908 aveva avviato nel territorio di Dalmine la produzione di tubi in acciaio senza saldatura [Lussana e Tonolini 2003], impiegando circa seicento operai addetti ai laminatoi e ai forni elettrici. La nuova Società ampliò la gamma dei prodotti e si

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 4-6.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 10-11; FDAS, Ing. Riccardo Cramigna, Prof. Dr. G.B. Badaracco, *Pro Dalmine, Danneggiamenti subiti dai beni sociali nella incursione aerea del giorno 6 luglio 1944, Domanda di risarcimento del danno, Incarto B, Valutazione del danno, Azienda agricola*, passim.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> «La Società ha per oggetto l'esercizio della industria siderurgica, metallurgica, meccanica, elettrica, mineraria dei prodotti tubolari di ogni qualità e specie ed in particolare dei tubi Mannesmann; il commercio dei prodotti delle industrie tutte sopraelencate e loro derivati anche se fabbricati da altri, nonché l'assunzione diretta od indiretta di costruzioni e di appalti di lavori pubblici e privati - in ispecie di idraulica, di acquedotti, di fognature, di impianti meccanici ed elettrici - in cui siano comunque impiegati prodotti delle industrie su accennate; e infine qualsiasi iniziativa diretta che possa comunque contribuire alla esplicazione dell'oggetto sociale», in FDAS, Ing. Riccardo Cramigna, Prof. Dr. G.B. Badaracco, *Dalmine, Danneggiamenti subiti dagli stabilimenti di Dalmine nella incursione aerea del giorno 6 luglio 1944, Domanda di risarcimento del danno, Incarto A, Statuto della Società*, s.d.

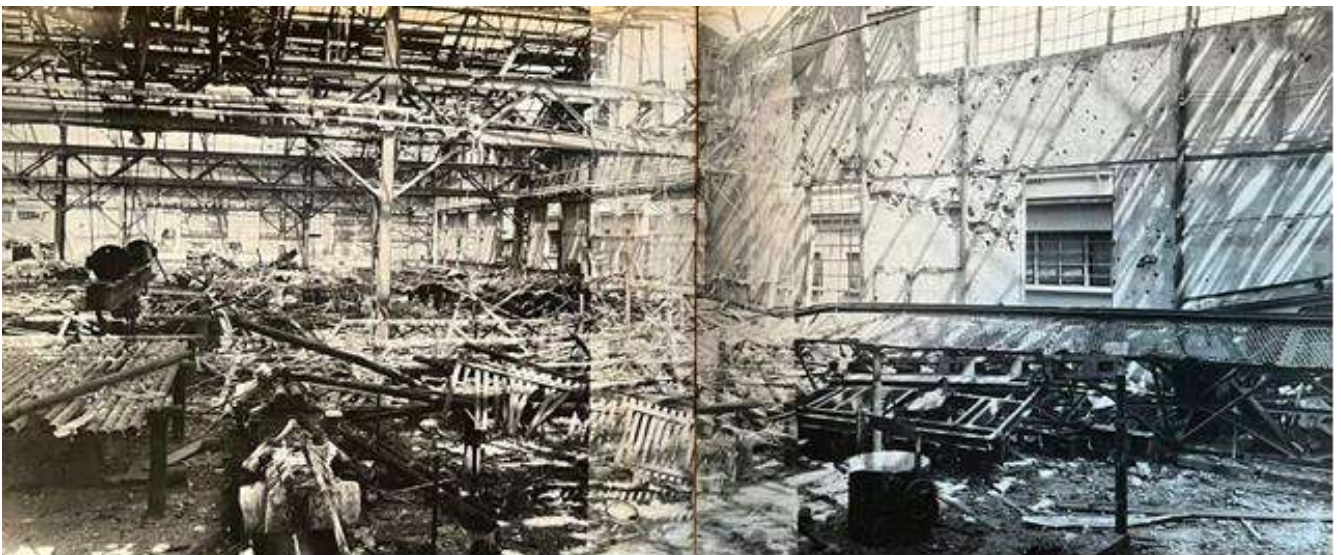
dotò di una acciaieria Martin Siemens capace di realizzare grandi quantità di acciaio in lingotti, per poter soddisfare le numerose commesse pubbliche. Verso la fine degli anni Venti, si avviò anche la produzione di uno speciale rivestimento protettivo, il cosiddetto rivestimento Dalmine<sup>11</sup>, in materiale fibro cementizio, per il quale venne creato un apposito reparto<sup>12</sup>.

Un vero e proprio programma di espansione e potenziamento dello stabilimento era stato predisposto nel 1931. L'obiettivo era quello di produrre tubi senza saldatura per tutte le esigenze, senza limiti di diametro e spessore. I nuovi impianti entrarono in funzione tra il 1934 e il 1943. Facevano parte di queste nuove strutture anche il palazzo della direzione e amministrazione, la scuola apprendisti, il laboratorio, la portineria operai e l'infermeria, tutti allineati lungo il fronte strada settentrionale<sup>13</sup>.

Al giugno 1944 l'area occupata dal complesso siderurgico era di 730.000 mq e assorbiva una manodopera pari a 6.400 unità<sup>14</sup>.

Notevoli i danni causati dal bombardamento: le acciaierie furono fortemente sinistrate, i laminatoi, gli aggiustaggi, il reparto trasformazione, quello dei tubi finiti, i semilavorati e le materie prime vennero pesantemente colpiti. Significative distruzioni interessarono i servizi ausiliari e gli edifici amministrativi e di servizio. La situazione era tale che l'intero stabilimento dovette fermarsi. All'indomani dell'incursione fu predisposto un piano per rendere utilizzabili quanto prima gli impianti più necessari in modo da riprendere, seppure parzialmente, la produzione. L'accertamento dei danni, ammontanti a 415 milioni di lire, non comprendeva quelli indiretti dovuti all'immediato blocco totale della lavorazione e al successivo rallentamento della stessa<sup>15</sup>.

Per capire l'entità dei danni apportati ai singoli edifici industriali, va detto che la quasi totalità



2: Reparto Rivestimento Dalmine danneggiato dalle bombe. © Fondazione Dalmine.

<sup>11</sup> La fotografia n. 2 è tratta da FDAS, *Dalmine, Danneggiamenti subiti dagli stabilimenti di Dalmine nella incursione aerea del giorno 6 luglio 1944, Documentazioni*, Incarto B, edificio n. 13.

<sup>12</sup> FDAS, Ing. Riccardo Cramigna, Prof. Dr. G.B. Badaracco, *Dalmine, Danneggiamenti subiti dagli stabilimenti di Dalmine nella incursione aerea del giorno 6 luglio 1944, Valutazione del danno, Relazione-Cartografia*, Incarto C, p. 4.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 10-11.



era costituita da strutture in carpenteria metallica con orditura orizzontale e verticale reggente il tetto in capriate metalliche con manto in tegole, o in tavolato di cotto armato o in cartonfeltro. Perimetralmente, all'interno del telaio, erano inseriti tavolati con funzione di tamponamento. L'ossatura verticale portante era collegata ai blocchi di fondazione in calcestruzzo attraverso ancoraggi di metallo. Il telaio strutturale aveva anche la funzione di portare le vie di corsa delle gru di servizio e di appoggio degli impianti e tubazioni<sup>16</sup>.

A questo gruppo di fabbricati si affiancavano quelli in muratura e cemento armato adibiti ad attività di gestione e servizio (uffici direzione e amministrazione, spedizione, reparto collaudo tubi, laboratorio e magazzino generale, centrali idropneumatiche ed elettriche)<sup>17</sup>.

Proprio la particolare struttura metallica dei singoli reparti aveva fatto sì che non si verificassero crolli integrali, nonostante la violenza dirompente degli ordigni. Risultavano tuttavia divelte tutte le coperture e i tavolati perimetrali, «indubbiamente la struttura in ferro si era rivelata negli stabilimenti molto ben resistente all'offesa aerea e ciò ha permesso di contenere l'entità del sinistro»<sup>18</sup>.

### 3. Il Palazzo della Direzione.

Il palazzo della Direzione, attribuito all'opera dell'architetto Giovanni Greppi [*Palazzo per uffici* 1938], che progettò il nuovo centro di Dalmine e molti degli edifici residenziali dei quartieri operai e degli impiegati, si presenta in modo imponente sulla piazza pubblica segnando il confine settentrionale tra la fabbrica e la città; ancora più severo è il prospetto verso la fabbrica, dove la regolarità della facciata è interrotta da un pronao a doppia altezza in corrispondenza dell'atrio centrale. Venne costruito nel 1935 al posto di quello risalente al 1908, appartenente al primo insediamento della fabbrica tubi Mannesmann che già aveva previsto la costruzione di ville per impiegati e dirigenti [Caroli 2003, 271]. Negli anni del



3: Il nuovo palazzo della Direzione e Amministrazione alla fine degli anni Trenta del Novecento. © Fondazione Dalmine.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 17-18.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

GIULIO MIRABELLA ROBERTI, MONICA RESMINI

fascismo l'atrio aperto da una parte sulla piazza e dall'altra verso la fabbrica venne utilizzato per comizi e adunate che coinvolgevano la popolazione da un lato e le maestranze dall'altro, segno tangibile della stretta connessione tra città e fabbrica presente fin dalla sua fondazione, tanto da indicare il palazzo come 'Giano bifronte' [Cattaneo 2003, 187].

Le due date riportate simmetricamente agli estremi del prospetto indicano la costruzione del primo edificio (EDIFIC. ANNO D MCMVIII) e la edificazione del nuovo palazzo (RICOSTR. ANNO D MCMXXXV), senza fare cenno alla ricostruzione dell'ala occidentale danneggiata dai bombardamenti; del resto le due estremità erano rimaste intatte. I danni subiti furono importanti, e anche alcuni impiegati persero la vita, insieme agli operai dell'acciaiera, a causa della mancata attivazione del segnale di allarme: l'inchiesta avviata dalla procura confermò i sospetti che l'avviso non fosse stato diramato per non fermare la produzione, e la



4: Effetti del bombardamento sull'edificio della Direzione. Crollarono due campate all'estremità del corpo centrale, il vano scala di destra e due campate del corpo laterale destro. © Fondazione Dalmine.



5: Il palazzo della Direzione oggi, dopo la ricostruzione. A destra il dettaglio delle lastre integrate dopo l'eliminazione dei balconi. Sul fianco delle paraste si notano le sedi di attacco delle balaustre (foto G. Mirabella Roberti).



lettura degli ordini del giorno diramati dalla direzione (assunta dal dipl. ing. G. Zimmermann, *Betreuung der Roherenwerke*, ovvero Supervisore della produzione di tubi) dà ulteriore supporto a questa ipotesi: numerose sono le sue sollecitazioni alla ripresa rapida della produzione, e il 4 agosto egli lamenta<sup>19</sup> che al 31 luglio ben 807 operai (pari al 17% del totale) risultassero ammalati, sollecitando visite di controllo a domicilio. Non essendo pervenuta la lista di chi non si era presentato al lavoro entro il 27 luglio, minaccia il licenziamento di queste maestranze e la «messa a disposizione delle autorità tedesche per altri impieghi».

Nella nota del 7 agosto si constata la ripresa del lavoro in alcuni impianti, mentre altri necessitano ancora di riparazioni; si accenna al punto 15 la necessità di ricostruire la portineria operai per «disciplinarne il necessario controllo»; infine si accenna alla revisione dei rifugi. La ricostruzione dei capannoni danneggiati e la riparazione dei macchinari procede speditamente, nonostante le difficoltà di approvvigionamento di lamiera per le coperture. Nella nota dell'11 agosto<sup>20</sup>, nell'elenco delle maestranze impegnate compaiono 35 operai, della ditta Lanfranconi e Figli, che lavorano al Palazzo della Direzione: è plausibile che la



6: La portineria operai in una fotografia degli anni Quaranta, prima dei bombardamenti. ©Fondazione Dalmine.

<sup>19</sup> FDAS, *Dalmine Danni di guerra, 6 luglio 1944, situazione danni*, fald. D Y/3 1944, fasc. 1, rep. 4 agosto 1944.

<sup>20</sup> FDAS, *Dalmine Danni di guerra 6 luglio 1944, situazione danni*, fald. D Y/3 1944, fasc. 2, rep. 11 agosto 1944.

GIULIO MIRABELLA ROBERTI, MONICA RESMINI

ricostruzione fosse già in corso, una volta sgomberate le macerie.

Non è stato possibile reperire disegni di progetto relativi al palazzo della Direzione, ma nelle stime dei danni (e nei costi delle riparazioni) a firma dell'ing. R. Cramigna e del prof. G.B. Badaracco<sup>21</sup>, vengono indicati 600 mq di solai e 424 mq di tetti in ardesia, ma circa 1800 mq di pavimenti; è previsto l'uso di marmi per la facciata e il mantenimento in opera delle lastre meno danneggiate. Il danno ammonta a Lire 6.138.140.

La nuova sistemazione riproduce esattamente la simmetria dell'edificio preesistente, con ripresa puntuale perfino dei serramenti del vano scala. Scompaiono però i tre balconi affacciati sopra l'ingresso principale, per far posto a finestre identiche a quelle adiacenti, con l'inserimento di tre supporti in porfido per le aste delle bandiere, sopra ai nuovi portali squadrati nella stessa pietra in sostituzione di quelli strombati originari.



7: La nuova portineria operai su viale Pasubio oggi (foto G. Mirabella Roberti) e sopra in due foto degli anni Cinquanta del portico verso strada e del fronte sud. ©Fondazione Dalmine.

<sup>21</sup> FDAS, *Dalmine, Danneggiamenti subiti dagli stabilimenti di Dalmine nella incursione aerea del giorno 6 luglio 1944, Documentazioni, incarto D*, p. 92 e segg.

### 3. La portineria operai e infermeria

Questo edificio risulta profondamente danneggiato dai bombardamenti, tanto da prevederne la completa demolizione e riedificazione: nella mappa relativa alla individuazione dei danni subiti la portineria è tra i fabbricati che «hanno riportato gravi danni», mentre il palazzo della Direzione è tra quelli che «hanno riportato notevoli danni»<sup>22</sup>.

Poche le indicazioni sulla consistenza di tale edificio (fig. 6), se non che doveva essere a un piano fuori terra con due parti smussate verso l'ingresso, costituito da una pensilina sorretta da tubi. Nella quantificazione dei danni<sup>23</sup>, già citata, vengono conteggiate 2,8 t di «colonne in tubo di ferro» e 400 mq di tetto in ardesia; per un totale di Lire 2.054.875.

Il nuovo edificio, ricostruito nel 1948, si presenta con una forma molto regolare, col fronte su strada delimitato da due blocchi ciechi rivestiti in ceppo e una lunga pensilina sorretta da esili colonne in acciaio; al primo piano, in corrispondenza del porticato, è presente una unica lunga finestra a nastro, intervallata da colonnine in acciaio tra le specchiature dei serramenti. Nonostante l'impronta fortemente modernista la copertura è a falde con lastre di ardesia, come quasi tutti gli edifici greppiani adiacenti. Attualmente l'edificio non svolge più la funzione di portineria operai e il piano terra è stato modificato con una chiusura continua a vetri del porticato e la eliminazione delle pareti rivestite a klinker retrostanti (fig. 7); nelle foto storiche i tubi sono ancora scuri e le pareti intonacate visibili nel prospetto interno hanno una tinta chiara, sicuramente diversa dal colore arancio attuale. Anche i serramenti sono stati modificati, con vetrate uniche riflettenti ma nel prospetto interno anche nelle dimensioni; nella pensilina posteriore è stata inserita una bussola vetrata.

### Conclusioni

Dopo gli ingenti danni subiti nel bombardamento del 6 luglio 1944 la spinta a riprendere il prima possibile la produzione è molto forte: l'impegno della direzione e delle maestranze è tutto in questa direzione. I capannoni danneggiati vengono riparati e i macchinari rimessi in funzione in modo da garantire una crescente efficienza generale. In questa prospettiva il recupero dei fabbricati accessori, come in particolare la Direzione, diventa funzionale al ripristino dell'immagine aziendale, e verrà compiuto in tempi brevissimi riproducendo integralmente le parti distrutte; nel caso della portineria operai, invece, a una minore urgenza operativa si accompagna una scelta formale più innovativa, che purtroppo le esigenze aziendali attuali non hanno saputo valorizzare\*\*.

### Bibliografia

CAROLI, L. (2003). *Dalmine: nascita e sviluppo della città*, in *Dalmine dall'impresa alla città. Committenza industriale e architettura*, a cura di C. Lussana, Quaderni della Fondazione Dalmine, n. 3, Dalmine, Fondazione Dalmine, pp. 153-224.

CATTANEO, B. (2003). *"Dalmine ha risposto". L'immagine della company town durante il fascismo*, in *Dalmine dall'impresa alla città. Committenza industriale e architettura*, a cura di C. Lussana, Quaderni della Fondazione Dalmine, n. 3, Dalmine, Fondazione Dalmine, pp. 225-294.

<sup>22</sup> FDAS, *Dalmine, Danneggiamenti subiti dagli stabilimenti di Dalmine nella incursione aerea del giorno 6 luglio 1944, Valutazione del danno, Relazione – Cartografia, incarto C*, all. n.7

<sup>23</sup> FDAS, *Dalmine, Danneggiamenti subiti dagli stabilimenti di Dalmine nella incursione aerea del giorno 6 luglio 1944, Documentazioni, incarto D*, pp. 109 e segg.

\*\* Gli autori ringraziano la Fondazione Dalmine per la preziosa collaborazione e in particolare l'archivista Silvia Giugno e la direttrice Carolina Lussana.

GIULIO MIRABELLA ROBERTI, MONICA RESMINI

D'ONGHIA, G. (1995). *La Dalmine tra guerra, occupazione tedesca, bombardamenti alleati*, in «Studi e ricerche di storia contemporanea», n. 44, pp. 23-38.

LUSSANA, C., TONOLINI, M. (2003), *Dalmine: dall'impresa alla città*, in *Dalmine dall'impresa alla città. Committenza industriale e architettura*, a cura di C. Lussana, Quaderni della Fondazione Dalmine, n. 3, Dalmine, Fondazione Dalmine, pp. 65-127.

*Palazzo per uffici a Dalmine. Architetto Giovanni Greppi* (1938), in «Rassegna di Architettura», n. 11, pp. 453-455.

THUM A. (2008). *Memorie di un recente passato. I ricoveri antiaerei e i bombardamenti a Dalmine*, I Quaderni di Dalmine, n. 3, Dalmine, Comune di Dalmine.

**Fonti archivistiche**

Fondazione Dalmine, Archivio storico, Dalmine S.p.A.

## *Il villaggio artigiano e la casa-torre: nuovi modelli per la ricostruzione a Modena* *New models for the reconstruction in Modena: the artisan village and the tower house*

**SILVIA BERSELLI**

Università di Parma

### **Abstract**

*Negli anni della ricostruzione postbellica, grazie alla continuità politica Modena vede il rapido sviluppo di una piccola imprenditoria popolare che porta a realizzare il primo villaggio artigiano d'Italia, per il quale i progettisti Mario Pucci e Vinicio Vecchi sviluppano la tipologia ibrida della casa-officina. Il successivo modello della casa-torre aumenta la densità residenziale, destina il piano terra ai servizi e ridisegna lo skyline della città, con edifici alti disposti lungo l'anello dei viali che circondano il centro storico.*

*During post-war reconstruction, thanks to the political continuity, Modena saw the rapid development of small popular businesses, leading to the creation of the first artisan village in Italy, for which the architects Mario Pucci and Vinicio Vecchi developed the hybrid typology of the workshop-house. The subsequent model of the tower-house increases the residential density, allocates the ground floor to services and redesigns the skyline of the city, arranging tall buildings along the ring of avenues surrounding the historical center.*

### **Keywords**

Ricostruzione postbellica, Storia dell'architettura, Progettazione architettonica.  
Post-war reconstruction, History of Architecture, Architectural Design.

### **Introduzione**

Nei trent'anni gloriosi della ricostruzione postbellica, la città di Modena e il territorio della sua provincia subiscono una profonda trasformazione. Se nel 1955 Modena era tra le città italiane con un più alto tasso di disoccupazione, nel 1980 è la provincia più ricca del paese, caratterizzata da una diversificazione di settori produttivi d'eccellenza, dall'alimentare al metalmeccanico, dal ceramico al tessile. L'ingente flusso migratorio dal meridione accresce la domanda di volumi residenziali, produttivi e da destinare ai servizi, portando la città alla formulazione del suo primo PRG nel 1958. Questo avanguardistico piano non venne mai adottato formalmente, ma ebbe la funzione di orientare gli amministratori alla tutela dei beni storici e architettonici e di combattere il meccanismo della rendita nei centri urbani [Muzzioli 1993, 329].

### **1. I protagonisti**

Alfeo Corassori (1903-1965) è sindaco di Modena dal 1945 al 1962 e la sua giunta viene definita 'eroica' perché formata da partigiani e antifascisti che si erano distinti nella Resistenza. La continuità politica del suo lungo mandato e l'ampio consenso che riscontra permettono di pianificare grandi interventi che si sviluppano per fasi, dalla scala urbanistica al singolo edificio. Per realizzare questo ambizioso progetto, Corassori ha bisogno di validi



SILVIA BERSELLI

collaboratori: pertanto nell'ottobre del 1945 va a Milano per convincere un promettente giovane a lasciare il prestigioso studio di Piero Bottoni per far ritorno nella città natale. È Mario Pucci (1902-1979), che, dopo la laurea in Ingegneria a Bologna e quella in Architettura a Roma, all'inizio degli anni '40 si lega all'avanguardia razionalista di Milano. Nel 1946 torna a Modena dove è assessore ai lavori pubblici e all'urbanistica per quasi vent'anni, contribuendo a orientare in modo coerente lo sviluppo della città in un periodo di forte crescita. Parallelamente alla sua attività di amministratore e progettista, Pucci intraprende la carriera politica: nel 1946 è deputato alla Costituente e in seguito, per due legislature (1948 e 1953), senatore della repubblica. La sua carriera sembra voler tenere insieme in un'unica figura le due scienze della città: da urbs e polis, rispettivamente urbanistica e politica.

Con Pucci lavora un promettente studente di architettura del Politecnico di Milano, il modenese Vinicio Vecchi (1923-2007), che è allievo di Gio Ponti e si laurea con Piero Portaluppi nel 1952. Nel corso della sua lunga e prolifica carriera, Vecchi progetta alcune centinaia di edifici, tra cui fabbriche, residenze collettive e private, scuole, strutture per il servizio pubblico e in particolare sale cinematografiche [*Modena: il cinema* 2010; *Vinicio Vecchi* 2008]. Corassori, Pucci e Vecchi, come gli altri protagonisti della ricostruzione a Modena, hanno in comune un passato di militanza attiva nella resistenza antifascista, esperienza che funge da collante tra i diversi attori e nutre di significati politici e sociali i diversi interventi, specialmente quelli che si esprimono nel campo dell'architettura e dell'urbanistica. Il sodalizio tra Pucci e Vecchi è dettato anche dall'impossibilità da parte dell'assessore di firmare alcuni progetti che sarebbero risultati incompatibili con la sua carica e la collaborazione intensa tra i due progettisti rende spesso difficile distinguere i rispettivi contributi. Insieme arrivano a produrre soluzioni in grado di rispondere alle specifiche esigenze locali, ad esempio inventando un impianto urbanistico con una tipologia edilizia che ben evidenzia specificità ed esigenze della ricostruzione a Modena: il villaggio artigiano e, al suo interno, la casa-officina.

## 2. Il villaggio artigiano e la casa-officina

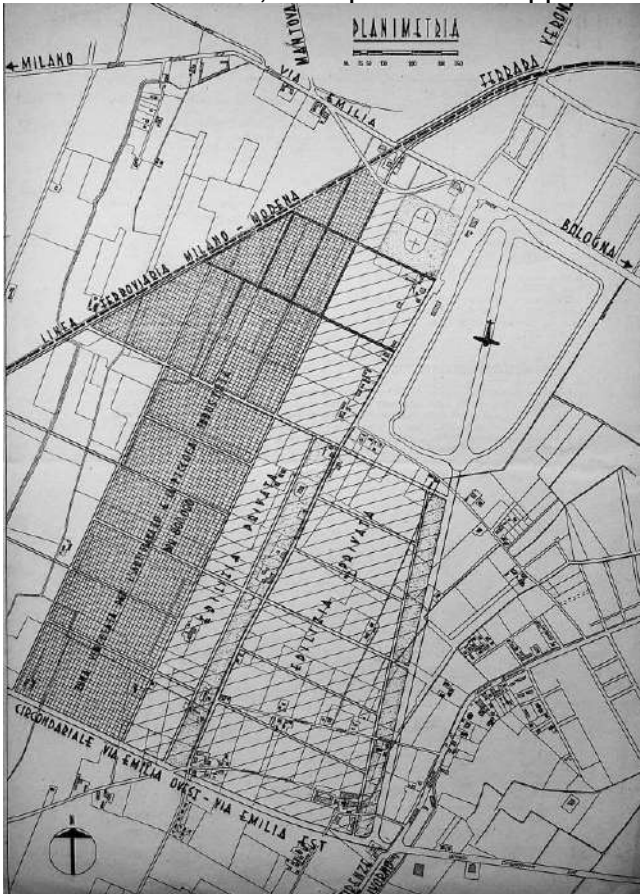
Il progetto del 1949-1953 per il primo villaggio artigiano di Modena rappresenta all'epoca un'esperienza unica in Italia e scaturisce dall'espressione delle esigenze di un tessuto economico caratterizzato da una piccola imprenditoria di estrazione popolare. Il contesto socio-economico presenta una rete di attività artigianali a conduzione familiare e, invece di separare le funzioni applicando i principi della carta di Atene, si sceglie di creare un comparto misto a bassa densità, vicino ai paesaggi rurali da cui provengono molti degli abitanti del quartiere, ma a ridosso della città e degli stimoli che essa offre. Sul territorio nazionale si registrano in quegli anni numerosi tentativi di costruire quartieri operai che coniughino le caratteristiche dell'abitato rurale con le esigenze della città contemporanea o della sua nascente periferia, basti pensare al Tiburtino a Roma o alla Martella a Matera, ma il caso modenese presenta elementi di unicità ancora non indagati [*La grande Ricostruzione* 2010; *La casa popolare* 1998].

L'intervento interessa un'ampia area ad ovest del centro e a ridosso del quartiere della Madonnina, delimitata a nord dalla ferrovia Milano-Bologna, (fig. 1)<sup>1</sup> a ridosso della quale vengono realizzati sei blocchi di residenze Ina-Casa, le scuole e una chiesa [*Città e architetture industriali* 2015, 278]. Ai primi dieci ettari di terreno interessati dalle delibere del

---

<sup>1</sup> Modena, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea in provincia di Modena, Archivio della Federazione modenese del Partito comunista italiano: b. 56, f. 304.

1953 ne vengono aggiunti in seguito altri cinque per rispondere alle richieste rimaste inevase. Il successo del progetto porta alla realizzazione di un secondo villaggio artigiano di 70 ettari a est della città nel 1962 e di un terzo villaggio artigiano di 35 ettari a nord nel 1968 [Muzzioli 1993, 340]. Il modello risulta vincente in quanto comporta un notevole risparmio per i fruitori, che acquistano i lotti a prezzi più bassi di quelli di mercato, a fronte di un costo trascurabile da parte dell'amministrazione, che apprezza il progressivo consolidarsi di un tessuto economico vitale intorno al nucleo cittadino. Il sindaco Corassori organizza assemblee per gli operai disoccupati e li convince ad investire per avviare una propria attività. In pochi anni aprono 74 nuove aziende, principalmente ad opera di lavoratori che erano stati vittime dei licenziamenti di massa delle grandi industrie metalmeccaniche. Questi tagli al personale, ufficialmente motivati dalla crisi postbellica, erano spesso delle purghe volte ad eliminare i soggetti più attivi in campo sindacale e politico: solo nel 1955 la FIAT di Modena licenzia 248 operai, pari al 20% dell'azienda [Muzzioli 1993, 337]. Le piccole attività avviate dai singoli lavoratori si riuniscono in consorzi e si pongono le basi di quello che verrà chiamato il 'modello emiliano', nel quale lo sviluppo economico e sociale sono retti da un considerevole



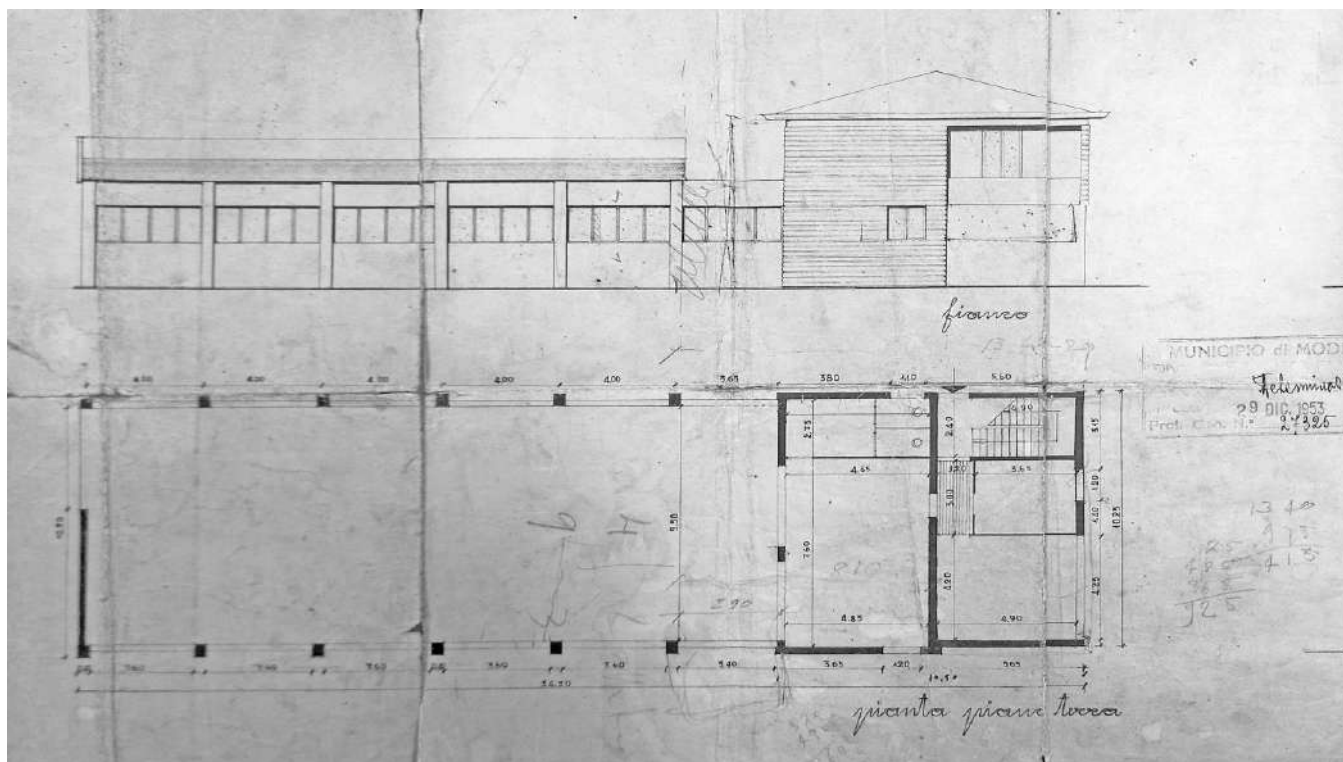
1: Planimetria del Villaggio Artigiano di Modena Ovest, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea in provincia di Modena, Archivio della Federazione modenese del Partito comunista italiano.

apporto istituzionale, che si concretizza nella realizzazione di aree attrezzate e strutture messe a disposizione della collettività [La città razionalista 2004, 81].

Il progetto del villaggio, oltre all'insediamento di attività commerciali di prima necessità, prevede la costruzione di servizi collettivi come le scuole dell'infanzia, materna ed elementare, attrezzature sportive, una chiesa, una biblioteca, un bar e una mensa popolare. Alla scala del progetto, il Villaggio Artigiano elabora una risposta tipologica originale ed estremamente riuscita, che si rivela un fertile territorio di sperimentazione per tutti gli anni '40 e '50: la casa-officina. Si tratta di un modello bicefalo che coniuga insieme un volume residenziale e uno produttivo, uniti e al contempo separati da uno spazio di transizione che rende leggibile la distinzione delle funzioni. La casa per la famiglia del proprietario, o più raramente del custode, presenta in genere una pianta quadrata di circa 100mq, tetto a padiglione o a due falde e un'altezza in gronda di due piani fuori terra (fig. 2)<sup>2</sup>. Gli ambienti della residenza occupano il primo piano, mentre il pianterreno ospita un ufficio, un magazzino, un deposito dei prodotti finiti che può essere allestito come sala mostra e i servizi igienici per gli operai.

<sup>2</sup> Modena, Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Archivio Vinicio Vecchi: Officina Fiandri e Malagoli, b. 1, f. lo 2.

SILVIA BERSELLI



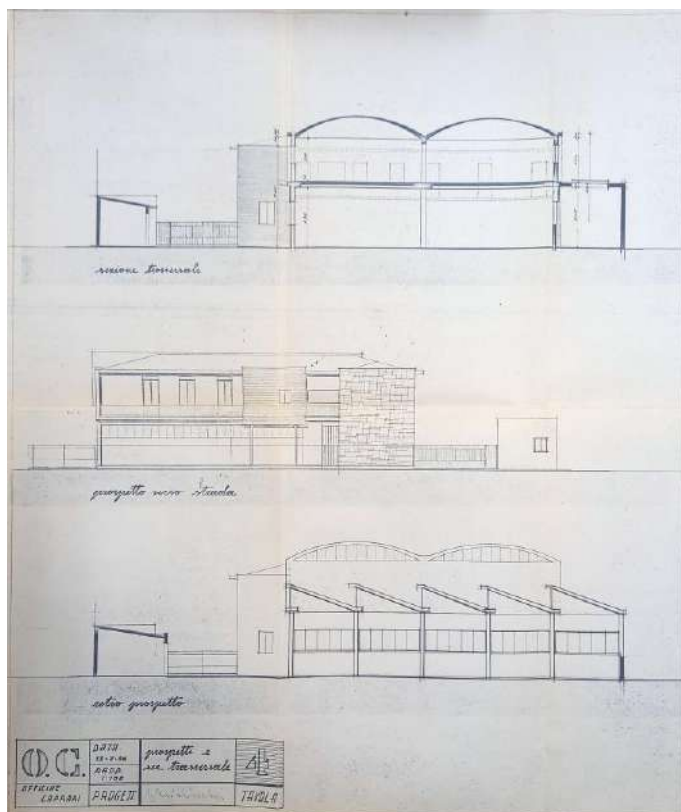
2: Vinicio Vecchi, *Officina Fiandri e Malagoli, Fabbricato ad uso laboratorio e abitazione, dicembre 1953.* [Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Modena. Archivio Vinicio Vecchi.]

La struttura portante è tradizionale, in muratura continua a due teste sia sul perimetro che per le principali partizioni interne, e le bucatore delle finestre si allineano a quelle del volume produttivo per cercare una coerenza nell'impaginato di facciata.

L'officina presenta invece una pianta rettangolare completamente libera, grazie all'impiego di una struttura portante puntiforme di pilastri in cemento armato che poggiano su plinti e travi rovesce e reggono la copertura a volta ribassata. Nella fase iniziale le strutture orizzontali sono realizzate in laterocemento, con travetti Cirex, catene in acciaio e strutture in cemento armato prodotti dalla ditta CILA (Commissionaria Industria Laterizi e Affini); la trave di bordo si modella all'esterno per diventare gronda, economizzando tempi e costi di cantiere. Le aperture presentano un andamento orizzontale e corrono da pilastro a pilastro, chiuse da serramenti in ferro. Il volume che funge da connettivo ha un prospetto analogo a quello delle campate dell'officina, ma l'altezza interna della casa; in copertura presenta un tetto terrazzo ad uso dei residenti che permette di articolare il distacco tra i due volumi.

Spesso l'architetto Vecchi interviene a più riprese sullo stesso lotto, come testimoniano le officine Caprari (fig. 3)<sup>3</sup> o la casa-laboratorio di Leo Maselli, per cui progetta un ampliamento con copertura a shed retti da reticolari metalliche, e in seguito una recinzione che si articola trasformandosi in tetteria per i camion. Il Villaggio Artigiano rappresenta per Vecchi un'opportunità preziosa per costruire con la classe produttiva emergente dei legami destinati a durare una vita: per alcuni committenti costruirà, oltre alle nuove e più grandi strutture industriali, anche le ville di famiglia e le case per vacanze, fino alle tombe nei cimiteri cittadini.

<sup>3</sup> Modena, Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Archivio Vinicio Vecchi: Officine Caprari, b. 3, f. lo 1.



3: Vinicio Vecchi, *Officine Caprari, Stabilimento produttivo su due livelli in laterocemento, laboratorio con copertura a shed metallici e casa del custode, luglio 1956. Modena. Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Archivio Vinicio Vecchi.*

recupero. Oggi il Villaggio Artigiano ospita numerose realtà culturali, tra cui OvestLab, sede di mostre, incontri e punto di partenza per visite guidate del quartiere, il teatro Atto Zero, il Festival teatrale Periferico, progetto del collettivo Amigdala, l'Archivio Architetto Cesare Leonardi, con sede nella sua casa-laboratorio. Alla destinazione mista iniziale residenziale-produttiva si sta sovrapponendo una nuova vocazione educativa, sociale e culturale, che conferisce al quartiere una riscoperta, vivace identità [Fionda 2018; Fontana 2009; Giusti, Lili Goles 2008; Guerrieri 2009; Manni 2006].

### 3. La casa-torre

Alla tipologia ibrida della casa-officina, sviluppata per tutti gli anni '40 e '50, fa da contraltare negli anni '50 e '60 il modello della casa-torre, sorta di grattacielo all'italiana che permette di aumentare la densità residenziale, di liberare spazio a terra da destinare ai servizi e di ridisegnare lo skyline della città contemporanea. Le sperimentazioni modenesi sul tema dell'edificio alto rispecchiano le linee guida del piano del 1958 redatto da Mario Pucci e si inseriscono lungo l'anello dei viali che circondano il centro storico, occupando lotti liberi o più spesso attraverso operazioni di sostituzione.

Tra i principali esempi di casa-torre realizzati a Modena da Vinicio Vecchi, spesso in collaborazione con Mario Pucci, vi sono le Case INCIS in via Dogali del 1951-52, il Condominio Giardino in viale dei Caduti del 1957 e il Condominio Ponte della Pradella del

La fortunata stagione di crescita del Villaggio Artigiano volge al termine con il boom economico degli anni Sessanta, quando la dimensione delle imprese e dei capannoni aumenta e il trasporto si trasferisce in prevalenza su gomma, portando alla nascita di grandi comparti industriali lungo la via Emilia est e ovest, dove Vecchi costruisce, ad esempio, i nuovi stabilimenti per Caprari e Maselli. Conseguenza di questa modifica strutturale del tessuto economico è l'istituzione della facoltà di Economia e Commercio di Modena nel 1968, fondata per formare i dirigenti delle nuove strutture produttive del territorio, che hanno ormai superato la dimensione della casa officina: l'epoca dell'artigiano imprenditore di se stesso è ormai tramontata.

Recenti progetti di riqualificazione del Villaggio Artigiano di Modena ovest hanno portato alla realizzazione di un'ampia passeggiata ciclopedonale in corrispondenza della sede ferroviaria dismessa da anni e al potenziamento delle connessioni con l'area verde del parco Ferrari, oltre a puntuali interventi di

SILVIA BERSELLI

1959-61. Le tre torri prese ad esempio evidenziano la parabola ascendente percorsa dai progettisti in campo professionale: aumentano progressivamente i volumi e le altezze e con essi la maturità compositiva e la capacità di confrontarsi con analoghe esperienze italiane ed europee.

### 3.1 Case INCIS in via Dogali, 1951-52

L'area della cittadella è oggetto di un radicale ridisegno negli anni '30 e da roccaforte militare si trasforma in polo sportivo, con la costruzione delle piscine Dogali e dello stadio comunale. Le residenze previste vengono realizzate principalmente nel dopoguerra e fra queste vi sono il quartiere di case-bottega INA-Casa viale Storchi del 1950 [Città e architetture 2012, 299] e le Case INCIS del 1951-52 [Città e architetture 2012, 306], entrambi su progetto di Pucci e Vecchi. I due volumi paralleli delle Case INCIS presentano numerose differenze, dovute probabilmente al fatto che il blocco est è il risultato dell'ampliamento di un edificio esistente,



4: Mario Pucci, Vinicio Vecchi, Case INCIS in via Dogali, 1951-52. Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Modena. Archivio Vinicio Vecchi.

mentre quello ovest viene costruito ex novo. L'edificio est presenta tetti a falde e strutture portanti in muratura continua, mentre il blocco ovest (fig. 4)<sup>4</sup> ha un tetto a farfalla che copre una terrazza comune al settimo piano, elemento progettuale tipico della maniera di Gio Ponti e di altri architetti italiani della ricostruzione, tanto da poterlo considerare quasi un segno del tempo. Il pianterreno ospita spazi commerciali e la portineria e ha un'altezza maggiore rispetto agli altri livelli. La struttura è puntiforme in cemento armato e presenta un'orditura regolare su maglia ortogonale con tre file di pilastri, di cui due perimetrali e una centrale. Le solette sono rastremate verso la facciata in modo da alleggerirne il disegno e i pluviali erano in origine incassati nei prospetti minori ciechi, mentre in seguito sono state applicate delle gronde esterne, forse per malfunzionamenti degli impianti precedenti.

Ogni piano ha una canna fumaria distinta per questioni di comfort e igiene e queste tubazioni sono collocate in adiacenza al vano scale

<sup>4</sup> Modena, Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Archivio Vinicio Vecchi: Case INCIS in via Dogali, busta 1.



e ascensore, in modo da economizzare i tagli verticali alla struttura. Queste ed altre attenzioni progettuali rivelano la capacità di sintetizzare il disegno del progetto rendendolo leggibile, elegante e capace di dialogare con analoghe esperienze coeve. Il successo di questi elementi della casa-torre ne consolida la presenza nei cantieri successivi portando i progettisti ad elaborare un modello.

### 3.2 Condominio Giardino in viale dei Caduti, 1957

Undici piani di appartamenti e negozi al pianterreno: il Condominio Giardino (fig. 5)<sup>5</sup> rappresenta una sfida complessa per diverse ragioni. All'epoca era il primo edificio alto costruito sul sedime delle vecchie mura cittadine, dove ora scorrono i viali, e la sua mole poteva disturbare il vicino Tempio dei Caduti, inaugurato nel 1923 come fondale prospettico per chi arriva dalla stazione dei treni. Alcuni testimoni vicini ai progettisti raccontano che



venne fatto un curioso esperimento, gonfiando una gran massa di palloncini che doveva simulare l'ingombro dell'edificio, ma ad oggi non sono state ritrovate prove documentali del fatto né fotografie. Solo allora ci si sarebbe accorti che il volume del Condominio perturbava fortemente un'altra prospettiva, quella da Corso Canalgrande, che termina coi Giardini pubblici e la Palazzina Vigarani, irrimediabilmente schiacciata dalla costruenda mole. Gli appartamenti però erano già tutti venduti sulla carta e la torre si costruì lo stesso.

Il volume si articola in una pianta a U disposta su un lotto trapezoidale: la diagonale delle strade riverbera nel taglio dei balconi in aggetto sul prospetto minore rendendo dinamiche le viste prospettiche. I solai rastremati e il tetto a farfalla sono rielaborazioni di temi già presenti nelle Case INCIS, mentre con l'uso dei fitti costoloni in aggetto sulla facciata principale Vecchi sembra voler dare il proprio contributo al dibattito nazionale sul tema delle preesistenze ambientali inaugurato da Ernesto N. Rogers con la Torre Velasca. Altri riferimenti progettuali in questo senso sono Franco Albini con l'edificio INA di Parma e Ignazio Gardella, ma anche le case del centro medievale di

5: Vinicio Vecchi (forse con Mario Pucci), Condominio Giardino in viale Caduti in guerra, 1957. In basso a sinistra si intravedono le cupole dell'eclittico Tempio dei Caduti. Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Archivio Vinicio Vecchi.

<sup>5</sup> Modena, Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Archivio Vinicio Vecchi: Condominio Giardino in viale Caduti in Guerra, b. 5.

SILVIA BERSELLI

Modena, con i volumi dei piani superiori in aggetto che sembrano voler rubare spazio alla strada. Le logge del Condominio Giardino guardano a sud-ovest, verso il parco e la città, e riflettono gli ideali della Ville Radieuse corbusiana permettendo agli inquilini, in genere famiglie delle media borghesia cittadina, di godere di luce, aria e verde. La struttura puntiforme permette inoltre una grande flessibilità nella disposizione degli interni, a cui Vecchi dedica una lunga tavola piegata a fisarmonica in cui ad ogni piano viene proposta una diversa distribuzione degli alloggi.

Altra sfida del progetto è la disposizione dei garage, accessorio imprescindibile nella Modena delle grandi imprese automobilistiche: attraverso un sistema di rampe vengono collocati su tre piani in modo da garantirne uno ad ogni appartamento.

### 3.3 Condominio Ponte della Pradella, 1959-61

Il Condominio Ponte della Pradella (fig. 6)<sup>6</sup> è l'ultimo tassello che va a completare il paesaggio architettonico di Largo Garibaldi, imponente vuoto urbano che sostituisce Porta Bologna dopo l'abbattimento delle mura a est del centro cittadino. Progettato a partire dal 1959 per l'impresa IMCO, rappresenta la volontà di modernizzare il patrimonio edilizio cittadino negli anni del boom guardando al modello del grattacielo, declinato però con un lessico locale. Il nome conserva la memoria di un ponte che in questo punto permetteva di superare il canale della Pradella e si inserisce in una ricca tradizione modenese di toponimi del ricordo, come ad esempio i nomi delle strade in cui un tempo passavano le vie d'acqua, Canalchiaro e Canalgrande. Il lotto angolare su cui sorge si colloca a ridosso della via Emilia, in una posizione di prestigio e grande visibilità e la soluzione progettuale adottata articola il volume in modo da renderne leggibili le diverse funzioni.

Il basamento commerciale si presenta continuo e occupa due livelli: il pianterreno



6: Mario Pucci, Vinicio Vecchi, Condominio Ponte della Pradella, 1959-61. Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Modena. Archivio Vinicio Vecchi.

attraversato da diversi percorsi e gallerie, che lo rendono estremamente permeabile, e il primo piano in aggetto, quasi a voler recuperare la funzione del portico tradizionale, che offre riparo ai passanti. Su questo zoccolo si innesta la torre residenziale alta dieci piani, il cui prospetto è alleggerito arretrando il piano di facciata attraverso l'inserimento di balconi che lo fanno leggere come spezzato in due blocchi verticali, coronati da tetti a due falde. Le coperture leggere, sospese su pilastri, coniugano le istanze della modernità con la volontà di conservare un linguaggio domestico, in grado di dialogare con l'esistente. Le stesse tecniche compositive adottate per la torre vengono riproposte nel volume alto cinque piani che si articola al suo fianco sul fronte principale.

<sup>6</sup> Modena, Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Archivio Vinicio Vecchi: Condominio Giardino in viale Caduti in Guerra, b. 22.

## Conclusioni

Le soluzioni progettuali proposte da Mario Pucci e Vinicio Vecchi presentano caratteri di specificità legati al territorio, insieme ad elementi che al contrario permettono di mettere le loro opere in relazione ad altre di rilevanza nazionale o europea. La dimensione locale del loro operato li ha spesso relegati ai margini del dibattito architettonico, come è accaduto a numerosi altri progettisti attivi nei centri minori, ma il loro contributo lascia trapelare una sorta di eccellenza della quotidianità, uno schivo virtuosismo che costituisce elemento di valore e di riscatto. La loro lezione invita a riscoprire una continuità nella pratica dell'architettura, evitando di dare risalto solo ai gesti più eclatanti, di cui pure sono capaci, e riscoprendo il piacere del disegno di un tessuto connettivo che unisca alla composizione riuscita una importante ricerca sul comfort per il benessere degli abitanti. A fianco delle proposte dei maestri di riconosciuto valore, il recupero critico di queste esperienze permette di restituire una continuità geografica e una coerenza territoriale al febbrile lavoro di ricostruzione condotto in maniera corale in Italia nel secondo dopoguerra\*.

## Bibliografia

- Città e architetture. Il Novecento a Modena* (2012). A cura di V. Bulgarelli, C. Mazzeri, Modena, Edizioni Panini.
- Città e architetture industriali. Il Novecento a Modena* (2015). A cura di V. Bulgarelli, C. Mazzeri, Modena, Edizioni Panini.
- «Fionda - rivista collettiva del Villaggio Artigiano di Modena Ovest» (2018).
- FONTANA L. (2009). *Scuola d'infanzia comunale Villaggio Artigiano. Un salone "circo-lare" al centro del quartiere*, Modena, Edizioni Artestampa.
- GIUSTI, G., LILI GOLES, E. (2008). *Densità sostenibile. Progetto di riqualificazione del Villaggio Artigiano di Modena Ovest*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Parma, Facoltà di Architettura, tutor F. Gastaldi, co-tutor A. Costa, a. a. 2007-2008.
- GUERRIERI, W. (2009). *Il Villaggio. Una ricerca fotografica sul villaggio di Modena ovest*, Reggio Emilia, Linea di confine.
- La casa popolare, storia istituzionale e storia quotidiana dello IACP, 1907-1997* (1998). A cura di G. Leoni, S. Maffei, S., Milano, Electa.
- La città razionalista. Modelli e frammenti. Urbanistica e architettura a Modena 1931-1965* (2004). A cura di L. Montedoro, Modena, RFM.
- La grande Ricostruzione. Il piano INA-CASA e l'Italia degli anni '50* (2010). A cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli.
- MANNI, G. (2006). *Un villaggio tra la ferrovia e la campagna: 30 storie di artigiani: racconti di invenzioni, di coraggio e di avventure nel Villaggio Artigiano di Modena Ovest*, Modena, Edizioni Il Fiorino.
- Modena: il cinema e i cinema. Le sale cinematografiche e i progetti dell'architetto Vinicio Vecchi. Una mostra e quattro conferenze: materiali di studio* (2010). A cura di C. Barbieri, L. Fontana, Parma, Edicta.
- MUZZIOLI G. (1993). *Modena*, Roma-Bari, Laterza.
- Vinicio Vecchi. Un architetto e la sua città* (2008). A cura di L. Fontana, Parma, Edicta.

## Fonti archivistiche

- Modena, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea in provincia di Modena, Archivio della Federazione modenese del Partito comunista italiano: b. 56, f. 304.
- Modena. Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Modena. Archivio Vinicio Vecchi: b.1; b. 1, f.lo 2.; b. 3; f.lo 1; b. 5; b. 22.

---

\* Si ringraziano per la preziosa collaborazione la Biblioteca Poletti di Modena, in particolare Jessica Pagani, Debora Dameri e Gabriella Roganti, l'Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea in provincia di Modena e l'Ufficio Ricerche e Documentazione sulla Storia Urbana, con Catia Mazzeri e Vanni Bulgarelli.

SILVIA BERSELLI

### **Sitografia**

<https://www.comune.modena.it/lecittasostenibili/atlante-delle-architetture-del-900-di-modena/> (gennaio 2023)

[https://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.find?flagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00120&munu\\_str=0\\_1\\_1&numDoc=7&docStart=&backward=&hierStatus=2,1,0&docCount=25&physDoc=1&comune=Modena](https://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.find?flagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00120&munu_str=0_1_1&numDoc=7&docStart=&backward=&hierStatus=2,1,0&docCount=25&physDoc=1&comune=Modena) (gennaio 2023)

<https://ovestlab.it/fionda/> (gennaio 2023)

### **Audiovisivi**

*Modena, una città dell'Emilia rossa*, regia Carlo Lizzani, commento Gianni Rodari, produzione AAMOD - Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 1950 (28 minuti)

<https://www.youtube.com/watch?v=tRZ3sa10ISE>

*Edilizia residenziale pubblica e alta densità abitativa nel secondo dopoguerra. Analisi di sperimentazioni tipologiche tra Genova e Milano*  
*Public housing and high population density after World War II. Analysis of typological experiments between Genoa and Milan*

**DUCCIO PRASSOLI, AYLÀ SCHIAPPACASSE**

Università di Genova

**Abstract**

*Il secondo dopoguerra e la conseguente ricostruzione diedero modo alla profezia del Moderno di avverarsi e di attecchire solidamente nel territorio italiano, dando avvio su larga scala ad una massiccia proliferazione di tutte quelle innovazioni già anticipate e sperimentate nei decenni precedenti. La necessità di ricostruire non solo le città ma anche le case e l'economia di una nazione costituì il propellente che diede avvio ad una nuova stagione dell'architettura italiana.*

*The second post-war period and the consequent reconstruction gave way to the prophecy of the Modern to come true and to take root solidly in the Italian territory, giving rise on a large scale to a massive proliferation of all those innovations already anticipated and tested in previous decades. The need to rebuild not only the cities but also the houses and the economy of a nation triggered the beginning of a new season of Italian architecture.*

**Keywords**

Ricostruzione postbellica, alta densità abitativa, edilizia residenziale pubblica.

Post-war reconstruction, high population density, public housing.

**Introduzione**

Nel 1945 Ernesto Nathan Rogers terminava il suo celebre saggio *Una casa a ciascuno* con queste parole: «Non teniamo a essere dei profeti, preferiamo diventare dei realizzatori: ci vorranno ormai dei decenni e non più giornate; ma l'importante è di non sprecare la pace. Il Problema della casa sta al centro della politica. Tutti debbono occuparsene, come del pane, della pace e della guerra» [Rogers 1945, 294]. La data in cui il componente del gruppo milanese BBPR scrive queste parole è significativa di un momento in cui architetti e ingegneri italiani sono chiamati a cimentarsi con il non facile compito della (ri)costruzione. Infatti, oltre a dover ridare forma ai centri urbani bombardati, i professionisti dell'epoca erano impegnati nella massiccia realizzazione di nuove case e quartieri destinati ad ospitare il gran numero di famiglie operaie provenienti dalle campagne. Rappresentative di questo momento storico saranno le città di Milano e Genova, le quali saranno interessate da un'intensa attività edilizia. Parlare della sperimentazione architettonica di questi capoluoghi significa parlare delle *variazioni del tema* tipologico che interessarono due città simili ma allo stesso tempo differenti tra loro. Nonostante, infatti, le violente devastazioni causate dai bombardamenti della guerra e la successiva e intensa fase di ricostruzione che interessò sia Genova che Milano, le due città vedranno differenti sperimentazioni architettoniche sul loro territorio. Tale condizione non è da imputare ad una specifica formazione dei professionisti locali, bensì ad una condizione

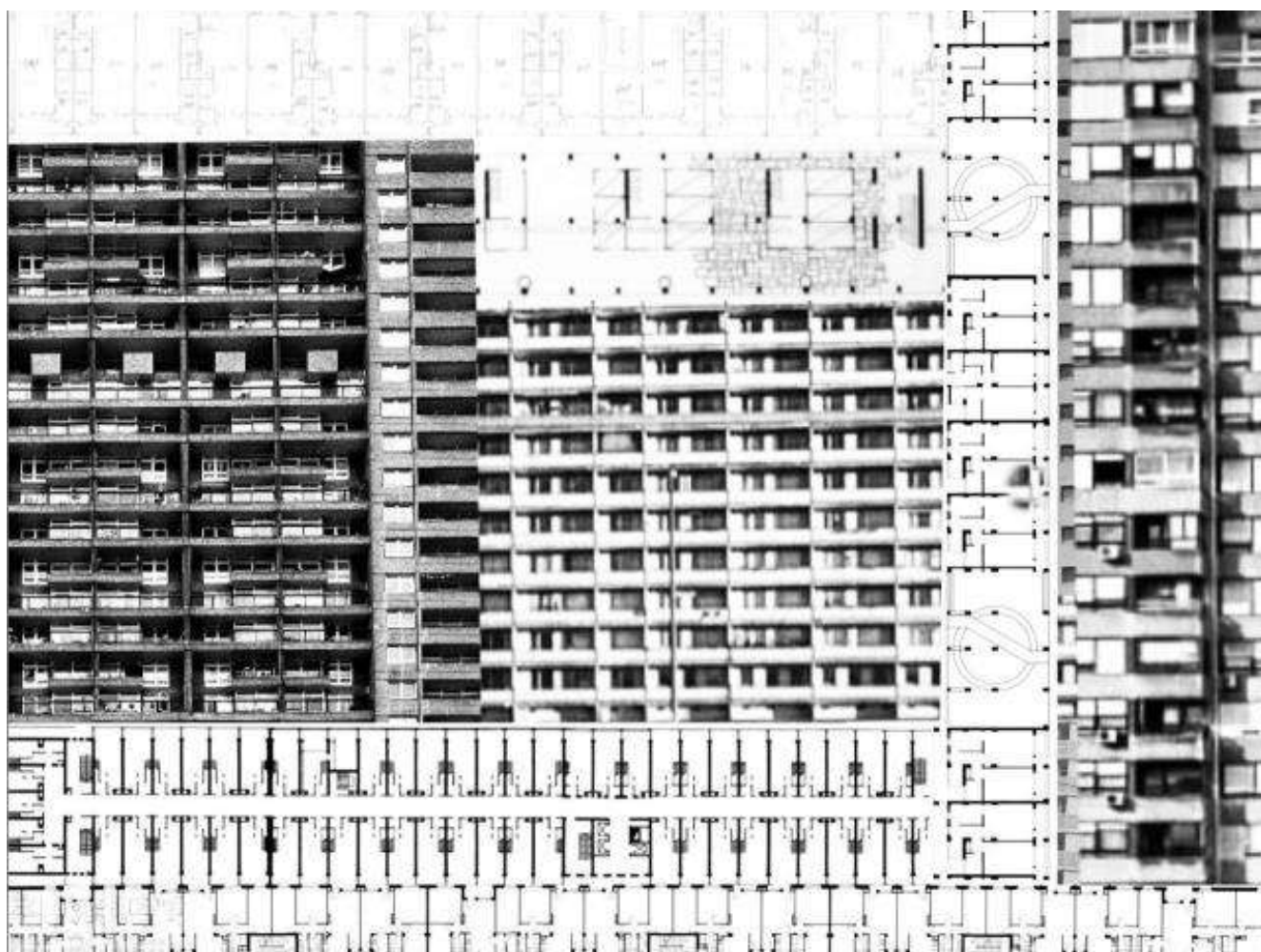


DUCCIO PRASSOLI, AYL A SCHIAPPACASSE

orografica, dimensionale e morfologica drasticamente differente dei due capoluoghi: da una parte la Pianura Padana, dall'altra il fronte montuoso che affaccia sul Mar Ligure.

### 1. Milano: professionismo colto e welfare sociale

Sulla scorta di quanto prodotto dal Movimento Moderno nella prima metà del XX secolo, con l'inizio del secondo dopoguerra prese avvio a Milano un periodo di fortunata produzione architettonica. La Milano del dopoguerra è una città dilaniata dai bombardamenti, un luogo che conta «oltre 14.000 immobili distrutti, 11.000 gravemente danneggiati, e ben 250.000 edifici da ricostruire»<sup>1</sup>. Tra le perdite di quegli anni si contano anche alcuni dei massimi esponenti dell'architettura italiana, tra cui Giuseppe Pagano e Gianluigi Banfi, morti a pochi giorni di distanza nell'aprile del 1945 nel campo di concentramento di Mauthausen. Nello stesso anno faranno ritorno a Milano Lodovico Barbiano di Belgiojoso ed Ernesto Nathan Rogers, i quali si riuniranno all'amico e socio Enrico Peresutti che – nonostante il suo impegno nella lotta di liberazione – aveva continuato imperterrito a portare avanti il lavoro dello studio BBPR. Con il



1: Duccio Prassoli, Ayla Schiappacasse, *Visioni periferiche*, collage digitale, 2022.

<sup>1</sup>[www.lombardiabeniculturali.it/percorsi/archivi-architetti/5.2/#:~:text=Anche%20Milano%2C%20come%20il%20resto,ben%20250.000%20edifici%20da%20ricostruire.](http://www.lombardiabeniculturali.it/percorsi/archivi-architetti/5.2/#:~:text=Anche%20Milano%2C%20come%20il%20resto,ben%20250.000%20edifici%20da%20ricostruire.) (gennaio 2023)

riunirsi dei tre componenti, già nel 1945 viene affidato allo studio milanese un'importante commessa da parte della Società Generale Immobiliare che dà mandato al gruppo per la progettazione di un vasto impianto urbano su un'area di 24.678 m<sup>2</sup>. Il progetto prevede la realizzazione di case economiche per impiegati all'interno di un lotto semi triangolare in via Alcuino, nelle immediate vicinanze dell'ex-fiera campionaria (oggi CityLife). Lo studio BBPR declinerà il tema andando a realizzare un impianto di matrice pienamente razionalista, non troppo dissimile a livello morfologico dai progetti di Albini-Camus-Palanti per il quartiere Ettore Ponti e il quartiere Fabio Finzi, andando a realizzare 13 volumi di 9 piani ciascuno ognuno contenente 52 appartamenti. I singoli edifici sono costituiti da unità autonome, di tre appartamenti per piano, che determinano la lunghezza dei singoli corpi. Il progetto si mostra nella sua conformazione schietta e priva di particolari strutture compositive in facciata. Gli alzati sono caratterizzati dalla cromia dei diversi blocchi, dalla presenza di elementi prefabbricati sporgenti al di sotto delle finestre e dal telaio strutturale a vista i cui elementi verticali presentano una peculiare rastremazione verso l'alto.

Il progetto, benché dal punto di vista della disposizione delle masse (orientate secondo l'asse eliotermico) non mostri nessuna particolare innovazione, intende mostrarsi come modello di sviluppo edilizio sul quale porre le basi di una nuova cultura architettonica del secondo dopoguerra. Ancora distanti da una filosofia di progetto che abbraccia il tema dell'edificio ad alta densità immerso in ampie aree verdi (si vedano per esempio le case di Arrigo Arrighetti al quartiere Sant'Ambrogio o il quartiere Feltre nella zona est della città), le case in via Alcuino si offrono - nonostante la loro matrice estremamente regolare e riconoscibile - come naturale continuazione del denso tessuto urbano della città consolidata.

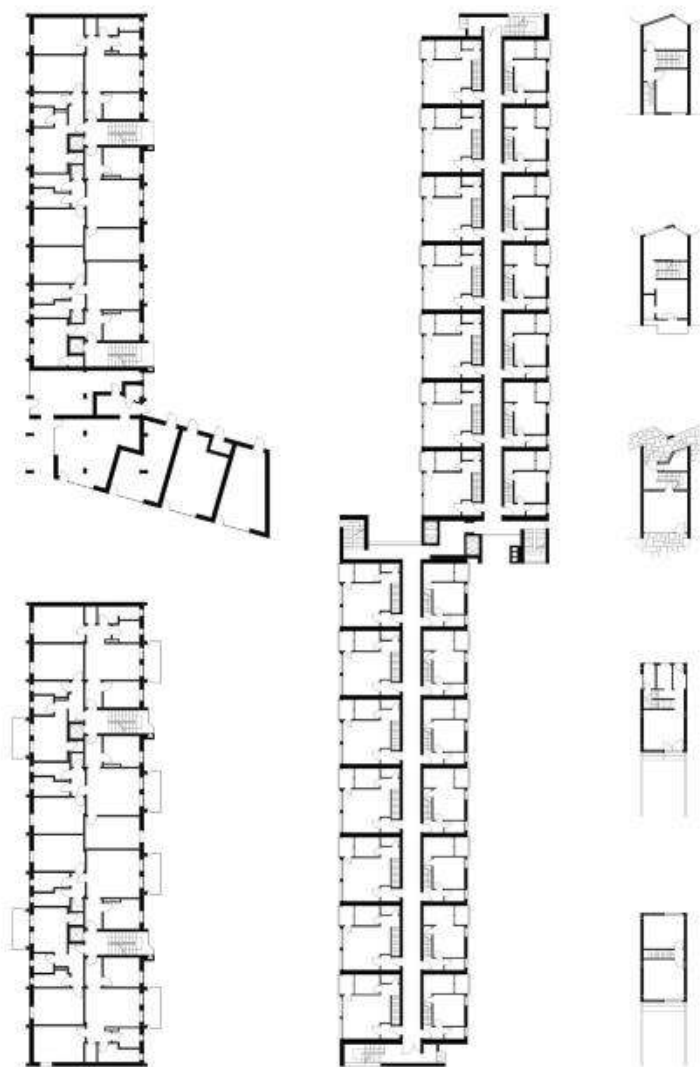
Un'altra declinazione dell'edificio in linea ad alta densità nel milanese è da ritrovarsi nel progetto di Vittorio Gandolfi per la casa INCIS in via Negroli realizzata tra il 1950 e il 1952. Allievo di Piero Portaluppi, Gandolfi - a differenza del gruppo BBPR - rappresenta una di quelle figure che nonostante il suo significativo apporto nello sviluppo della Grande Milano, col tempo è divenuta inosservata agli occhi della critica.

Il progetto in via Negroli può essere inteso come emblematico della capacità di questo architetto di far fronte in maniera sistematica e con un linguaggio elaborato alla questione dell'edificio ad alta densità nel contesto urbano. Costituito da due maniche a corpo triplo sfalsate tra loro e incernierate dai corpi di risalita posti in posizione baricentrica, l'edificio può ospitare nei suoi 13 piani fuori terra fino a «157 nuclei familiari con 832 individui, in due distinti organismi costruttivi» [Gandolfi, Gresleri 1963, 43]. L'edificio, sul modello dell'Unité lecorbuseriana, prevede un sistema di distribuzione a corridoio centrale (presente al 2°, 5°, 8° e 11° piano) a favore degli alloggi duplex, mentre risultano indipendenti gli ingressi per gli appartamenti del piano rialzato. «Architetto raffinato del secondo razionalismo» [Degli Esposti 2021, 246-247], Gandolfi scandisce gli alzati su via Negroli esplicitando lo sviluppo interno estremamente ripetitivo ed enfatizzando la dimensione orizzontale attraverso la ritmica presenza di bande piene e vuote.

Tra le varie occasioni di lavorare nell'area di Milano, V.G. avrà modo di confrontarsi ulteriormente con il tema della residenza andando a realizzare nella zona settentrionale della città il quartiere Cà Granda Nord. Il progetto, realizzato tra il 1954 e il 1956, fa parte di un più vasto programma costituito da tre unità residenziali, ognuna delle quali capace di ospitare fino a 2000 persone. Il progetto di Gandolfi si compone di due tipologie edilizie principali: la prima di queste comprende edifici orizzontali di 6 piani a manica doppia; la seconda, invece, si costituisce di edifici a torre di 10 piani. Nella vasta area edificata, Gandolfi ha modo di

DUCCIO PRASSOLI, AYLÀ SCHIAPPACASSE

sperimentare un'ulteriore terza tipologia, forse la più interessante delle tre. Quest'ultima può essere annoverata tra le sperimentazioni delle cosiddette 'case basse', e si compone di sei unità abitative a schiera che si elevano su tre livelli. Questo progetto di modeste dimensioni prende il nome di 'edificio per gli artigiani' e presenta al livello stradale di ogni cellula un laboratorio artigianale, i servizi igienici e un disimpegno dove trova posto il corpo di risalita verso i superiori locali residenziali. L'impianto dell'edificio mostra estrema razionalità nell'accorpamento e nella distribuzione interna delle 'cellule artigianali' [Aloi 1959, 249], e i pochi segni del partito decorativo, costituito da un numero ridotto e funzionale di elementi, definisce – come per l'edificio in via Negrolì – un linguaggio formale immediatamente apprezzabile. Il tema della casa bassa risulta vastamente indagato a Milano nel secondo



2: Da sinistra verso destra: BBPR, Quartiere di case per impiegati in via Alcuino, Milano, 1945 - 1952; Vittorio Gandolfi, Casa INCIS, Milano, 1950 - 1952; Vittorio Gandolfi, edificio per gli artigiani al quartiere Cà Granda nord, Milano, 1954 - 1956 (in alto); Arrigo Arrighetti, Case economiche INA in via Barzoni, Milano, 1949 - 1951 (in basso).

dopoguerra. Tra le tipologie a schiera coeve a quelle sopra descritte, spiccano le Case economiche INA di Arrigo Arrighetti realizzate tra il 1949 e il 1951. Architetto presso l'Ufficio Tecnico municipale di Milano e successivamente direttore dell'Ufficio Urbanistico, Arrighetti sarà un professionista attivissimo nella Milano di quegli anni. Tra gli innumerevoli progetti realizzati (si ricorda tra i tanti il quartiere Sant'Ambrogio) sono presenti le sopra citate case INA. Analogamente a quanto successo con la tipologia a torre di Vittorio Gandolfi presente nel suo progetto per il quartiere Cà Granda, il modello a schiera proposto da Arrighetti in via Barzoni venne reiterato in diverse aree della periferia Milanese (Quartiere Lorenteggio Casette e Palmanova Casette). Di rapida realizzazione ma studiate nei minimi dettagli, queste casette vedono un ingombro per unità di 4m in larghezza e di 8,40m in profondità. Ogni cellula prevede l'accesso dal fronte stradale su di un piano rialzato dotato di cucina, soggiorno, e bagno; gli ambienti interni sono suddivisi da una scala posta in posizione baricentrica che permette l'accesso al piano superiore dove sono presenti due camere da letto. Tutte le unità hanno la peculiarità di essere in affaccio da un lato sul fronte stradale e dall'altro su un giardino di proprietà.

La reiterazione in lunghezza di questa tipologia si è tradotta, all'interno del

quartiere INA di via Barzoni, in un intenso utilizzo del sito di progetto il quale, risultando confinante per due lati su strade ad alta percorrenza e per un lato su una proprietà privata, ha visto nascere «all'interno del comparto uno stile di vita e di relazioni sociali di una qualità molto elevata, con dinamiche più simili a quelle di un piccolo villaggio rispetto all'estraneazione e all'isolamento che spesso si ritrovano nei grandi quartieri di edilizia residenziale pubblica» [Carli, Delera 2015, 5].

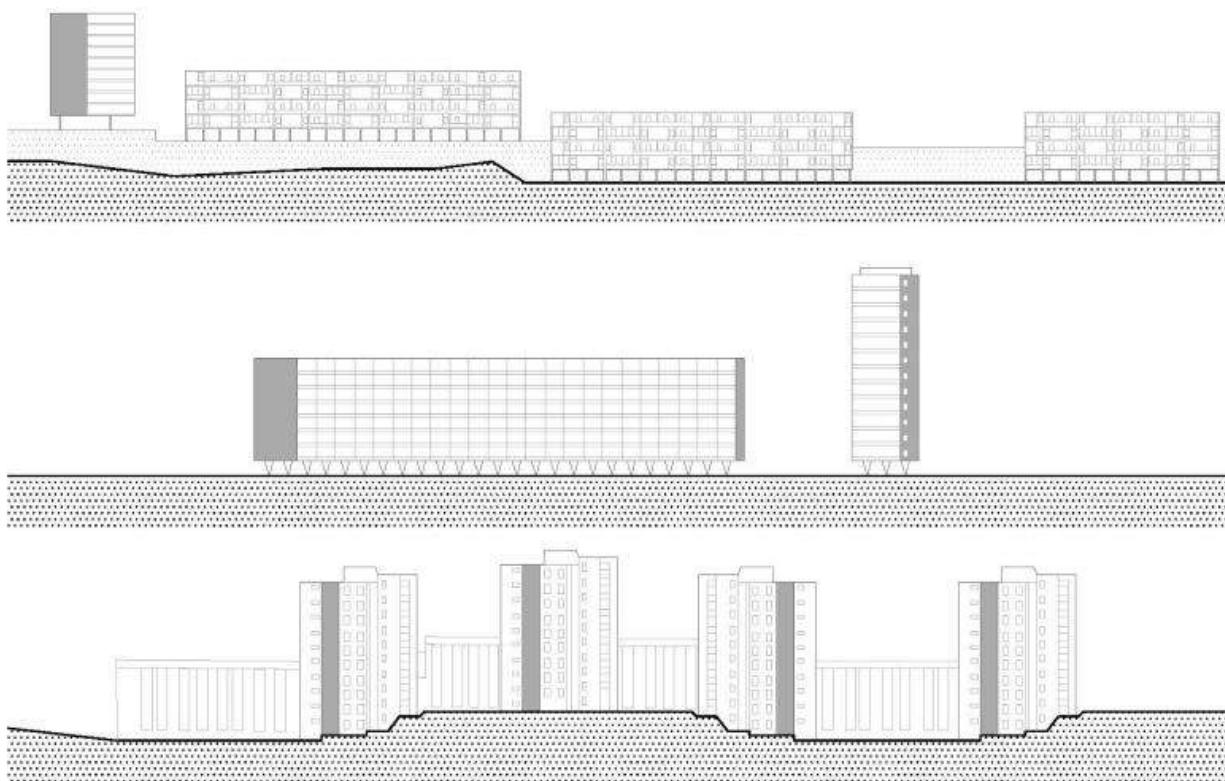
## **2. Genova: abitare la città, costruire il paese**

Anche la città di Genova è stata fortemente bombardata durante la Seconda Guerra Mondiale, complice la sua posizione portuale rilevante: tra il 1940 e il 1944 ha subito due bombardamenti navali e 85 raids aerei, 11.183 edifici distrutti (il 23% degli edifici della città), di cui 8.445 nelle aree centrali, per un totale di 52.000 appartamenti e 250.000 stanze. Storicamente una città densamente popolata, si ritrovò a fare i conti con una fortissima carenza di appartamenti per i suoi abitanti: nel 1943 si contano circa 120.000 senza tetto e circa il 25% della popolazione restante abitava rovine o edifici impropri o degradati [Bocquet, Cameric, Gastaldi 2023]. Un altro dato che aumenta la domanda della casa è l'urbanizzazione: ci si sposta dalle campagne alle città, dal sud al nord, per trovare lavoro; solo tra il 1951 e il 1961 a Genova arrivano duecentomila persone. Ricostruzione postbellica e inurbamento insieme generano una fortissima necessità della casa: c'è chi l'ha persa nei bombardamenti, c'è chi ne cerca una nuova trasferendosi in città. Nell'immediato dopoguerra la politica pubblica del settore dell'abitazione economica e popolare si caratterizza per il sommarsi di piccoli interventi, sparsi ai margini della città consolidata. Solo in un secondo momento, all'inizio degli anni Cinquanta, si avviano interventi di maggiore consistenza, dove il progetto della casa assume la morfologia e la connotazione del quartiere autonomo. L'architettura diventa della città, l'architettura si fa città. In forte contrasto con il monumentalismo di regime si diffonde la tendenza a disegnare il progetto di architettura con una carica morale, cercando di costruire abitazioni popolari con qualità estetiche e progettuali interessanti per il dibattito dell'architettura moderna. La necessità di costruire diventa l'occasione di sperimentare, e rispetto a Milano o Roma, Genova viene considerata luogo adatto a sperimentare linguaggi, stili e forme; complici la previsione di quei tempi, oggi si sa esagerata, di un aumento consistente della popolazione in città, e la volontà di lavorare al progetto della (ri)costruzione progettando una città moderna, flessibile e veloce [Baccani, Besio, Porcile 2022, 33]. Gli interventi di cui le città hanno bisogno in questo momento sono di carattere urbanistico, con un'architettura di carattere intensivo, concentrato o diffuso. A Genova poi, lo spazio dedicato al costruire è limitato e orograficamente complesso. Il Piano Fanfani prende vita proprio per far fronte a questa urgenza nazionale: realizzare il più velocemente possibile il maggior numero di alloggi, possibilmente in aree già urbanizzate. È vigente dal 1949 ed è operativo ed efficace in città: il primo complesso insediativo INA-Casa in Italia viene realizzato proprio a Genova. Si tratta del complesso residenziale di Viale Bernabò Brea, progettato da Luigi Carlo Daneri con Giulio Zappa e Luciano Grossi Bianchi, ultimato intorno al 1953. Il progetto gode ancora oggi di una buona fama, probabilmente grazie alla grande sensibilità con cui si è gestita la dicotomia tra natura e intervento architettonico. Il complesso residenziale è denso e grande: ospita 371 alloggi raggruppati in 14 volumi, organizzati seguendo le caratteristiche orografiche e ambientali dell'area del parco dell'ex Villa Bernabò Brea. Vengono disegnati edifici lunghi, di un'altezza compresa tra i due e i sette piani, che non ostacolano la fruizione del panorama e che rispettano la vegetazione preesistente, con attenzione alla riconoscibilità e alla qualità dei singoli edifici, degli spazi pubblici e degli

DUCCIO PRASSOLI, AYLÀ SCHIAPPACASSE

appartamenti. Il quartiere Bernabò Brea rappresenta un abitare denso e anche un complesso residenziale dotato di servizi e ampi spazi di decompressione, un intervento di ricostruzione postbellica e anche una danza di volumi nell'orografia della valletta collinare che lo ospita, un quartiere e anche una città. La sperimentazione tipologica è dettata dalla preesistenza del verde, variano infatti le tipologie edilizie e abitative in modo da conservare viali e alberature esistenti: eclatante è il progetto della casa a ponte che connette le due vallate del parco coniugando residenze, collegamenti orizzontali e servizi.

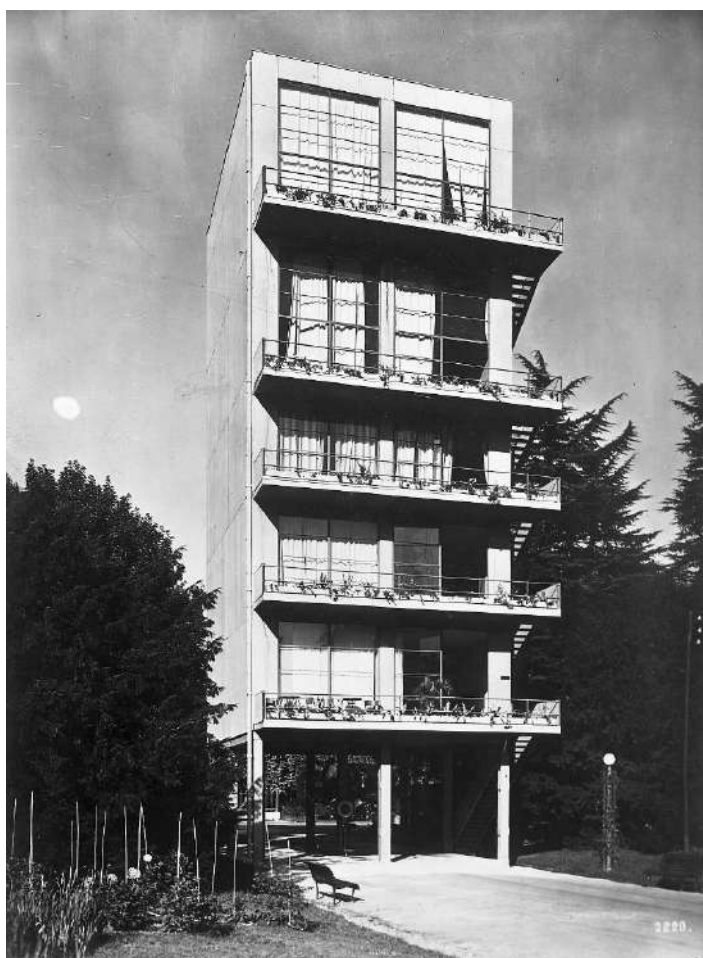
Contestualmente, sempre a Genova, Luigi Carlo Daneri in collaborazione con Beveresco, Ferri, Ginatta, Pulitzer e Sibilla stava progettando e costruendo un altro insediamento abitativo: il complesso residenziale INA-Casa di Via Mura degli Angeli (1954-56). Quantitativamente un intervento più modesto rispetto al precedentemente citato: 160 alloggi atti ad ospitare circa 800 persone. Il complesso è organizzato in diversi edifici: l'edificio A chiamato il Transatlantico, lungo 96 metri e alto 7 piani; l'edificio B chiamato il Grattacielo, alto 12 piani, (1954-56); gli edifici C e D, a due piani. L'idea di progetto prevedeva inizialmente che gli edifici A e B fossero entrambi alti 9 piani e che vi fosse un ulteriore edificio E di 9 piani. Risultando però difforme



3: Dall'alto verso il basso: Quartiere INA-Casa Viale Bernabò Brea, Luigi Carlo Daneri, Luciano Grossi Bianchi, Giulio Zappa, 1950-53; Quartiere INA-Casa Mura degli Angeli, Luigi Carlo Daneri, Alberto Beveresco, P. Ferri, Giuseppe Ginatta, Gustavo Pulitzer, Angelo Sibilla, 1954-62; Quartiere INA-Casa San Bartolomeo del Fossato 2, Robaldo Morozzo della Rocca, Gino Levi Montalcini, 1949-54.



dalle norme del regolamento edilizio e dalle previsioni del piano di ricostruzione del 1950, entro cui la zona ricadeva, furono apportate alcune varianti al progetto iniziale [Patrone 1982, 127]. Il progetto, nonostante le varianti, risulta comunque dimensionalmente esagerato rispetto al tessuto vernacolare: il disegno del Transatlantico strizza l'occhio all'*Unité d'Habitation*. Tra l'altro, erano stati previsti anche dei negozi e un asilo che però non furono mai realizzati. D'altronde anche alcune *Unité d'Habitation* in giro per l'Europa hanno avuto problemi nel vedere realizzati servizi e parti di progetto che sarebbero stati fondamentali per innescare i meccanismi della vita di quartiere all'interno di questi mega-edifici. Nello stesso periodo Robaldo Morozzo della Rocca e Gino Levi Montalcini progettano INA-Casa in Via San Bartolomeo del Fossato (1951-55). Il complesso, visibile dalla sopraelevata Aldo Moro, è arroccato sullo sperone roccioso artificiale conseguente al taglio del colle di San Benigno. L'insediamento residenziale si articola in quattro edifici a torre di otto piani ben separati gli uni dagli altri, e poi tre corpi in linea adiacenti gli uni agli altri, alti al massimo cinque piani [Passamonti 2022, 588]. Nel cuore del complesso, tra gli edifici e le strade, vi è un parco



4: V Triennale, Mostra dell'abitazione, Abitazione tipica a struttura d'acciaio di Luigi Carlo Daneri, Luigi Vietti, Alfredo Fineschi, Renato Haput, Robaldo Morozzo della Rocca, Giacomo Carlo Nicoli, Giulio Zappa, Milano, 1933, Comune di Genova, DocSAI, Archivio fotografico.

verde.

Il primo settennio INA-Casa a Genova si può considerare una fase embrionale di quei principi che andranno a consolidarsi nel secondo settennio del piano Fanfani: nei primi anni Cinquanta si inizia a sperimentare il progetto di insediamenti abitativi compatti, edifici ad alta densità abitativa, condensazioni di parte di città che con il linguaggio dell'architettura moderna sperimentano simultaneamente differenti tipologie di abitazioni, elaborando una nuova identità urbana di matrice nordeuropea. Nei tre progetti del primo settennio INA-Casa genovese analizzati la quantità viene organizzata e sperimentata in diverse tipologie, due in particolare: la casa lunga e la casa alta. Qualche anno dopo, con Forte Quezzi, dal nucleo edilizio si passa al progetto di vera e propria parte di città potenzialmente autosufficiente: 35 professionisti progettano 894 alloggi per 4.400 abitanti in 330.000 mq. Fuselli descrive il Biscione come la sua *casa più lunga*, considerando la composizione del progetto insediativo come una variante edilizia del modello del blocco edilizio genovese in cui siano stati soppressi i caratteristici distacchi tra i blocchi edilizi [Baccani, Besio, Porcile 2022, 37]. Il progetto dell'edificio compatto cerca di

DUCCIO PRASSOLI, AYLÀ SCHIAPPACASSE

sperimentare nuove configurazioni abitative, compattando e progettando in unico momento parti di città.

### Conclusioni

Adolf Loos scrive in *L'Architettura della casa*, che il progetto d'architettura, a differenza dell'opera d'arte, deve piacere a tutti. Se l'opera d'arte può non incontrare il gusto di tutti, può rimanere un'espressione personale incompresa, la casa non può permettersi questo lusso in quanto atta a soddisfare un bisogno primordiale [Loos 1972, 253]. Il bisogno primordiale descritto da Loos assume conformazioni differenti in queste due città segnate da una intensa produzione architettonica negli anni della (ri)costruzione. Emblematica e descrittiva di questa condizione sarà, già nel 1933, *l'Abitazione tipica a struttura d'acciaio* presentata dal gruppo ligure (L. C. Daneri, L. Vietti, A. Fineschi, R. Haupt, R. Morozzo della Rocca, C. Nicoli, G. Zappa) alla V Triennale di Milano. Costruita nel Parco Sempione di Milano e facente parte delle 40 costruzioni temporanee realizzate per la prima edizione milanese della Triennale di Architettura, questa struttura «sembra essere ispirata da un più contestuale riferimento all'area genovese, dove la limitata disponibilità di aree edificabili giustifica l'exasperata ricerca di una più congrua dimensione verticale» a differenza delle opere realizzate da Pagano e da buona parte degli altri partecipanti, dove domina «un'espressione di orizzontalità» sintomatica di determinate condizioni orografiche [Ciagà, Tonon 2005, 156-157]. Andrea Vergano nella sua



5: V Triennale, Mostra dell'abitazione, Casa a struttura d'acciaio di Giuseppe Pagano, Franco Albini, Renato Camus, Giancarlo Palanti, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti, Milano, 1933. © Triennale Milano, Archivi, Milano, Foto Crimella.

pubblicazione *La costruzione della periferia* riporta un testo di Cesare Fera, il quale già nel 1960 considera la composizione dei grandi complessi residenziali popolari avvantaggiata dalla situazione orografica genovese e dalla sua complessità: «Questa situazione così negativa per le zone popolari [...] è in parte riscattata a Genova dalla conformazione del terreno che obbliga la città a svilupparsi non a macchia d'olio, ma secondo i fondovali o sulle pendici dei monti. Questo fa sì che vi sia sempre una relativa vicinanza della campagna all'abitato o che le costruzioni poste sui diversi livelli abbiano luce, aria e vista più di quello che non consentirebbe una analoga densità in città di pianura» [Vergano 2015, 68].

### Bibliografia

- ALOI, R. (1959). *Nuove architetture a Milano*, Milano, Hoepli, p. 249.
- BACCANI J., BESIO B., PORCILE G.L. (2022). *L'architettura a Genova negli anni Sessanta in Genova Sessanta. Arti visive, architettura e società*, Silvana Editoriale, Milano, 2022, p. 36.
- BOCQUET D., CAMERIC F., GASTALDI F. (2023). *The reconstruction Plan of Genoa, the plan of "missed opportunities"*, Fancultè de Droit. Economie, gestion et AES rue du Commandant-PaulVibert Amphiteatre Thierry Sellin, 19-21 Gennaio.
- CARLI, P., DELERA, A. (2015). *Participatory planning and densification: elements for the renovation of public neighbourhood*, in REUSO2015. III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, p. 5.
- CIAGÀ G.L., TONON G. (2005). *Le case nella Triennale, dal parco al QT8*, Martellago (VE), Triennale Electa, pp. 156-157.
- DEGLIESPOSTI, L. (2021). *Casa Incis*, in *L'architettura di Milano: la città scritta dagli architetti dal Dopoguerra a oggi*, a cura di Biraghi, M., Granato, A., Milano, Hoepli, pp. 246-247.
- GANDOLFI V., GRESLERI G. (1963). *Vittorio Gandolfi architetto: attività dal 1942 al 1962*, Bologna, UTOA, p. 43.
- LOOS, A. (1972). *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, p.253.
- PASSAMONTI S. *Professionismo e Sperimentazione. Robaldo Morozzo della Rocca. Genova, Il Novecento*, Tesi di dottorato, p. 295.
- PATRONE P.D. (1982). *Daneri*, Genova, Sagep, pp. 107-113, 125-128.
- ROGERS, E.N. (2010). *Architettura, Misura e Grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969* a cura di S. Maffioletti, Padova, Il Poligrafo.
- VERGANO A. (2015). *La costruzione della periferia. La città pubblica a Genova. 1950-1980*, Roma, Gangemi.

### Fonti archivistiche

Comune di Genova, DocSAI – Archivio fotografico n. inv. c18597.  
Milano, © Triennale Milano – Archivi, Foto Crimella, collocazione: TRN\_V\_24\_1374.



## *Una nuova scena urbana: il racconto iconografico di piazza Garibaldi e del Convitto Nazionale di Tivoli negli anni della ricostruzione*

*A new urban scene: the iconographic story about piazza Garibaldi and the National Convitto in Tivoli during the reconstruction years*

**MARCO CARPICECI, ANTONIO SCHIAVO**

Sapienza, Università di Roma

### **Abstract**

*Il contributo si pone l'obiettivo di una duplice narrazione: una scritta e una iconografica. Il racconto di un caso specifico calato nell'ambito della ricostruzione del secondo dopoguerra, in cui oltre ad approfondire il contesto storico e urbano, si vuole porre l'accento sul profilo degli architetti, qui protagonisti, e sui disegni di architettura da essi stessi prodotti. Il tutto con l'intento di sottolineare da una parte il parallelismo tra stile disegnativo e compositivo, dall'altra le continuità o le discontinuità con la cultura architettonica nell'anteguerra.*

*This paper is focused on a double narration: a written and a graphic one. The story is about a particular specific case dropped into the reconstruction after the second world war, in which, in addition to deepening the urban and historical context, are analyzed the profiles of some architects, here protagonists, and their architectural drawings. All with the intention of underlining on the one hand the parallelism between drawing and compositional style, on the other the continuity or discontinuity with the pre-war architectural culture.*

### **Keywords**

Disegno urbano, storia della rappresentazione, ricostruzione.

Urban design, history of representation, reconstruction.

### **Introduzione**

Il caso della ricostruzione di Tivoli e in particolare di uno dei suoi ambiti più nodali – quello cioè compreso tra Villa d'Este e la Rocca Pia – si colloca come esempio emblematico di una trasformazione urbana in una realtà meno nota e approfondita. Tale processo, nel caso particolare così come nel generale, si prefigura come un *punto e a capo* non solo nell'architettura ma anche nell'immagine dell'architettura, nella sua cioè rappresentazione, considerata anche per la sua valenza comunicativa.

Tuttavia, se a una prima vista si può parlare di rottura con il passato più prossimo, di cesura ideologica e politica, il rovescio della medaglia sta a segnare invece le tracce di una continuità con la cultura architettonica del Ventennio [Muratore *et al.* 1988, 7-22]: i nuovi protagonisti della ricostruzione hanno infatti già operato durante il fascismo o ivi si sono formati [Sacchi 2003, 193]; inoltre la legge urbanistica è datata 1942 e le tecniche costruttive sono pressoché le stesse, spesso addirittura involute, considerato lo stato emergenziale – almeno nella fase iniziale – dell'attività ricostruttiva.

La cultura della ricostruzione – soprattutto nell'ambito romano – si rispecchia nel documento redatto tra il 1944 e il '45 da Piccinato, Ridolfi, Muratori, Della Rocca, Rossi de Paoli, Tadolini e Tedeschi, intitolato *Aspetti urbanistici ed edilizi della ricostruzione* [Bernoni 1998, 55]. Nello



stesso periodo si attuò anche il rinnovamento del consiglio direttivo dell'Inu, che vide l'ingresso dei già citati Piccinato, Della Rocca, Rossi de Paoli, ma soprattutto dell'architetto di origini tiburtine Alfredo Scalpelli [Contessa 2016, 70]. Lo stesso Scalpelli il 4 maggio 1945 fu nominato membro del comitato Nazionale per la ricostruzione edilizia, entrando a far parte della Commissione di studio per l'Urbanistica insieme agli architetti e ingegneri Marconi, Muratori, Nicolosi, Petrucci e Vinaccia [Bernoni 1998, 56].

L'architettura emblematica, oggetto di questo contributo, è il Convitto Nazionale di Tivoli. Il suo iter ricostruttivo riflette totalmente quello della cittadina laziale. In questo meccanismo, tipicamente nostrano, si incastrano le vicende professionali di vari architetti e ingegneri (la maggior parte dei quali anche grandi disegnatori): dalla redazione del Piano di ricostruzione di Scalpelli, al progetto finale della nuova e definitiva facciata del Convitto di Prediliano Beni, passando per le proposte intermedie – solo in parte realizzate ma meritevoli di menzione – di Alberto Carpiceci e Giovanni Di Geso.

### **1. Tra cronaca e storia**

La mattina del 26 maggio 1944 una duplice incursione aerea di un Gruppo della XV Divisione strategica della American Air Force, colpì duramente la città di Tivoli, investendo con particolare impatto bellico via Garibaldi, la facciata del Convitto Nazionale, le vie Inversata, Santa Croce, Boselli, piazza Plebiscito e le attigue vie del Collegio, della Missione e del Gesù [D'Alessio 2008, 690-725].

Il 19 luglio 1945 l'Amministrazione comunale di Tivoli, nella persona del Sindaco Coccanari, affidò l'incarico di redigere il Piano di ricostruzione della città all'Architetto e Urbanista Alfredo Scalpelli. Il progettista tiburtino, già coautore del progetto per la città di Sabaudia, non solo seguì le indicazioni della Legge Ruini, ma si finalizzò sulla redazione dell'intero Piano Regolatore Generale [Bernoni 1998, 233-235], riprendendo quello dell'anteguerra, da lui stesso stilato.

Il primo lavoro di Scalpelli per Tivoli è datato 1929. In quell'anno durante la mostra del Gur venne esposto un piano territoriale in cui, oltre a Roma, erano coinvolte tutte le più importanti realtà della provincia che, come un teatro, abbracciano la Città Eterna da nord, a est fino a sud. In questa occasione il Gur – e in particolare Scalpelli – presentarono anche un Piano Regolatore per Tivoli, che venne poi donato al suo primo Podestà, il Conte Guido Brigante Colonna [Bernoni 1998, 183] [D'Alessio 2008, 185].

In seguito Scalpelli redasse un altro piano, affidatogli ufficialmente dal Podestà Aldo Chicca nel 1937, e terminato durante la guerra. Fu presentato alla cittadinanza in una mostra il 3 dicembre del 1944, però, anche a causa del conflitto, non venne mai attuato. Dopo il bombardamento infatti esso si ritenne oggettivamente superato, vista la considerevole variazione degli obiettivi primari. Fu così che nel Piano di ricostruzione Scalpelli attinse molto dal suo progetto precedente e, approfittando delle numerose distruzioni del centro storico, creò nuovi assi e piazze, valorizzando taluni monumenti di particolare interesse.

In questa prima versione, del Convitto – bombardato per circa metà della sua estensione – ne venne prevista la sua totale demolizione, con lo scopo discutibile, ma coerente, di isolare completamente la chiesa di Santa Maria Maggiore – detta anche di San Francesco – e del suo campanile (fig. 1), aprendo una vista verso nord, dal paesaggio della bassa Sabina sino a scrutare in lontananza la massa solitaria del Monte Soratte.

Le cause di questa scelta furono volte – oltre che alla valorizzazione panoramica – alla maggiore messa in evidenza della chiesa di San Francesco e a un migliore accesso a Villa d'Este, in sintonia con una pratica progettuale urbanistica, non solo orientata al

miglioramento della viabilità e al risanamento delle abitazioni, ma anche all'isolamento dei monumenti più antichi, a scapito dell'edilizia più recente o di minor pregio. Si voleva fuggire da quel principio del "dov'era e com'era" evitando di creare dei falsi storici, non ricostruendo ciò che era ormai irrimediabilmente perduto, approfittandone per modernizzare il tessuto della città.

Per completezza va ricordato che la facciata della chiesa di S. Sinfiorosa – detta anche del Gesù – pur recuperabile, venne invece totalmente demolita. Scalpelli al contrario, considerata anche l'importanza dell'opera firmata da Giacomo della Porta, ne aveva previsto la ricostruzione sul «perimetro primitivo» [Scalpelli 1945, 233-235].

Tornando al Convitto Nazionale, dopo la presentazione del Piano la visione di Scalpelli per questo particolare ambito della città fu alterata; mentre in altre porzioni urbane venne totalmente negata e respinta (come testimonia appunto il caso della chiesa del Gesù).

In questi termini Adolfo Scalpelli (nipote di Alfredo che porta lo stesso nome del fratello, celebre pittore) parla della delusione dello zio:

Quella città semidistrutta fu il laboratorio di una presa di coscienza del significato della parola ricostruzione che, come un ritornello, era in ogni discorso, martellata su ogni giornale, preoccupazione collettiva. Per Alfredo architetto fu una stagione di particolare impegno febbrile. Poter metter mano alla ricostruzione di Tivoli, la 'sua' Tivoli, era divenuta un'idea sublimante. Vedeva e sognava una città ordinata con un piano regolatore razionale in cui riversare la grande esperienza di Sabaudia e intravederne uno sviluppo guidato. Ha lavorato tanto, oh se ha lavorato, perché Tivoli diventasse una città che accanto alle sue vecchie strade, alle antiche piazze accoglienti, alla suggestione di Villa d'Este o alla naturalezza di Villa Gregoriana potesse armonizzare con la razionalità di una ricostruzione moderna, senza interventi selvaggi. Credo che quello che è accaduto realmente, sia tanto un dolore che si è trascinato per il resto della sua vita [Scalpelli 1998, 9].

E pensare che il Piano di ricostruzione di Tivoli venne esposto a Parigi presso la *Mostra della Ricostruzione europea*, ottenendo persino un premio [Bernoni 1998, 58].

In una versione successiva del Piano (fig. 2), tornando al nostro ambito urbano di riferimento, venne invece tracciata una linea rossa che andava ad indicare il nuovo fronte del Convitto – arretrato di circa 20 metri rispetto a quello originario – andando a chiudere piazza Garibaldi a nord. Demolita la facciata originaria del Convitto, il nuovo allineamento sulla piazza veniva a corrispondere con il lato meridionale del vecchio cortile, il quale si presentava in condizioni precarie: necessitava infatti di un progetto non di restauro o di ricostruzione, bensì di costruzione *ex novo*. È in questa fase si alternano una serie di progettisti come Luigi Martella (geometra) e Giovanni Di Geso (ingegnere), che presentarono le prime idee per la nuova edificazione.

Ebbene, dopo un primo progetto composto da una facciata disegnata nella sua totalità in sintonia con il linguaggio dell'architettura demolita, e uno successivo completamente caratterizzato da uno stile per l'epoca contemporaneo – ma mal armonizzato con la vicinanza di Villa d'Este e della chiesa di Santa Maria Maggiore – firmato da Di Geso, sarà proprio quest'ultimo a coinvolgere nel progetto l'architetto Alberto Carpiceci.

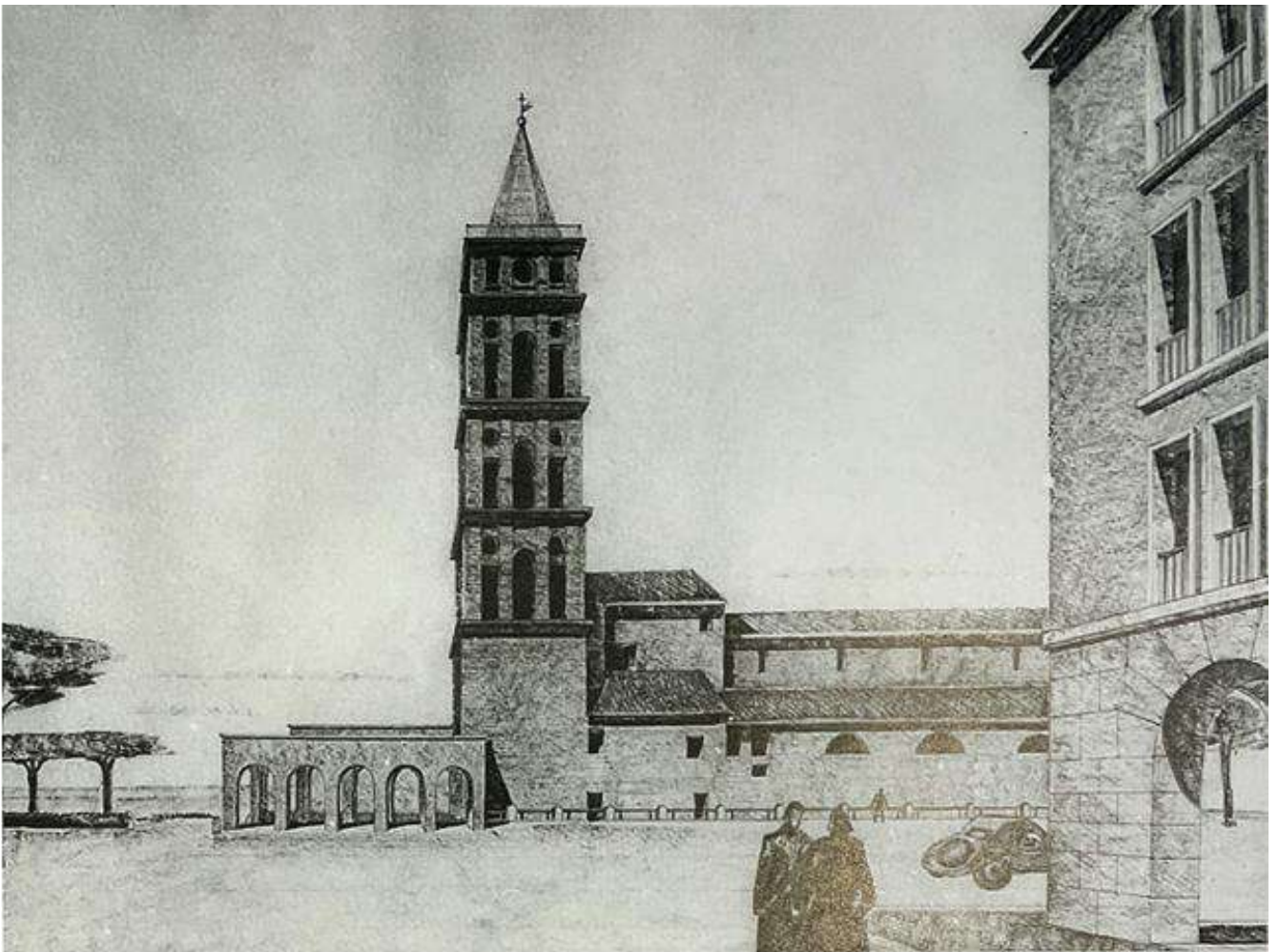
Lo schema definitivo del nuovo Convitto è quindi frutto del lavoro corale di Carpiceci e Di Geso. Il loro progetto tuttavia rimase incompleto: la volumetria prospiciente alla piazza non venne realizzata e rimase ancora in uno stato di rudere moderato fino all'approvazione del progetto di Prediliano Beni nel 1961. Quest'ultimo, rispetto al progetto precedente, mantenne inalterati i rapporti volumetrici, ma aumentò di un'unità i piani della facciata, ridisegnandola

completamente. L'immagine definitiva dell'opera è una versione leggermente semplificata di quella pensata dal Beni, ma che comunque ne rispetta il linguaggio architettonico, sia nei rapporti degli elementi compositivi, sia nelle proporzioni e nei materiali.

## 2. Il racconto iconografico

La storia della ricostruzione di questo peculiare ambito della città si sviluppa in parallelo con quella che potremmo chiamare la sua narrazione iconografica. A livello compositivo, a ogni linguaggio stilistico ne corrisponde uno disegnativo, ulteriormente declinato in base anche alla *mano* dell'architetto. Tutto ciò a testimoniare come l'immagine dell'architettura muti in accordo con la sua concezione grafica, fino a quella più espressiva: è spesso infatti il primo schizzo, derivato dalla prima idea, a generare e poi governare l'intero iter del progetto. Scrive Sacchi:

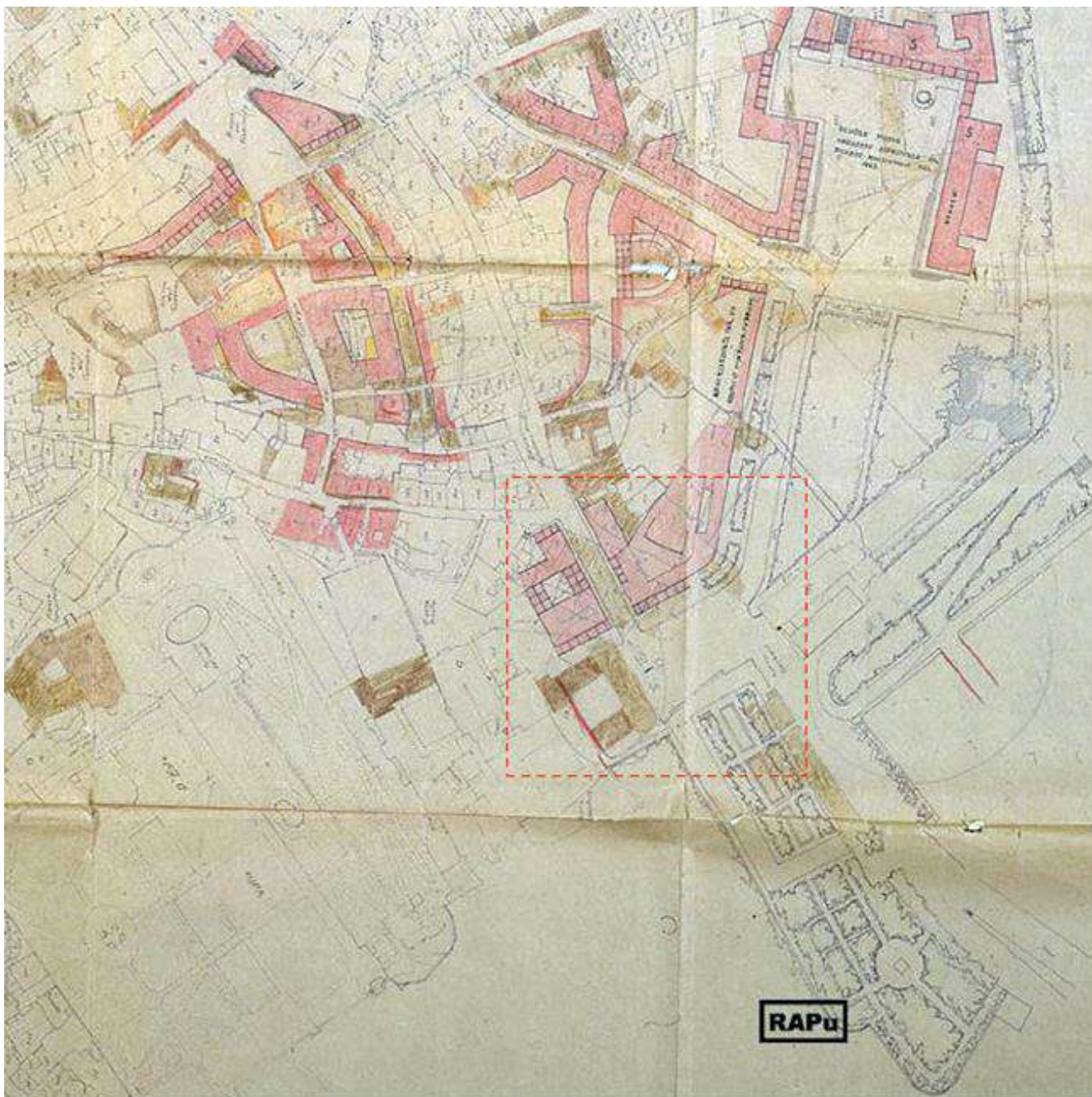
L'eterogeneità delle esperienze grafiche della scena culturale italiana all'indomani della fine della seconda guerra mondiale lascia non pochi dubbi sull'effettiva consistenza dell'idea – o delle idee – di architettura che sono dietro questi disegni: non a caso, forse, Arnold Hauser parla di "generazione dell'incertezza" [Hauser 1965, 280-286] a proposito degli architetti che hanno operato nel nostro paese fra gli anni Quaranta e Sessanta [Sacchi 2003, 196].



1: Alfredo Scalpelli, *Piano di Ricostruzione di Tivoli*, 1946. Vista della chiesa di San Francesco isolata. Archivio Architetti Cataldo-De Fabritiis [Bernoni 1998, 189].



Le tracce della continuità, in bilico tra le visioni del Ventennio e la 'fabbrica' della ricostruzione, emergono anche nello stile disegnativo. Per i singoli architetti si può parlare di maturazione, evoluzione, ma mai di brusche svolte; a mutare in molti casi sono invece i messaggi e lo spirito che stanno dietro al disegno, spesso anche per esigenze squisitamente tecniche e utilitaristiche, più che culturali o estetiche. Importanti ancora le parole di Sacchi a tal proposito:



2: Alfredo Scalpelli, Piano di Ricostruzione di Tivoli, 14 settembre 1945. Estratto della planimetria 1:1000. Archivio Ministero LLPP. Direzione generale del coordinamento territoriale. (<https://www.rapu.it/ricerca/jpg/541.jpg>, dicembre 2022).

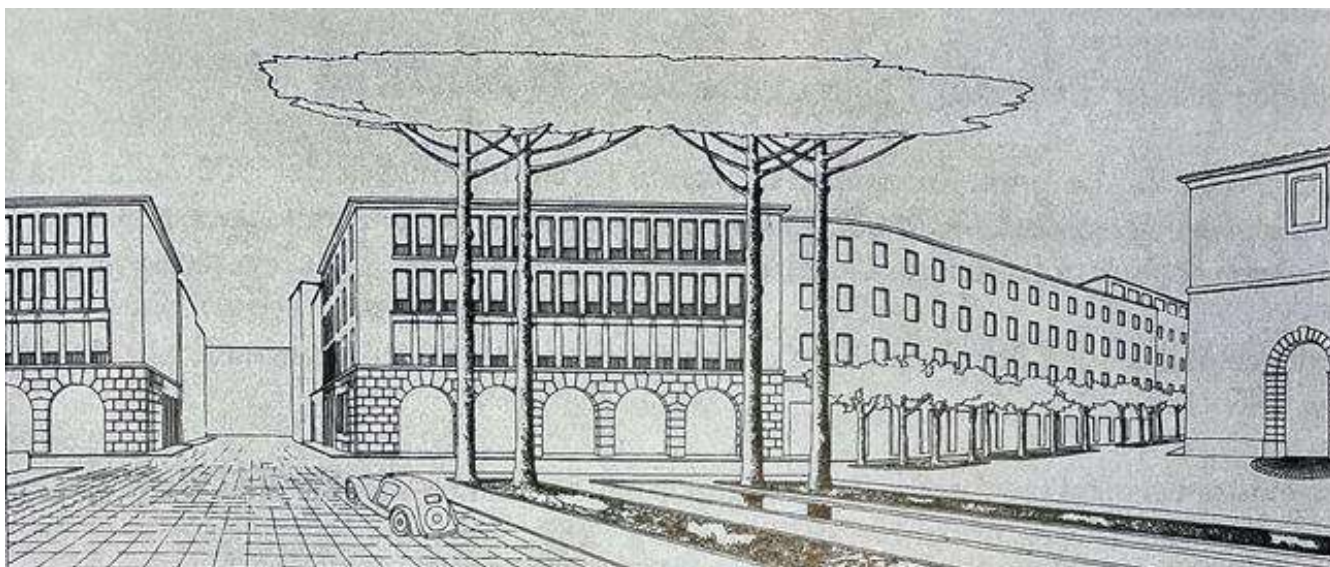
«La cultura e la pratica del disegno architettonico appaiono schiacciate dal confronto con l'irripetibile stagione creativa vissuta in Europa dagli anni Venti in poi. [...] gli stessi esiti della guerra impongono un sostanziale cambio di rotta sulla scena italiana: non è più possibile guardare alla retorica magniloquenza ma nemmeno alla lungimiranza o all'avanguardismo della grafica architettonica e urbana del regime, né alle grandi esperienze straniere [...]. Il pragmatismo costruttivo, e quindi anche grafico, del momento post-bellico è radicato in una dimensione che definiremmo piuttosto populista: il disegno di progetto appare timidamente alla ricerca delle sue origini, sembra quasi rivendicare la dignità dell'esser poveri, [...] rifiutando monumentalismi, tecnologismi, sperimentalismi: è, prima di tutto, disegno utile» [Sacchi 2003, 193].

Un 'disegno utile' per un'architettura utile, quella cioè della ricostruzione: il più possibile anti-soggettiva e tendente all'ambientamento. Un'architettura potremmo dire impersonale nella valenza positiva del termine, in cui l'architetto si fa portatore di messaggi corali, sociali ed estetici, di tutta la cittadinanza, vittima delle distruzioni della guerra e impegnata nella ricostruzione. Tale concezione del disegno «segna chiaramente il panorama nazionale all'indomani della guerra, [e] trova terreno estremamente fertile a Roma, dove una vera e propria forma di neo realismo grafico si delinea con caratteri di assoluta e autonoma riconoscibilità» [Sacchi 2003, 203]. Questo «neo realismo grafico» si percepisce in maniera evidente nei primi schizzi di Scalpelli, eseguiti sul finire della guerra, quando le ferite fatte alla città erano ancora sanguinanti.

## 2.1 Alfredo Scalpelli

I suoi disegni a carboncino, allegati al Piano, trasmettono infatti questa diffusa vocazione tendente al realismo (fig. 1): un passo in avanti rispetto al 'disegno razionale' che connotava ad esempio le viste di Sabaudia, ma che non venne affatto rinnegato, bensì semplicemente superato, a ulteriore testimonianza della continuità sovracitata.

Scalpelli, nel suo processo disegnativo, pare più focalizzarsi sui monumenti esistenti, conferendo ad essi il massimo grado di definizione, in sintonia con la sua volontà di valorizzarli. Più sfocate e meno chiaroscurate appaiono invece le immagini delle nuove architetture proposte. Le viste sono spesso vuote, senza la presenza di figure umane; le



3: Alfredo Scalpelli, Piano di Ricostruzione di Tivoli, 1946. Sistemazione della piazza all'ingresso di Tivoli e progetto di un edificio per abitazioni, negozi, cinema [Bernoni 1998, 195].



ombre sono lunghe e contribuiscono ad accrescere la drammaticità delle immagini. Affiora tuttavia la cura e l'amore con cui Scalpelli si occupa in prima persona di questa ricostruzione, sentendosi parte di una missione, di un progetto ad una più ampia valenza morale umanistica piuttosto che strettamente tecnica. Emerge il suo senso di appartenenza alla città rispetto alla volontà di plasmare gli spazi con la propria visione architettonica e urbana. Per converso, nelle idee del Piano, non nasconde una certa coerenza – e a tratti persistenza – con il *modus operandi* per così dire piacentiniano: come appunto la volontà di isolare i monumenti più importanti e la creazione di assi urbani più ampi e regolari. Nei disegni più dettagliati – quasi a livello definitivo – (come quello per la sistemazione della piazza all'ingresso di Tivoli e per il progetto di un edificio per abitazioni, negozi, cinema), torna a quel linguaggio grafico più razionale, a fil di ferro; più disegno lineare che pittorico, dove gli unici elementi chiaroscurati rimangono le essenze arboree (fig. 3).

## 2.2 Alberto Carpiceci (e Giovanni Di Geso)

Il primo progetto del nuovo Convitto, presentato da Di Geso, si limita ad un prospetto disegnato a fil di ferro, come un canonico progetto a livello definitivo. La seconda versione – che a livello volumetrico corrisponde a quella attuale – oltre al prospetto in scala 1:100, è corredata da due prospettive eseguite da Alberto Carpiceci, fondamentali per la prosecuzione del nostro racconto grafico (fig. 4).

Carpiceci è una figura ecletticamente complessa, legata a filo doppio con l'ambiente della



4: Alberto Carpiceci, *Prospettiva a volo d'uccello delle nuove volumetrie del Convitto Nazionale, 1956-57.* Archivio Carpiceci.

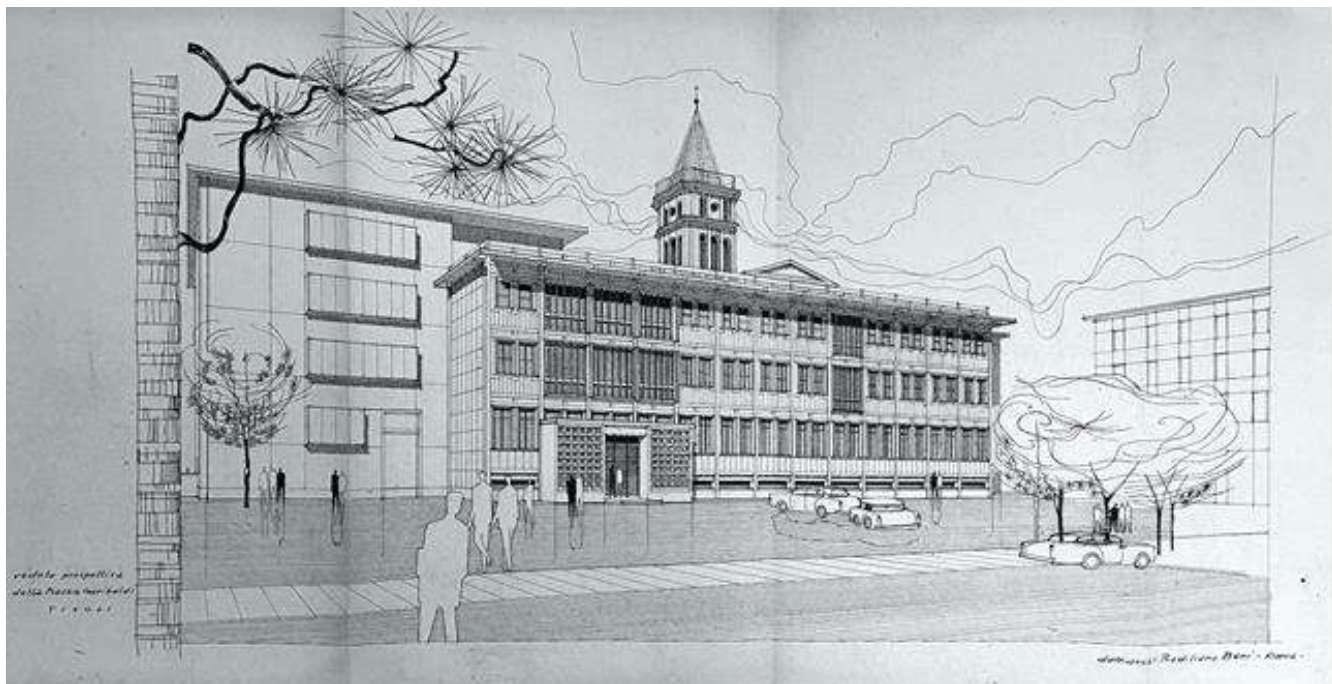
Scuola romana e con i suoi Maestri e contemporanei: Marcello Piacentini, Vincenzo Fasolo, Antonio Valente, Ciro Cicconcelli e Luigi Pellegrin. Studioso di architettura egizia, classica, rinascimentale e barocca, il suo operare oscilla tra le ricostruzioni dei monumenti del passato, le interpretazioni dell'architettura di Leonardo da Vinci e Michelangelo, ed infine i tecnicismi più operativi dell'edilizia scolastica [50 anni di professione 1992, 19]. Le sue visioni per Tivoli si innestano nel suo essere insieme architetto integrale e tecnico specializzato: sensibile al dialogo con il passato e al rispetto per le preesistenze, ma anche esperto nelle metodologie del progettare e del costruire contemporaneo [Schiavo 2016].

Rappresenta le sue architetture con una particolare suggestione e con le giuste dosi di drammaticità. Traspare una cura particolare figlia di una dedizione profonda per il mestiere, di passione e abilità istintiva per il disegno. Compone le sue opere con la stessa mano con cui disegna le ricostruzioni della Roma di duemila anni fa. Il linguaggio grafico è pressoché lo stesso, così come lo spirito e il senso di espressività che ci danno le sue immagini. Il suo stile disegnativo, così come le tecniche che adopera, sono figlie di quelli di Del Debbio, Limongelli e Aschieri, ma anche del cognato, l'artista Lorenzo Ferri.

Per Tivoli traccia sia una vista a volo d'uccello, ad ampio respiro, sia una più 'umana' prospettiva accidentale. Appare importante per Carpiceci l'inserimento del contesto che qui, rispetto a Scalpelli, pare appena accennato, quasi sfocato, tranne che per il campanile di S. Francesco e per le volumetrie originarie del Convitto, sempre raffigurati con cura e verismo.

### 2.3 Prediliano Beni

La narrazione grafica, iniziata con il 1945, volge alla sua conclusione con i disegni di Prediliano Beni datati 1960-61 (fig. 5). Anch'egli architetto romano come i precedenti, negli anni Cinquanta è impegnato soprattutto nell'ambito dell'architettura sacra. Nella stessa Tivoli progetta la chiesa di S. Michele Arcangelo, firmata con Orseolo Fasolo e Mario Paniconi.



5: Prediliano Beni, Veduta prospettica della nuova piazza Garibaldi con il nuovo fronte del Convitto, 1960-61. Archivio comunale di Tivoli.



L'idea per il nuovo corpo frontale del Convitto è rappresentata in particolare da una veduta prospettica. Beni semplifica la realtà in maniera originale: realizza un'immagine più obiettiva rispetto alle precedenti; a metà strada tra il fotorealismo, dato dal chiaroscuro rappresentato con il retino, e l'astratto, esaltato dalla bicromia del bianco e del nero.

Il punto di vista è a scala umana, ma appare leggermente rialzato per conferire una migliore visione d'insieme. Il nuovo corpo, innestato con quello già esistente verso la panoramica, è ben rapportato col campanile, anch'esso ben definito a livello grafico, al contrario dell'edificio sulla destra, appena abbozzato. Le automobili sembrano ben rappresentate, quasi come un fumetto; meno le persone, limitate a delle sagome monocromatiche. Diversamente dai disegni di Scalpelli e Carpiceci qui la piazza risulta viva, dinamica, testimone del fluire della città; un'immagine in sintonia con il nuovo clima frizzante degli anni Sessanta, in cui la parentesi della ricostruzione volgeva al termine.

Per dare maggiore senso di compiutezza, ma anche di staticità, il disegno nei suoi bordi laterali è perimetrato da volumi architettonici che però non esistono. Esistono invece gli alberi, le cui fronde sono tracciate con diverse linee curve a fil di ferro, così come gli aghi dei pini, mentre le nuvole sono ridotte a una serie di elettrocardiogrammi. La vista è quindi sospesa tra realismo e necessaria interpretazione personale. Beni – nel disegno così come nel progetto – pare operi una sorta di azzeramento delle esperienze precedenti,



6: Piazza Garibaldi e il Convitto Nazionale di Tivoli oggi (fotografia di Antonio Schiavo).

intraprendendo un «tuffo nella realtà», in sintonia più con «l'autarchica stagione neo-liberty» che con il portoghese «dialogo con la storia» [Sacchi 2003, 194-196].

### Conclusioni

Questa opera condivisa, il Convitto e la sua piazza, diverrà il punto nodale della nuova realtà dell'ambito urbano contornato da Villa d'Este e dalla Rocca Pia. Oltre a farci trarre conclusioni dal punto di vista storico-critico il Convitto Nazionale ci ha dato le occasioni per un approfondimento dal punto di vista del disegno dell'architettura e della storia della rappresentazione, dimostrando come il linguaggio architettonico evolva in parallelo con lo stile disegnativo, protagonista in quegli anni di una notevole mutazione: dalle prime elaborazioni grafiche degli anni Quaranta – ancora concettualmente legate a quelle del Ventennio – sino al disegno dei Sessanta, proiettato verso atmosfere più visionarie, astratte o addirittura utopiche.

Tale esempio di architettura del dopoguerra – insieme alla sua piazza – rappresenta ora la nuova porta della città e di Villa d'Este, ed è stato testimone di quel passaggio che dal *Grand Tour* è sfociato nel turismo di massa.

In questi ultimi decenni, il Convitto – e in particolare la sua facciata – si è rivelato una quinta urbana (fig. 6): una scena teatrale silenziosa ma non muta, capace anzi di sussurrare molteplici segreti se abilmente interrogata. Un brano della nuova «letteratura architettonica» [Pane 1959] tiburtina densa di valori storici, corali ed estetici.

### Bibliografia

- 50 anni di professione (1992), a cura di A. Lupinacci, M. L. Mancuso, T. Silvani, Roma, Kappa.
- BERNONI, M. (1998). *Alfredo Scalpelli: architetto e urbanista (1898-1966)*, Roma, Studio Tre B.
- CONTESSA, A. (2016). *Augusto Baccin: architetto 1914 – 1998*, Roma, Edizioni Preprogetti.
- D'ALESSIO, F. (2008). *Tivoli nel fascismo*, Tivoli (Roma).
- HAUSER, A. (1965). *Mannerism*, London.
- MURATORE, G. (1988). *Occasioni di una continuità: dalla ricostruzione all'espansione*, in *Italia. Gli ultimi trent'anni*, a cura di G. Muratore, A. Capuano, F. Garofalo, E. Pellegrini, Bologna, Zanichelli, pp. 7-22.
- PANE, R. (1959). *Città antiche edilizia nuova*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane.
- SACCHI, L. (2003). *Il secondo dopoguerra: dal disegno "utile" al disegno "inutile"*, in *Il disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*, a cura di C. Mezzetti, Roma, Kappa, pp. 193-224.
- SCALPELLI, A. (1945). *Relazione al Piano di Ricostruzione di Tivoli*, in BERNONI, M. (1998). *Alfredo Scalpelli: architetto e urbanista (1898-1966)*, Roma, Studio Tre B, pp. 233-235.
- SCALPELLI, A. (1998). *Tra storia e memoria*, in BERNONI, M. (1998). *Alfredo Scalpelli: architetto e urbanista (1898-1966)*, Roma, Studio Tre B, pp. 8-10
- SCHIAVO, A. (2015). *Alberto Carpiceci: architetto (1916-2007)*, tesi di laurea magistrale a ciclo unico, Sapienza Università di Roma.

## ***Dall'architettura vernacolare a quella sociale nel secondo dopoguerra: la casa a botte a Capri e la resilienza della forma***

*From vernacular to social architecture after World War II: the barrel house in Capri and the resilience of form*

**CAROLINA DE FALCO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Frutto di una prassi costruttiva più che progettuale, l'architettura spontanea, come le case a botte tipiche della costa campana, diviene parte corale del paesaggio, senza età ed espressione di una vera e propria resilienza della forma. Infatti, alcune caratteristiche si ritrovano anche nelle case popolari del secondo dopoguerra, ispirando sia il progetto vincitore del concorso per l'INA-Casa a Capri, della Bucchi, cui partecipano pure Cosenza e Cretella, secondo classificato, sia in proposte successive, di cui si conserva traccia nei disegni di progetto.*

*The result of a construction practice rather than a design practice, vernacular architecture, such as the barrel-shaped houses typical of the Campania coast, becomes a choral part of the landscape, ageless and an expression of a true resilience of form. In fact, certain characteristics are also found in the social housing of the post World War II period, inspiring both the winning project in the competition for the INA-Casa in Capri, by Bucchi, in which Cosenza and Cretella also took part, and in later proposals, traces of which are preserved in the project drawings.*

### **Keywords**

Architettura sociale, case a botte, Capri.  
Social housing, barrel houses, Capri.

### **Introduzione**

L'Architettura senza Architetti, nella celebre accezione di Rudofsky del 1941, cui seguì la mostra del 1964 al MoMA, com'è noto, esprime il sentimento e la tradizione di un popolo, il suo modo di vivere, l'accettazione delle condizioni imposte dall'ambiente e le trasformazioni che in esso avvengono in modo umanizzato, per un uso produttivo. L'occasione per proporre una breve riflessione sul rapporto tra l'architettura vernacolare e il Moderno, relativamente al secondo dopoguerra, è nata dalla partecipazione (luglio 2022), in qualità di referente dipartimentale, al progetto Erasmus BIP (Blended Intensive Program) *Redescubrir el Mediterráneo a través de su arquitectura, el patrimonio olvidado*, capofila l'Università di Granada e host il Politecnico di Bari. Se in tale ambito l'oggetto d'indagine era incentrato sull'architettura spontanea a Ostuni, Alberobello e Matera, il personale contributo non poteva non essere invece rivolto agli esempi presenti sulle coste campane.

D'altro canto, gli studi condotti sul periodo del secondo dopoguerra, in particolare quelli rivolti alle case popolari, hanno incoraggiato un'indagine sul modo di rapportarsi al tema del



CAROLINA DE FALCO

Mediterraneo nel mutato scenario post-bellico. Ulteriore stimolo è fornito dal ritrovamento di documenti e disegni di progetto per alcune unità INA-Casa a Capri e sebbene si tratti di interventi minori, proprio nell'ambito del tema proposto dalla sessione, volto a esplorare la costruzione in 'prosa', quella zeviana dei 'dialetti architettonici', possono contribuire a sottolinearne ulteriormente l'aspetto corale [Zevi 1996]. Infatti, l'architettura spontanea caratterizza l'immagine stessa del paesaggio, tanto da divenire iconica, rivelandosi inoltre resiliente nella forma, come nell'esempio della cosiddetta casa a botte. Si intende, in definitiva, proporre alcuni spunti di riflessione che possano stimolare un più ampio confronto.

### **1. L'architettura vernacolare nella cultura del secondo dopoguerra al Sud**

Non poche considerazioni sono state condotte sulla riscoperta dell'architettura spontanea durante gli anni Trenta e Quaranta e sui molteplici significati che ad essa si sono voluti attribuire. La celebre esposizione su *L'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo*, curata da Guarniero Daniel e da Giuseppe Pagano alla VI Triennale del 1936, nella purezza dei volumi e nella logica costruttiva dell'architettura rurale anonima, realizzata senza progetto e costruita sul posto dai capomastri, tendeva a individuare l'anticipazione dei principi dell'architettura funzionale. Il tentativo era quello di rivendicare una priorità culturale dell'architettura mediterranea nei confronti del razionalismo europeo, come già segnalato da Enrico Peressutti sulle pagine di *Quadrante* e da Michelucci su *Domus*, che celebrava in particolare la casa colonica toscana come modello italiano dell'architettura moderna [Gambardella 1989; Gravagnuolo 1994; Lejeune, Sabatino 2016; *Immaginare il Mediterraneo* 2017]. Dall'altro lato, i modernisti italiani in maniera contraddittoria esaltavano la stessa architettura popolare per conciliare il nuovo stile con la retorica autarchica [Danesi 1976]. Per altri versi, infine, pure l'architettura coloniale realizzata nei paesi nord-africani, nella scoperta dell'ingenuità e semplicità dell'edilizia araba e a fronte del trasferimento in Libia, dal 1936, di più di mille delle cosiddette famiglie rurali con l'intento di popolare le colonie, rimarcava il tema della mediterraneità.

Dopo la caduta del regime di Mussolini, la questione della mediterraneità si trasforma e gli architetti nel secondo dopoguerra scoprono un rinnovato interesse verso le tradizioni vernacolari [Portoghesi 1982, 36; Sabatino 2016, 101]. D'altro canto, già Schinkel, tra i primi interpreti dell'architettura vernacolare in chiave romantica, aveva posto l'accento sull'autenticità della forma e della tecnica concepite quali risposte coerenti alle esigenze umane [Gravagnuolo 2016, 67]. Per gli architetti postbellici che lavorano sotto l'influenza del Neorealismo la riscoperta del vernacolare è essenziale per relazionarsi alla realtà della classe contadina. Alcuni esempi di edilizia popolare reintroducono tipologie ascrivibili all'ideale mediterraneo, come nel quartiere INA-Casa progettato al Tuscolano a Roma da Libera con case a patio [Argenti 2005, 86-97]. Tuttavia, la lezione offerta dall'architettura spontanea da un lato è legata alla varietà formale, dall'altro il tema principale diviene quello sociale, dell'unità di vicinato.

Inoltre, nel meno industrializzato Sud, dove la manodopera è relativamente economica, gli architetti tendono all'esplorazione delle qualità scultoree del cemento armato, al posto del più costoso acciaio. D'altra parte, già Michelucci sosteneva che gli elementi chiave degli edifici vernacolari potevano subire trasformazioni, come la sostituzione del cemento armato alla muratura, ma continuavano a riflettere l'italianità poiché mantenevano la somiglianza delle forme e delle configurazioni spaziali degli edifici tradizionali.

In particolare, significativa è la partecipazione alla Triennale del 1936 di Roberto Pane che evidenziando la peculiarità delle architetture rurali campane, realizzate «senza il sussidio di una rigorosa geometria, ma con un senso di approssimazione che è forse il maggiore fattore del loro pittoresco», anticipa uno degli aspetti di maggiore interesse nella cultura degli anni Cinquanta [Pane 1936, Pane 1965, 15]. Soprattutto, lo studioso napoletano coglie il valore corale dell'architettura spontanea e il suo proporsi come parte dell'ambiente e del paesaggio [White 1991; Marconi 1923]. Pane, nel rilevarne la presenza in tutta la costa sorrentino-amalfitana e a Capri, ne evidenzia alcune imprescindibili invarianti, quali la presenza diffusa di archi e volte a botte [Picone 2010, 312; *C'era una volta* 1997; Fiengo, Abbate 2001; Niglio 2005].



1: Case a volta in Costiera Amalfitana [Buccitti 2014].

CAROLINA DE FALCO

Attraverso la straordinaria capacità di fotografo Pane esalta il valore ambientale del patrimonio edilizio minore, anche sulla scorta del convegno sul paesaggio tenutosi a Capri nel 1922, durante il quale ne propone la tutela al sindaco dell'isola, l'ingegnere scrittore Edwin Cerio, anticipando il concetto della nozione di monumento non avulso dal suo contesto, contenuto nella Carta di Venezia del 1964 [Cerio 1923, Cerio 1950]. D'altra parte, la valorizzazione della tradizione costruttiva tradizionale, caratterizzata dal legame con la natura, l'accezione di paesaggio attribuita non solo all'ambiente naturale, ma anche a quello costruito, pure sulla scorta di quanto proposto in quegli anni da Cullen e da Lynch, sono temi chiave nella cultura del secondo dopoguerra [De Falco 2019]. Lo stesso Pane attribuirà particolare significato alla «stratificazione psicologica», ovvero al ruolo riegliano dello spettatore nei confronti dell'ambiente storico [Pane 1971, 11; Di Stefano 1998; Mangone 2017].

## 2. Una proposta sociale per la casa a botte

Nel noto articolo pubblicato su *Der Architekt*, nel 1897, Josef Hoffmann propone la casa caprese come modello progettuale [Hoffmann 1897, 13; Gravagnuolo 2016, 68-69]. Farà seguito Adolf Loos che dopo il primo viaggio in Italia nel 1906, vi ritorna sostando anche a Napoli, nel 1910, e certo casa *Helene Horner* a Vienna del 1912 presenta come caratteristica peculiare un'enorme copertura a botte.

Il concetto che lo spazio abitabile abbia la precedenza sulla definizione di una forma esterna giunge fino a Gio Ponti che, nel 1941, ne coglie in particolare la relazione fra sito, clima ed edificio, stimolato dalla collaborazione con Bernard Rudofsky su un albergo a Capri con 'case-stanze' vernacolari [Ponti 1941; Ponti Licitra 1990, 96-97]. Tuttavia, pur definendosi a partire dallo spazio interno, l'architettura della costa campana, da Amalfi a Capri – come la celebre casa pubblicata da Clemmensen nel 1905 – si caratterizza in maniera inequivocabile: un piano terreno, un primo piano collegato da una scala esterna, tetti coperti da volte a botte, pergolati retti da fusti cilindrici, qualche terrazzo [Fiengo 2004; Belli 2019].

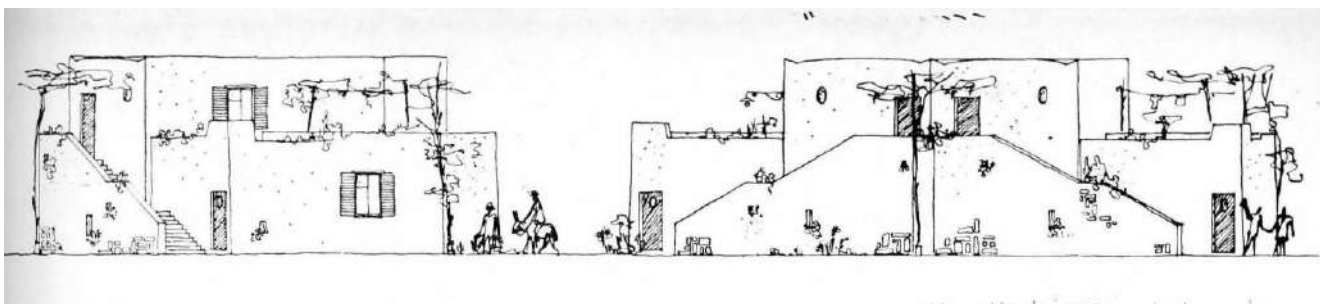
Alcune di tali peculiarità forniscono la guida anche nei progetti delle case popolari, così come per il Concorso bandito dal Comune di Capri, per conto dell'INA-Casa nel 1950, rivelando una vera e propria resilienza della forma. Responsabile dell'Ufficio di progettazione dell'INA-Casa, durante la direzione di Arnaldo Foschini, è Adalberto Libera, autore proprio a Capri della nota casa Malaparte: naturale, dunque, che anche l'isola fosse interessata dalla serie di interventi di maggiore impegno di quegli anni. Tra i membri della giuria, presieduta dall'ingegnere del Comune Mario Gallozzi, oltre a Libera, figurano tra gli altri: Giovanni Battista Ceas, titolare dal 1930 della cattedra di Arredamento e decorazione presso la Regia Facoltà di Architettura di Napoli, che nutre interesse per l'architettura vernacolare caprese, e Carlo Cocchia, in rappresentanza dell'Ordine degli Architetti, impegnato in prima persona nel progetto del rione a Bagnoli [Severino 2008, 92; Ceas 1930; De Falco 2018].

Al primo posto si classifica la giovane e appena laureata – con Pierluigi Nervi – Rosanna Bucchi, di scuola romana e collaboratrice presso l'INA-Casa [Mancuso 2004]. Inoltre, sono premiati ben otto gruppi (quattro romani e altrettanti napoletani), di cui due al secondo posto *ex aequo*: Giuliana Genta con Silvano Panzarasa e Michele Cretella con Lea Mariella Grita e Anna Sgrosso. Tra i terzi posti figurano invece Renzo Del Debbio, da solo, e Luigi Cosenza,

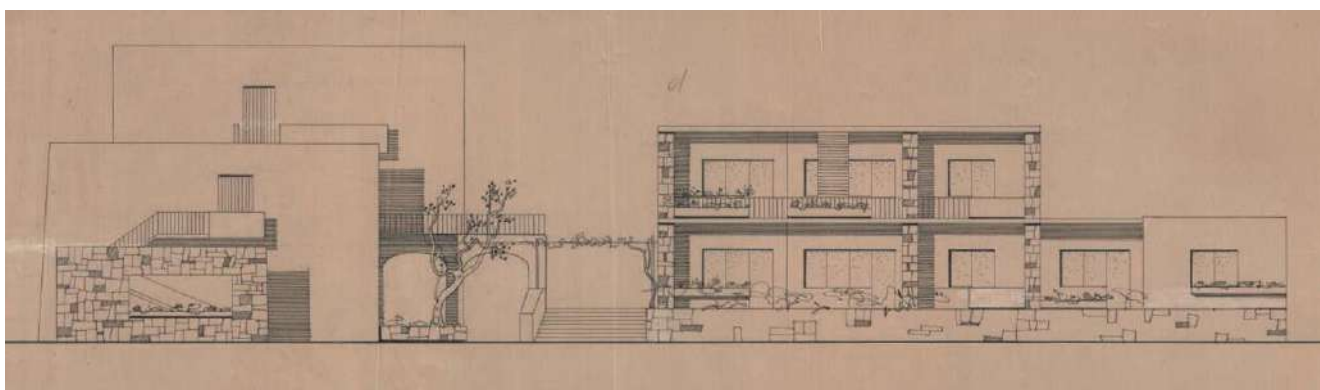
capogruppo di un'*equipe* di professionisti capresi, che oltretutto aveva richiesto a parte la collaborazione della pittrice Letizia Cerio, figlia di Edwin.

La rivista *Architetti*, ritenendo di «far cosa grata agli amanti dell'arte e della natura che potranno rendersi conto della serietà e della preparazione degli architetti italiani», pubblica alcuni progetti ritenuti di maggiore interesse, anche se in realtà scelti solo tra quelli dei romani [Bastianello 1951, 15].

Secondo una prassi comune in quegli anni (come, per esempio, nel concorso per Spine Bianche a Matera) pur essendoci stato un vincitore, ciascun gruppo, premiato o segnalato, viene coinvolto nella realizzazione: «tutti, anche i giovanissimi, avranno il loro incarico; avranno modo di farsi conoscere e di lavorare utilmente, al fine altissimo dell'effettivo e praticamente positivo miglioramento della vita umana» [Bastianello 1951, 15]. Ciò è confermato da una lettera dell'11 marzo 1951 inviata a Foschini a firma dei setti gruppi napoletani, i quattro premiati al concorso caprese più i tre segnalati, nella quale i professionisti, «udite dall'arch. Libera le proposte riguardanti gli incarichi conseguenti dall'esito del concorso» lamentano il ritardo nell'avvio del piano attuativo<sup>1</sup>. La ragione è dovuta all'impegno preso dall'Ente nella realizzazione del quartiere a Ponticelli, caso esemplare nell'applicazione dei principi architettonici e urbanistici espressi in quegli anni [Pagano 2012, 300]. Infatti, comprendendone l'importanza, i professionisti si dichiarano finanche disposti a fornire un contributo pure a Ponticelli «sotto qualsiasi forma, se questo può essere di aiuto all'INA e nell'interesse di Napoli», auspicando tuttavia che ciò non vada



2: Rosanna Bucchi, progetto vincitore, concorso INA\_Casa a Capri 1950, prospetti [Bastianello 1951, 21].



3: Luigi Cosenza, progetto terzo posto ex aequo, concorso INA\_Casa a Capri 1950, prospetti. Archivio Cosenza.

<sup>1</sup> Archivio Cosenza, *Luigi Cosenza in digitale*.

CAROLINA DE FALCO

inteso come liquidazione degli impegni presi da parte dell'Ente, poiché altrimenti «sarebbe stato più pratico da parte dei colleghi dirigenti dell'INA di realizzare direttamente il piccolo lotto di Case INA a Capri, evitando lo sperpero di energie del concorso»<sup>2</sup>.

Tuttavia, l'auspicio viene disatteso, infatti il complesso residenziale di 27 alloggi popolari, sito in un lotto di circa 4.000 mq. riparato dai venti di tramontana, tra via Cesina e via Tiberio, è realizzato secondo il progetto disegnato a mano dalla Bucchi [Mangone 2001, 453-460; Mangone 2004; Mangone 2015]. Alcuni blocchi quadrati sono ruotati di 45° rispetto al filo perimetrale, lasciando al centro un doppio spazio non edificato, liberamente fruibile, in parte pavimentato (oggi piazzale Alcide De Gasperi) e in parte a verde, «con lo scopo di offrire maggiore intimità agli ambienti e di creare all'esterno piccole zone d'ombra», riecheggianti gli spazi di vicinato [Muratori 1951, 36]. Inoltre, va osservato che, nell'intento di rendere quanto più spontanee possibili le costruzioni, come se fossero sviluppate senza progetto e in base alle esigenze, finanche le mura perimetrali degli edifici sono rese irregolari e non ortogonali.

Aldilà dell'esito, il progetto della Bucchi è forse quello che aderisce maggiormente alle prescrizioni dell'INA-Casa, volte alla creazione di ambienti urbani caratterizzati dalla varietà, apparentemente disordinata, ottenuta dalla realizzazione di residenze differenti per tipologia, sfalsate o ruotate fra loro, in modo da assicurarsi spazi a verde e luoghi urbani per incentivare la socialità [De Falco 2020]. La Bucchi, interpretando gli studi tipologici di Libera sulle abitazioni tradizionali, non individua quindi un solo tipo edilizio, ripetitivo, da assemblare poi sul lotto fondiario, ma ricerca un vocabolario figurativo più ricco per conferire «maggiore individualità e calore umano alle case dei lavoratori» [Severino 2008, 97].

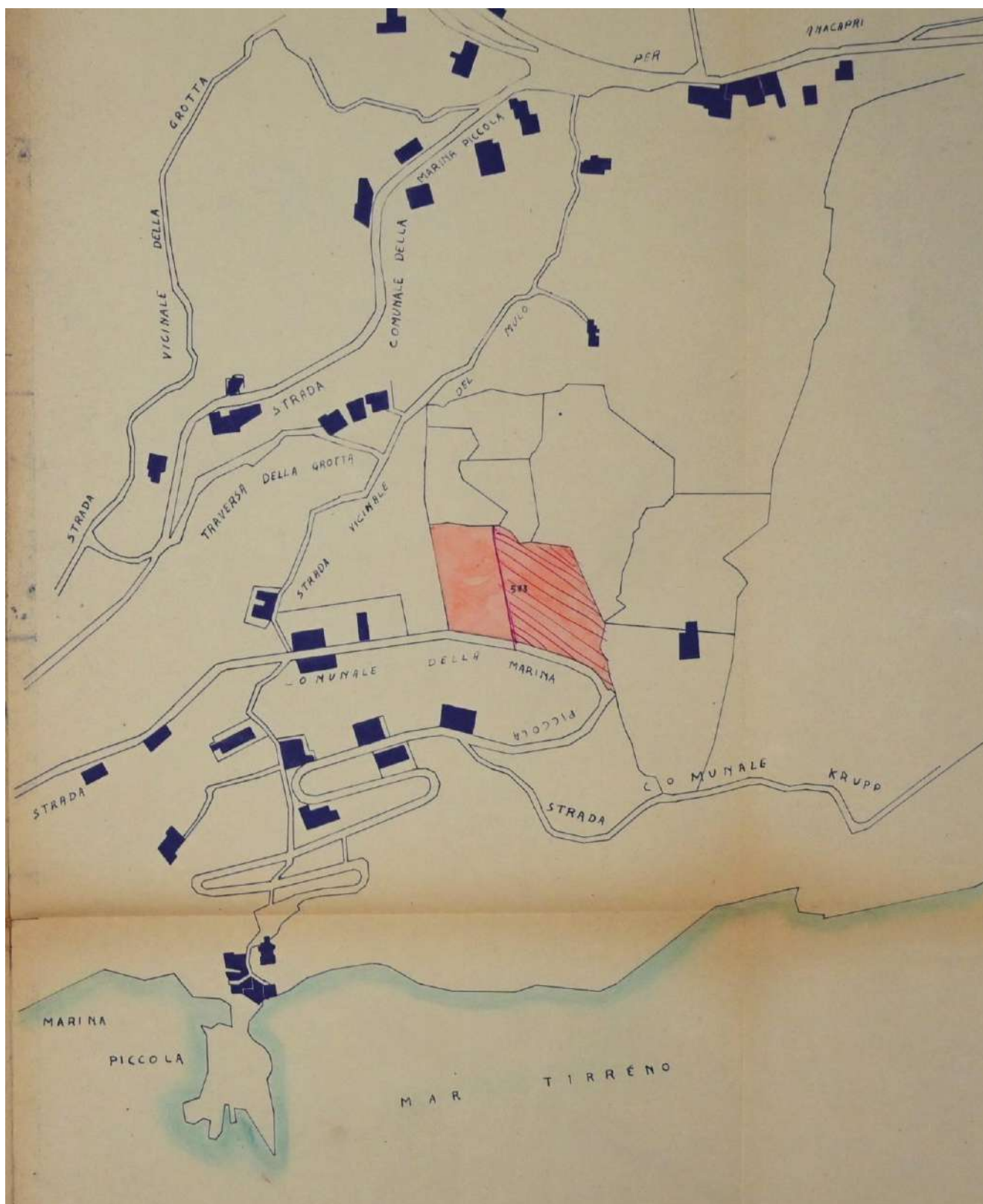
Inoltre, va osservato che pure Cosenza aveva previsto uno spazio centrale raccolto e a verde, oltretutto completato da locali comuni, indulgendo perfino nell'uso di archi ribassati e pergolati, sebbene riecheggianti il complesso da lui stesso progettato in collaborazione proprio per l'IACP a Capodichino, nel 1946-50, con l'incasso dei balconi e l'uso dei *brise soleil*. Viceversa, il progetto vincitore ripropone forme e materiali di tipo tradizionale: pietra locale, mattoni rossi e intonaco tinteggiato di bianco. I blocchi edilizi presentano coperture a volta, secondo la tradizione locale, le aperture sono protette da persiane e gli alloggi dei piani superiori sono serviti da scale rampanti esterne, mostrando quindi, elementi «rivissuti con sensibilità attuale e filtrati in forme più ferme ed essenziali ma sempre gioconde e piacevoli anche se meno dolci delle primitive» [Muratori 1951, 36]. Saverio Muratori, che dedica particolare attenzione al tema, mostra di apprezzare lo sforzo e d'altra parte, come osserva la stessa Bucchi, mancava «una più generale maglia stradale cui annodarsi né presenze significative che stimolassero in qualche modo soluzioni tese all'integrazione spaziale» [Severino 2008, 100].

La progettazione di case popolari scaturita dal concorso non rimane un caso isolato se, come emerge, al 1953 risale la misura dell'appezzamento di un terreno incolto di 2.400 mq., ex-demanio comunale, da cedersi a titolo gratuito all'IACP per la costruzione di abitazioni INA-Casa, in via Marina Piccola a Capri, località la Pietraia, nell'ansa a monte prima di intercettare via Krupp.

---

<sup>2</sup> Archivio Cosenza, *Luigi Cosenza in digitale*.





4: Comune di Capri, Planimetria generale, scala 1:2000, individuazione del lotto prescelto per l'INA-Casa, 1953. ACER, Archivio Storico IACP.

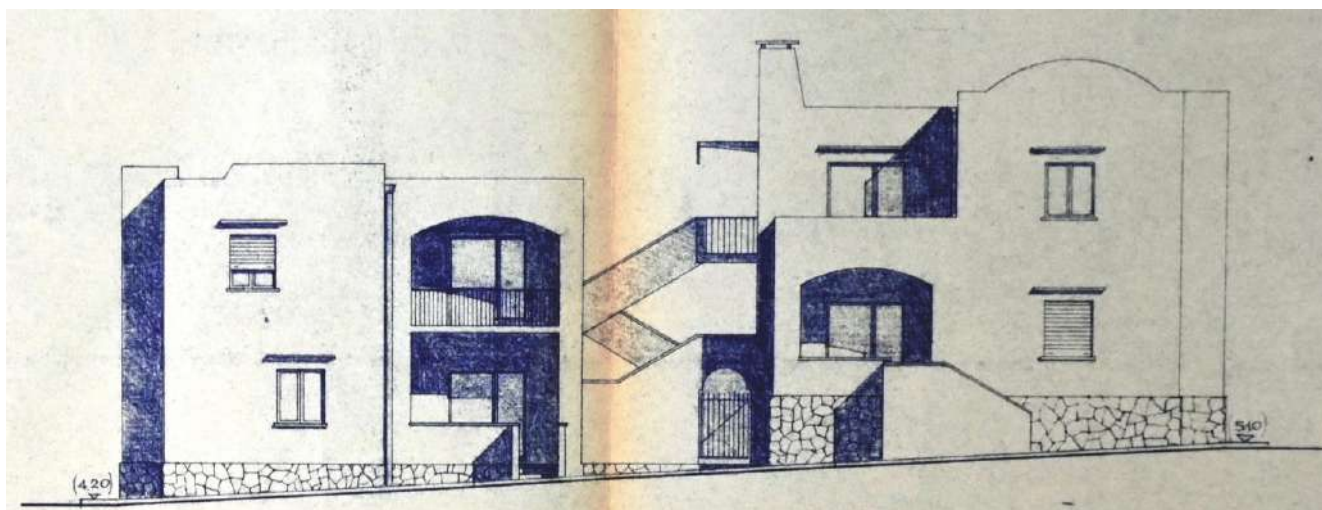
CAROLINA DE FALCO

L'anno dopo la superficie del suolo prescelta è ampliata a 3.220 mq. e il Comitato di Attuazione del Piano Incremento Occupazione Operaia di Roma destina 26 milioni di lire alla realizzazione del progetto, mentre il Comune si impegna per assicurare i servizi di allacciamento idrico e illuminazione elettrica.

Una nota della Soprintendenza ai Monumenti per la Campania rende evidente l'attenzione per lo studio dell'impatto ambientale provocato dalle nuove costruzioni. In particolare, viene imposto che la realizzazione degli edifici sia effettuata su una particella catastale limitrofa in quanto «rappresenta già allo stato un fronte di cava immediatamente sotto la collina per chi guarda dal mare», mentre invece l'altro appezzamento di terreno situato più al centro della conca è provvisto «di vegetazione ad alto fusto che, opportunamente rimboschita, costituirebbe un polmone di verde di ampio respiro alle nuove costruzioni da prevedersi di altezza limitate ed opportunamente distribuite»<sup>3</sup>.

L'anno seguente, la stazione appaltante riscontra la difficoltà per l'aumento dei costi, sia per il trasporto via mare dei materiali da costruzione che per l'acqua necessaria per l'impasto, immaginando pure l'eventuale costruzione di una cisterna. Perciò viene formulata una richiesta per aumentare il costo ammesso per vano e ciò dopo aver risolto «con soddisfazione delle varie Autorità (Soprint. Monumenti-Comune etc.) il non facile problema della scelta delle aree, dato le particolari difficoltà della zona» e aver affidato il progetto del nuovo lotto di case «all'Arch. Prof. Cretella, vincitore a suo tempo di uno dei progetti del primo anno», insieme alle colleghe Grita e Sgrosso<sup>4</sup>.

Non essendo pervenuti i disegni non è dato di sapere quanto i quattro semplici edifici che oggi occupano quell'area possano corrispondere alle intenzioni di Cretella. Progettista poco indagato, ne va ricordata la partecipazione, insieme a Cesare Foà, Pietro Angelini, Carlo Cocchia, Giulio De Luca, Raffaele Salvatori, Carlo Coen e Luigi Cosenza, nel progetto *Alloggio Architetti Napoletani* presentato alla Mostra dell'Architettura spontanea alla IX triennale di Milano del 1951, curata da Ezio Cerutti, Giancarlo De Carlo, Giuseppe Samonà e



5: Mario Martino Messere, progetto per l'INA-Casa, 1961. ACER, Archivio Storico IACP.

<sup>3</sup> ACER, Archivio Storico IACP, Faldoni, Capri, *Cant. 8885 Pratiche*.

<sup>4</sup> ACER, Archivio Storico IACP, Faldoni, Capri, Ivi.

Albe Steiner. Nel 1946, insieme a Carlo Cocchia e Giulio De Luca, presenta una mozione di sfiducia al Consiglio dell'Ordine degli Architetti, invocandone un modello associativo sull'esempio dell'APAO. Nel 1957, Cretella realizza per l'INA-Casa il secondo lotto a Soccavo Canzanella, capogruppo Marcello Canino [De Falco 2018, 83].

Ulteriori progetti di case popolari interessarono altre zone dell'isola, come quello dell'ingegnere Mario Martino Messere che prevedeva un gruppo di sei edifici tra via Torra e via Palazzo a Mare. I disegni mostrano casette a due piani coperte da volte a botte estradossate e caratterizzate dal tipico comignolo<sup>5</sup>. Le aperture sono alternatamente semplici finestre con persiane e balconi incassati con arco ribassato, mensoloni in calcestruzzo bocciardato e fioriere fisse, in cemento retinato. Attualmente, la zona indicata si presenta ancora a verde agricolo, mentre poco distante, nei pressi dello stadio comunale San Costanzo, insistono due diversi gruppi di edifici, di epoca più recente, il primo a intonaco bianco, con piccole corti e scale esterne e il secondo, in mattoni a vista, con terrazze.

## Conclusioni

Nel 1976, il Consiglio Internazionale dei Monumenti e dei Siti (ICOMOS) aveva costituito un comitato speciale per promuovere la cooperazione internazionale per l'identificazione, lo studio e la protezione dell'architettura anonima, vernacolare mediterranea. In effetti, la continuità formale e l'integrazione nel paesaggio si rivelano finanche nel caso dell'architettura sociale.

D'altra parte, l'antropizzazione del luogo crea spesso insiemi urbani corali, restituendolo alla sua condizione abitabile attraverso processi che si rivelano come fattore di sviluppo, mettendo in relazione architettura-*habitat*-paesaggio in un *continuum* che lega spazio e vita: temi fondamentali dell'architettura del secondo dopoguerra.

Certo, alla distanza del tempo, Pane si mostrerà critico nei confronti del «perdurare dell'imitazione delle case rustiche in tante nuove ville e villette carine realizzate appunto con le solite pergole, colonne, archetti e volte estradossate» [Pane 1982, 13]. Tuttavia, «nei suoi intenti iniziali la mediterraneità fu prevalentemente un gioco poetico» [Gravagnuolo 2016, 86] e queste casette di edilizia sociale sembravano allora poter auspicare la possibilità «di un progresso capace di non cancellare la tradizione» [Conforti 1997, 195], facendo sopravvivere nella memoria della forma la peculiarità del paesaggio.

## Bibliografia

- ARGENTI, A. *Adalberto Libera, l'insula-Casa al Tuscolano*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica» 117, Settembre-Dicembre, 2005, pp. 86-97.
- BASTIANELLO, E., (1951). *Due concorsi INA Casa*, in «Architetti», 7, pp. 15-28.
- BELLI, G. (2019). *Architetti nordici in Campania nella seconda metà dell'Ottocento: Andreas Clemmensen e la casa rurale della costa di Amalfi*, in «ArchHistor», Extra, 5, pp. 468-489.
- BUCCITTI, M. (2014). *Costiera Amalfitana* (<https://www.marabuccitti.it/italia/costiera-amalfitana/>, dicembre 2022).
- CEAS, G.B. (1930), *Capri: visioni architettoniche di Giovanni Battista Ceas*, Roma, Biblioteca D'Arte, ripubblicato in R. De Simone, *Cronache di Architettura 1914-1957 - Antologia degli scritti di Roberto Papini*, Firenze, Edii Edizioni, 1998, pp. 154-155.

<sup>5</sup> Napoli, ACER, Archivio Storico IACP, Faldoni, Capri, *Progetto disegni*.

CAROLINA DE FALCO

- CERIO, E. (1923). *L'architettura rurale della contrada delle sirene*, in *Il Convegno del Paesaggio*, (Capri, 9-11 luglio 1922), Napoli, Gaspere Casella, pp. 55-64.
- CERIO, E. (1950). *L'ora di Capri*, Capri, Insula.
- DANESI, S. (1976). *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista - mediterraneità e purismo*, in *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, a cura di S. Danesi, L. Patetta, Milano, Electa, pp. 21-28.
- DE FALCO, C. (2018). *Case INA e luoghi urbani. Storie dell'espansione occidentale di Napoli*, Napoli, Clean, pp. 1-110.
- DE FALCO, C. (2019). «Sequenze di paesaggi architettonici»: la costruzione delle case popolari nei primi anni Cinquanta tra Napoli e la Basilicata, in «ArchistoR», n.12, pp. 136-173.
- DE FALCO, C. (2020). *Socialità, identità e "disordine" nei quartieri popolari del secondo dopoguerra in Italia*, in «Quintana», n. 19, pp. 79-90.
- DI STEFANO, R. (1998). *Roberto Pane, la difesa dei valori ambientali*, in «Restauro», XXVII, 143, gennaio-marzo, pp. 5-68.
- FIENGO, G., ABBATE, G. (2001). *Case a volta della costa di Amalfi*, Amalfi.
- FIENGO, G. (2004). *Il contributo di Roberto Pane al dibattito sulla tutela ed il restauro dei centri storici*, in *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Napoli 2004, pp. 119-150.
- GAMBARDELLA, C. (1989). *Il sogno bianco. Architettura e "mito mediterraneo" nell'Italia degli anni '30*, Napoli, Clean.
- GRAVAGNUOLO, B. (1994). *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, Electa.
- GRAVAGNUOLO, B. (2016). *Da Schinkel a Le Corbusier. Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, in *Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo*, List, 61-99.
- HOFFMANN, J. (1897). *Architektonisches von der Insel Capri*, in «Der Architekt», III (1897), pp. 13-14.
- Immaginare il Mediterraneo. Architettura Arti Fotografia* (2017), a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Pizza, Napoli, artstudiopaparo.
- LEJEUNE, F., SABATINO, M. (2016). *Nord/Sud in Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo*, a cura di J.-F. Lejeune, M. Sabatino, M. List, Trieste, pp. 19-51.
- MANCUSO, M.L. (2004). *50 anni di professione*, Roma, Prospettive III. pp. 62-65.
- MANGONE, F. (2001). *Un caso singolare: l'Ina-Casa a Capri*, in P. Di Biagi, (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*, Donzelli, Roma, pp. 453-457.
- MANGONE, F. (2004). *Capri e gli architetti*, Napoli, Massa Editore, 2004.
- MANGONE, F. (2015). *L'isola dell'architettura: Capri in età contemporanea e le origini del mito mediterraneo*, in *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di F. Mangone, G. Belli, M.G. Tampieri, Milano, Franco Angeli, pp. 237-255.
- MANGONE, F. (2017). *Il paesaggio di Capri: immaginari e tutela tra Ottocento e Novecento*, in Aveta A., Marino B. G., Amore R. (a cura di), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, Napoli, artstudiopaparo, pp.223-227.
- MARCONI, P. (1923). *L'architettura rustica nell'isola di Capri*, in «Le Madie. Rivista d'arte paesana», n. 2, dicembre, p. 22.
- MURATORI, S. (1951). *La gestione Ina-Casa e l'edilizia popolare in Italia*, in «Rassegna critica di architettura», n. 20-21, pp. 11-24.
- NIGLIO, O. (2005). *Conservazione e valorizzazione dell'Architettura Vernacolare Mediterranea: la "casa a botte" in Costa di Amalfi*, in «Tecnologos», IV, agosto, pp. 9-12.
- PAGANO, L. (2012). *Periferie di Napoli*, Roma, Aracne.
- PANE, R. (1936). *Architettura rurale campana con 53 disegni dell'autore*, Firenze, Rinascimento del Libro.
- PANE, R. (1965) *Capri. Mura e volte*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane (I ed. 1954).
- PANE, R. (1971). *Introduzione*, in *Il centro antico di Napoli. Restauro urbanistico e piano d'intervento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, vol. I.
- PANE, R. (1982). *Capri*, Napoli, Adriano Gallina Editore.
- PICONE, R. (2010). *Capri, mura e volte. Il valore corale degli ambienti antichi nella riflessione di Roberto Pane*, in *Roberto pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Marsilio Venezia, pp. 312-319.
- PONTI, G. (1941). *Facciamoci una coscienza nazionale della Architettura Mediterranea*, in «Stile», n. 7, luglio, pp. 2-12.
- PONTI LICITRA, L. (1990). *Gio Ponti. L'opera*, Milano, Leonardo.
- PORTOGHESI, P. (1982). *After Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1982.
- C'era una volta la casa a botte* (1997), a cura di A. Ruggiero, A. Campagnuolo, Napoli, Arti Grafiche.

- SABATINO, M. (2016). *Le politiche della Mediterraneità nell'architettura moderna italiana*, in *Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo*, a cura di J.-F. Lejeune, M. Sabatino, M. List, Trieste 2016 (ed. orig. *Modern Architecture and the Mediterranean*, London New York, Routledge, 2010), pp. 95-134.
- SEVERINO, C.G. (2008). *Il comprensorio INA-Casa di via Cesina a Capri*, in *Conoscere Capri. Studi e materiali per la storia di Capri*, a cura di M. Amitrano, E. Federico, C. Fiorentino, vol. 7, Capri, Oealus, pp. 85-105.
- WHITE, A. (1991). *Roberto Pane e il problema critico dell'architettura popolare o spontanea*, in *Ricordo di Roberto Pane*, Atti dell'Incontro di studi (Napoli, 14-15 ottobre 1988), Napoli, Dipartimento di Storia dell'architettura e Restauro, Università degli Studi di Napoli Federico II, pp. 444-448.
- ZEVI, B. (1996). *Controstoria dell'architettura in Italia. Dialetti architettonici*, Roma, Newton.

**Fonti archivistiche**

ACER, Archivio Storico IACP, Faldoni, Capri, Cant. 8885 Pratiche.

ACER, Archivio Storico IACP, Faldoni, Capri, Approvazione progetti.

Archivio Cosenza, *Luigi Cosenza in digitale*, Capri, Località Cesina Capri (<https://www.archivio.luigicosenza.it/it/73/case-popolari-in-localita-cesina-capri-1950>, ottobre 2022).





## **Edilizia ospedaliera napoletana nel secondo dopoguerra. Il caso degli Ospedali dei Colli**

*Neapolitan hospital construction after World War II. The case of the Ospedali dei Colli*

**ROBERTA RUGGIERO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*All'indomani del secondo conflitto mondiale, a Napoli, constatata l'insufficienza delle strutture ospedaliere esistenti, si apre un periodo, lungo all'incirca venti anni, in cui si susseguono la realizzazione di ospedali pubblici e specializzati nonché di cliniche private.*

*Indagando in generale il tema dell'edilizia ospedaliera napoletana nel secondo dopoguerra, volgendo anche uno sguardo al presente, il paper intende concentrarsi su due di quelli che oggi costituiscono gli Ospedali dei Colli.*

*In the aftermath of the Second World War, in Naples, having ascertained the inadequacy of the existing hospitals, a period began, lasting approximately twenty years, in which public and specialised hospitals as well as private clinics were built.*

*Investigating the subject of Neapolitan hospital construction in general after the Second World War, while also looking at the present, the paper intends to focus on two of those that today constitute the Ospedali dei Colli.*

### **Keywords**

Napoli, secondo dopoguerra, architettura ospedaliera.

Naples, post-war period, hospital architecture.

### **Introduzione**

All'indomani della Seconda guerra mondiale, come risposta alle decine di migliaia di danni registrate, a Napoli si innescò un processo di azione tanto rapido quanto minato da scelte amministrative troppo permissive. Nonostante la presenza di fermi oppositori della politica urbanistica del tempo, il dibattito teorico-progettuale, fino a circa la metà degli anni Sessanta, fu legato a doppio filo alla sfera degli avvenimenti politici ed amministrativi.

Nel 1946 fu compilato un nuovo Piano Regolatore Generale firmato da una commissione composta da alcuni dei più prestigiosi professionisti napoletani guidati da Luigi Cosenza, dal quale prese il nome il Piano. In realtà, il vero e proprio progetto di piano rimase per lo più inattuato mentre si dava precedenza alla legittimazione di stralci e varianti. Tale ambiguità nella regolamentazione urbanistica fornì tanta libertà di intervento da permettere uno sviluppo disordinato, ma al tempo stesso legalizzato, della città. La situazione si aggravò ulteriormente con la vittoria del Partito Nazionale Monarchico alle elezioni del 1952 e la successiva nomina a sindaco di Napoli di Achille Lauro. Tra i suoi primi provvedimenti, la nuova amministrazione ordinò il ritiro del Piano Cosenza, additato come il «piano politico dei comunisti», in favore di un ritorno al Piano Regolatore del 1939 e al Regolamento Edilizio del 1935, ormai anacronistici.

ROBERTA RUGGIERO

Così, se da un lato la mancanza di un Piano Regolatore Generale adatto ai tempi e gli anni dell'amministrazione Lauro, improntati su di un'intensa speculazione edilizia, caratterizzarono negativamente il riassetto urbano di Napoli, dall'altro la costruzione di edifici di edilizia popolare, secondo l'esempio del razionalismo tedesco, rappresentò senza dubbio un capitolo positivo della storia dell'architettura napoletana negli anni del secondo dopoguerra. Rimandando l'analisi del contesto storico e dell'architettura economico-popolare napoletana del periodo alla densa bibliografia e ai molti studi di carattere manualistico in materia [Belfiore 1991; Belfiore, Gravagnuolo 1994; Castagnaro 1998; Cocchia 1961; Giordano 1994], bisogna prestare attenzione ad un fenomeno altrettanto rilevante ma attualmente ancora poco approfondito in maniera sistematica: la realizzazione di strutture ospedaliere, pubbliche e private, negli anni dal 1945 al 1958.

### **1. L'edilizia ospedaliera a Napoli nel secondo dopoguerra**

A seguito del conflitto mondiale, le importanti epidemie registrate a Napoli risultarono incontrastabili dalle strutture ospedaliere esistenti, mentre il successivo incremento demografico faceva affannare il sistema ospedaliero, non in grado di offrire sufficienti posti letto per il crescente numero di abitanti. Di fronte ad un evidente *deficit* del sistema ospedaliero napoletano, le necessarie azioni di intervento furono praticamente immediate e, con la realizzazione di nuove strutture e l'adeguamento di quelle esistenti, si andarono ad incrementare i posti letto per abitanti e, al contempo, si fornì la città di servizi specializzati per la cura di specifiche malattie. È interessante, così, osservare come a partire dal 1945, con l'inaugurazione della clinica Mediterranea di Sirio Giametta, si apre un periodo, lungo all'incirca venti anni, in cui si susseguono la realizzazione di ospedali pubblici e specializzati nonché di cliniche private: l'ospedale pediatrico Santobono (1947-94) e l'ospedale Pausillipon (1958-62), dello stesso Giametta; le cliniche Villa del Sole (1951) e Posillipo (1952-55) rispettivamente di Carlo Cocchia e Arrigo Marsiglia; il Centro Traumatologico Ortopedico (1953-56) di Giorgio Cozzolino; il nuovo ospedale per malattie infettive Domenico Cotugno (1955-58) di Giulio De Luca [Beguinet 1961; Caterina, Ninziata 1987; Rosi 1997; Tintoretto 1976].

Salvo poche eccezioni, tali strutture furono progettate e realizzate durante i discussissimi anni dell'Amministrazione Lauro. Il Sindaco, infatti, così parlava al Consiglio Comunale di Napoli durante la seduta del 26 gennaio 1953 in materia di Servizi di sanità ed igiene, illustrando le dichiarazioni programmatiche della sua Amministrazione. «Altra situazione molto grave, sul piano generale cittadino, è quella degli ospedali e dell'assistenza sanitaria in genere. Questo problema, [...], è di tale importanza, per l'igiene e la sanità pubblica, che il disinteressarsene costituirebbe grave colpa per una Amministrazione consapevole delle più profonde ed umane istanze sociali del popolo che l'ha eletta» [Pugliese 1956, 24]. Resasi conto dell'esistenza del problema, l'Amministrazione nominò una commissione di tecnici con il compito di proporre al Comune e al Governo opportune soluzioni, impegnandosi a promuovere qualsiasi iniziativa atta alle necessarie realizzazioni proposte dalla commissione stessa. «I servizi di igiene e sanità pubblica, che fino a pochi anni fa versavano in una condizione di assoluta inferiorità rispetto alle esigenze della cittadinanza, hanno ricevuto dalla Amministrazione un formidabile impulso. Tutti i settori esistenti sono stati potenziati con criteri moderni e razionali, e si è provveduto alla istituzione di nuovi servizi di assoluta ed urgente necessità» [Pugliese 1956, 51].

## 2. Gli Ospedali dei Colli

Oltre alle già citate strutture ospedaliere realizzate in questi anni, un discorso particolare meritano gli Ospedali dei Colli, poli di particolare riferimento per il sud Italia. Dal 2010, infatti, l'ospedale Monaldi, già Sanatorio Principi di Piemonte (1939), il Centro Traumatologico Ortopedico e il nuovo ospedale Cotugno costituiscono l'Azienda Ospedaliera dei Colli nata nell'ambito del provvedimento di riassetto ospedaliero regionale (decreto n. 49 del 27 settembre 2010).

Tralasciando per motivi cronologici l'ospedale Monaldi, la cui realizzazione risale a tempi precedenti all'arco temporale preso in esame [Castagnaro, Castiglione 2020], sembra comunque di particolare interesse soffermarsi sulla nascita del C.T.O. e del Cotugno, rivestendo tali nosocomi un ruolo primario tanto all'epoca della loro realizzazione quanto oggi e rientrando in quel più vasto programma di riorganizzazione ospedaliera regionale messo in atto negli anni '50. Infatti, «tra il 1954 e il 1960 [...] sono stati costruiti 4388 posti-letto in ospedali pubblici, con un incremento medio regionale del 22,90%. Contemporaneamente, l'indice della provincia di Napoli è passato da 5,91/1000 ab. a 6,70/1000 ab. [...]. Dai dati parziali si nota che l'incremento maggiore è quello della provincia di Napoli, particolarmente concentrato nel capoluogo» [Caniglia Rispoli, De Meo 1962, 30].

All'interno di questo generale quadro di ampliamento e adattamento delle strutture ospedaliere alle mutate esigenze civili, spiccava una più specifica necessità: realizzare ospedali specialistici e settoriali per la cura di specifiche malattie. Da sempre città cosmopolita e importante porto di collegamento con le sponde del Mediterraneo, infatti, la città di Napoli è stata nella storia facile bersaglio di malattie sconosciute e contagiose importate da mercanti e visitatori provenienti da Paesi stranieri. Così, a partire dal 1836, anno della prima comparsa del colera in Italia, molteplici epidemie colpirono Napoli susseguendosi a distanza di pochi anni. Proprio durante l'epidemia del 1836 furono tempestivamente istituiti ospedali specializzati e un lazzaretto sull'isolotto di Nisida, acclamati per la grande efficienza dimostrata nella cura degli infetti e per le nuove tecniche terapeutiche. Nonostante questo, però, l'ingente numero di vittime che si registrò portò a riflettere sulle condizioni igienico sanitarie della città portando alla emanazione della nota legge per il risanamento di Napoli (legge n. 2892 del 1885). «Dopo questa opera di bonifica e di ricostruzione della città fu progettato e costruito un ospedale interamente dedicato al ricovero ed alla assistenza dei malati affetti da patologie infettive, l'ospedale Domenico Cotugno» [Morelli, Bottone 2007, 31]. Siamo nel 1885 e, dopo anni di emergenza sanitaria, la realizzazione del primo ospedale per infettivi rispondeva all'incombere delle epidemie a Napoli. Ma il violento incalzare di malattie come il vaiolo, il tifo e la poliomielite, non cessò e, anzi, la loro diffusione divenne sempre più rapida negli anni del secondo conflitto mondiale, facilitata dalle condizioni di privazione dettate dalla guerra, e in quelli immediatamente dopo, probabilmente come conseguenza dell'ingresso di truppe straniere in città.

Arriviamo così agli anni dell'Amministrazione Lauro durante i quali, constatata la precaria condizione sanitaria di Napoli, si cercarono specifiche misure per il miglioramento nel campo dell'edilizia ospedaliera. «Con l'adozione di numerosi provvedimenti di ordine edilizio, amministrativo e funzionale il complesso dei padiglioni dell'Ospedale per malattie infettive «D. Cotugno» è stato ampliato e rammodernato al massimo consentito dalla sua ubicazione e dalle sue attrezzature. Nonostante ciò si sente sempre la necessità della costruzione di un nuovo ospedale d'isolamento ed essa è stata deliberata nel quadro della legge speciale. Sarà il più perfetto e moderno d'Europa e sorgerà nella nuova zona ospedaliera al Viale dei

ROBERTA RUGGIERO

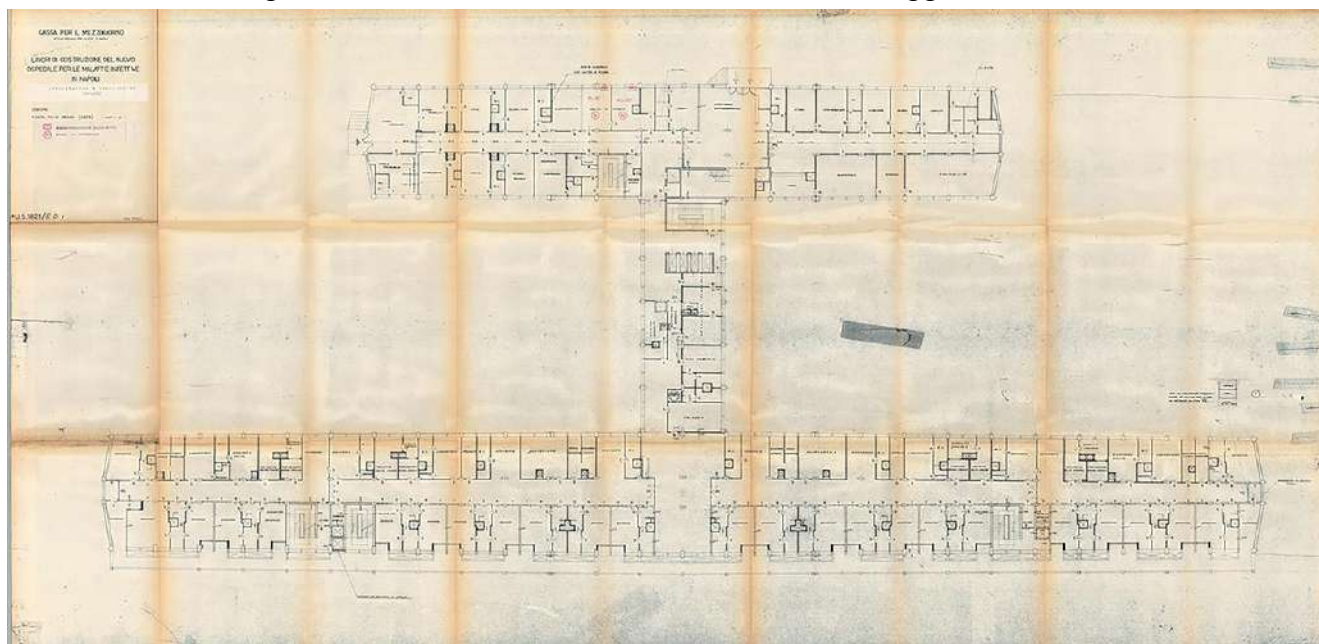
Colli Aminei» [Pugliese 1956, 52]. Così il dottor Bruno Romano, assessore per l'igiene e la sanità pubblica nel 1953, annunciava il nuovo progetto di rinnovamento dell'ospedale Cotugno e la realizzazione di una nuova struttura, quello che sarà il C.T.O.

### 3. Il nuovo ospedale per malattie infettive Domenico Cotugno

È il 25 luglio 1953 quando la Giunta del Comune di Napoli, ritenendo inadeguato il primitivo edificio ospedaliero, tanto per sua vetustà quanto per la sua posizione, delibera la costruzione del nuovo ospedale comunale per malattie infettive Domenico Cotugno. Se in un primo momento era stata avanzata l'ipotesi di poter semplicemente ampliare l'ospedale Cotugno accostandogli un nuovo padiglione, dopo un'analisi più attenta, ci si rese conto che la sede del complesso era ormai insufficiente per le crescenti esigenze mediche; inoltre, l'area della Doganella, dove era collocato il nosocomio, in origine sgombra da qualsiasi altro tipo di costruzione e proprio per questo motivo perfettamente adatta ad un luogo di isolamento, agli inizi degli anni '50 si presentava al contrario densamente popolata.

Fu conferito all'architetto Giulio De Luca l'incarico di redigere il progetto della nuova struttura che sarebbe sorta in un'area di circa ventimila mq. nella vasta e salubre zona dei Camaldoli, già designata come zona ospedaliera della città e sede del sanatorio Principi di Piemonte. L'intero progetto rientrò nel più vasto programma della nuova legge Speciale per Napoli, approvata nel 1953 (legge n. 297 del 9/4/1953), e finanziato in parte con i fondi stanziati dalla stessa Legge e in parte dalla Cassa per il Mezzogiorno, istituita con la legge n. 646 del 10 agosto 1950. Con atto registrato a Napoli il 27 febbraio 1956, l'Ufficio Speciale Cassa per il Mezzogiorno di Napoli, affidatario dell'esecuzione dell'opera e della direzione lavori, affidò ufficialmente l'incarico all'architetto De Luca.

Nell'approcciare al progetto del nuovo ospedale, Giulio De Luca si preoccupò innanzitutto di rispondere ad una esigenza primaria: l'isolamento dei malati per evitare il dilagare di infezioni ed epidemie. Per questo motivo, documentatosi in materia, scelse la tipologia ospedaliera monoblocco. Secondo l'architetto, infatti, «I pregi del tipo a padiglione sono indiscutibili, ma allorché i progressi raggiunti dalla medicina e dall'igiene in campo tecnico lo hanno consentito, le ragioni economiche unite a notevoli vantaggi di carattere tecnico ed



1: Giulio De Luca, *Lavori di costruzione del nuovo ospedale per malattie infettive. Attrezzatura e arredamento. Pianta piano primo, 1961. Roma, Archivio Centrale di Stato.*



organizzativo hanno fatto sì che dovunque sia andato man mano prevalendo il tipo monoblocco, che oggi domina incontrastato» [De Luca 1958, 97].

Così, il nuovo ospedale Cotugno si presentava come un unico edificio che, attraverso una planimetria a doppio T, si sviluppava in più corpi di fabbrica: due principali, che ospitavano le degenze e i servizi sanitari, e un terzo fabbricato centrale di collegamento dove erano le direzioni sanitarie divisionali (fig. 1). Tale suddivisione consentiva un più facile rispetto delle norme preventive di distanziamento e separazione delle zone settiche da quelle asettiche [Bertoli 2013; Carreri 1994].

Già a partire dagli ingressi al complesso, tutto era predisposto affinché pazienti, personale e visitatori esterni non corressero pericolo di contagio. Internamente, invece, erano presenti cinque divisioni di degenza, una per ognuno dei piani dell'edificio, ciascuna distinta in quattro sezioni per un totale di 412 posti suddivisi in camere che ospitavano tre o quattro letti; i blocchi dei servizi intervallavano, ogni due camere, la lunga stecca delle degenze. Per tutelare il personale sanitario, era possibile osservare gli ammalati da pareti vetrate che, opportunamente, potevano essere oscurate; inoltre, i medici accedevano alle degenze attraverso degli ambienti filtro dove, seguendo dei percorsi obbligati, avveniva la loro sterilizzazione e disinfezione in entrata e in uscita. Tutti gli ambienti erano dotati di impianti



2: Il nuovo ospedale Domenico Cotugno, 1968. Roma, Archivio Centrale di Stato.

ROBERTA RUGGIERO

altamente tecnologici per la corretta areazione e il necessario ricambio d'aria. Infine, ogni piano presentava delle balconate esterne con ingresso indipendente dal resto dell'ospedale che, munite di citofoni, consentivano ai parenti dei ricoverati di far visita ai loro cari evitando contatti diretti (figg. 2-3). Fiore all'occhiello del complesso erano, poi, i laboratori di analisi e i servizi di radiologia, virologia, chirurgia e anatomia patologica che rendevano la struttura del tutto indipendente da altri presidi ospedalieri.

Di grande pregio architettonico e ispirato ai più innovativi modelli ospedalieri nordeuropei, il nuovo Cotugno, dopo 15 anni dal conferimento dell'incarico, fu inaugurato il 14 novembre 1968 alla presenza del Presidente del Consiglio, senatore Giovanni Leone. Definito dalla cronaca locale come il centro pilota del Mezzogiorno per le malattie infettive, il nuovo ospedale divenne un modello che, grazie all'attento studio del suo progettista, fu, ed è tutt'oggi, non solo un riferimento per la normale attività terapeutica degli infetti ma per la ricerca scientifica di alto livello in generale<sup>1</sup>.



3: Il nuovo ospedale Domenico Cotugno, 1968. Particolare della facciata sud-est, 1968. Roma, Archivio Centrale di Stato.

#### 4. Il Centro Traumatologico Ortopedico

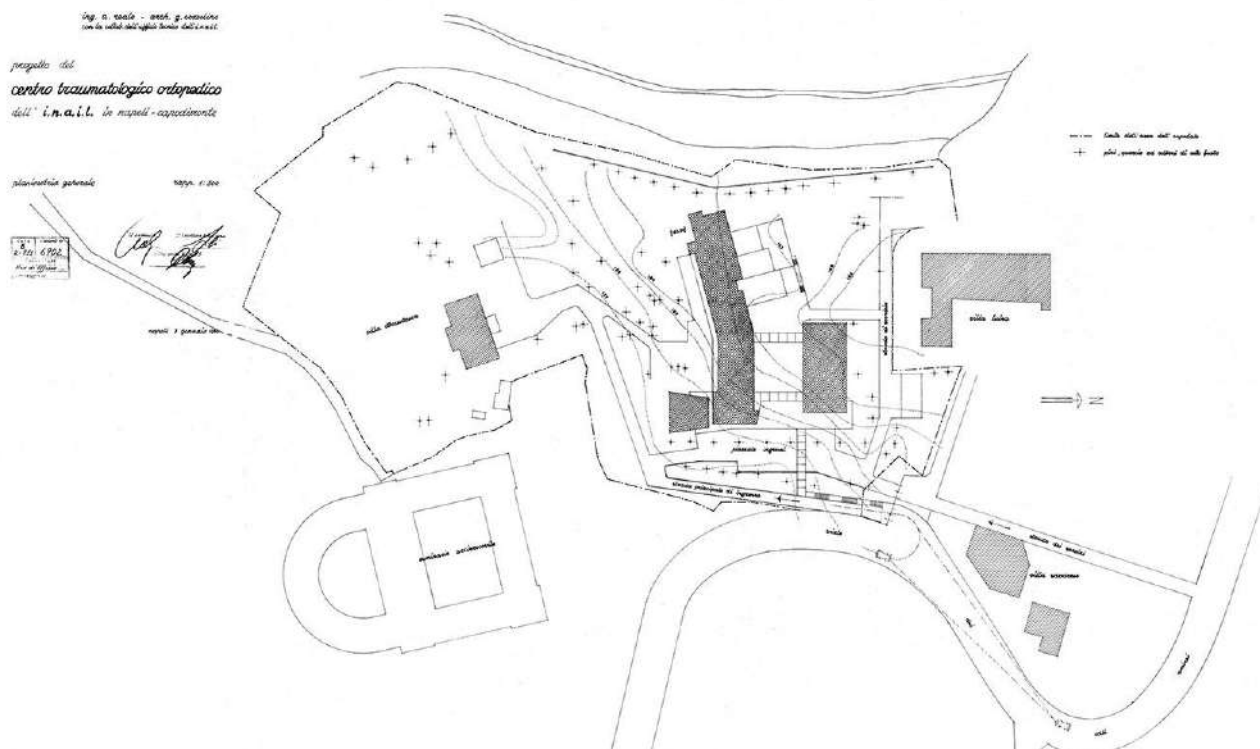
Nel 1933, dall'unificazione della Cassa nazionale infortuni e delle Casse private di assicurazione, nasce l'Istituto Nazionale per l'Assicurazione contro gli Infortuni sul Lavoro con l'obiettivo di tutelare i lavoratori e assicurargli il reinserimento nella vita lavorativa a seguito di eventuali infortuni.

Per incrementare la propria attività assistenziale, agli inizi degli anni '50, l'I.N.A.I.L. bandì un concorso per la realizzazione di un ospedale a Napoli per il soccorso e la rieducazione funzionale degli infortunati sul lavoro. L'area scelta per il nuovo nosocomio, selezionata dall'Ente stesso, era quella dei Colli Aminei, sulla collina di Capodimonte e poco distante dalla zona ospedaliera dove negli stessi anni stava sorgendo il nuovo ospedale Cotugno. In particolare, apprezzandone l'ambiente ameno e la purezza dell'area, l'I.N.A.I.L. aveva acquisito una parte del grande parco di villa Colonna, dimora ottocentesca dei Borbone, nata come casino di caccia aggregata al limitrofo palazzo di Capodimonte. Tra i tanti progetti presentati, la soluzione prescelta fu quella

<sup>1</sup> Roma, Archivio Centrale di Stato, *Fondo CASMEZ - Opere pubbliche*. Attualmente la documentazione consultata è conservata presso il deposito sussidiario di Pomezia con la seguente dicitura: Costruzione nuovo ospedale per malattie infettive, N. prog. 11, id. 316977, 251927; N. prog. 63, id. 52435, 52436, 52437, 52438, 61402, 61403, 61436, 61437, 61438.

dell'architetto Giorgio Cozzolino e dell'ingegnere Adriano Reale. In un primo momento il loro progetto era stato escluso dalla gara in quanto non rispettava alcuni dei parametri indicati preliminarmente dal concorso, superandoli. Ciononostante, la commissione giudicatrice segnalò all'I.N.A.I.L. la proposta dei due professionisti definendola «particolarmente meritevole» e inducendo così l'Ente a proclamarla vincitrice del concorso. Cozzolino e Reale furono quindi incaricati del progetto esecutivo e, una volta avviati i lavori, affiancati dall'ufficio tecnico dell'I.N.A.I.L. per la realizzazione dell'opera.

L'ospedale fu costruito tra il 1953 e il 1956 secondo la tipologia ospedaliera del monoblocco, rispettando quella che era ormai diventata la tendenza maggiormente seguita in Italia. Infatti, a partire dal secondo dopoguerra, i tanto diffusi ospedali a padiglioni erano stati soppiantati da quelli monoblocco. Tale tipologia prevedeva ospedali alloggiati in edifici multipiano a sviluppo essenzialmente verticale, in cui ogni piano era dotato di camere di degenza e dei relativi servizi di diagnosi e cura. L'ospedale si articolava così in tre volumi principali costituiti da un blocco per le degenze, uno per la direzione e la sala conferenze e l'ultimo per servizi come gli ambulatori e le sale operatorie, collegati tra loro da due passerelle-corridoi (fig. 4). Ciò che però influenzò maggiormente la morfologia del C.T.O. fu indubbiamente il contesto in cui sorgeva. Già il nome della proposta presentata, che portava il titolo *Tra i Pini*, faceva intendere la volontà dei progettisti di realizzare un edificio che fosse del tutto inglobato nel verde e nelle particolari essenze arboree che lo circondavano (figg. 5-6). Tale volontà non solo restituì un grandioso risultato dal punto di vista estetico ed architettonico ma rispose a specifiche esigenze mediche e terapeutiche. Infatti, i corpi di fabbrica delle degenze furono disposti a sud per garantire la migliore esposizione ai malati, mentre i reparti di fisioterapia furono dotati di un affaccio diretto sul grande parco circostante. Per fornire riservatezza e



4: G. Cozzolino, A. Reale, *Progetto del centro traumatologico ortopedico dell'I.N.A.I.L. in Napoli - Capodimonte, Planimetria generale, 1953. Archivio storico famiglia Cozzolino.*



ROBERTA RUGGIERO

comfort, i ricoverati potevano recarsi ai reparti di cura attraverso dei percorsi diretti provenienti dalle degenze. Infine, mentre la copertura dell'edificio era dotata di un terrazzo dove, attraverso l'esposizione ai raggi solari, si praticavano le cure elioterapiche, l'intero parco serviva per passeggiate e ginnastica fisioterapeutica [Cozzolino 2004].

Il C.T.O. fu inaugurato nel 1958 fornendo l'I.N.A.I.L. di un'altra struttura, oltre le tante altre già realizzate in tutta Italia dall'Ente stesso con i medesimi intenti, e arricchendo Napoli di un'ulteriore eccellenza ospedaliera, mirabile esempio dell'architettura napoletana del post-guerra<sup>2</sup>.

### Conclusioni

Negli anni del secondo dopoguerra, in un periodo definito «tra i peggiori della nostra storia politica e civile e certamente il più negativo della storia urbana napoletana» [De Fusco 1994, 327], assistere alla realizzazione di strutture ospedaliere altamente qualificate è senza dubbio un fenomeno meritevole di attenzione e studi specifici. Infatti, risulta evidente da



5: Ingresso al Centro traumatologico ortopedico, 1956. Archivio storico famiglia Cozzolino.

---

<sup>2</sup> Napoli. Archivio privato storico famiglia Cozzolino. L'archivio non è catalogato né indicizzato.

quanto detto fin qui che, accanto agli episodi più clamorosamente speculativi, la realizzazione di nuovi ospedali compensò la deficitaria condizione sanitaria napoletana. Al di là dell'evidente rilevanza del fatto storico, testimonianza dell'effettivo interesse dell'Amministrazione all'adeguamento delle strutture ospedaliere napoletane, quanto realizzato a Napoli nell'ambito dell'edilizia ospedaliera, dall'immediato dopoguerra al 1960 circa, fornisce significativi esempi di razionalismo partenopeo, ad opera, tra l'altro, di alcuni di quelli che sono stati riconosciuti come i protagonisti della storia architettonica del Novecento napoletano.



6: Particolare del blocco delle degenze, 1956. Archivio storico famiglia Cozzolino.



ROBERTA RUGGIERO

In particolare, nei due casi presi in esame, il nuovo ospedale Cotugno e il C.T.O., la rilevanza rivestita dalle due opere all'epoca della loro realizzazione, e che ancora oggi li rende dei casi studio degni di attenzione, sta nella loro specializzazione e nell'essere state fin da subito altamente funzionali ed avanguardistiche, tanto dal punto di vista architettonico quanto da quello ospedaliero. In altre parole, si assiste ad un processo nel quale l'architettura è al servizio delle esigenze ospedaliere e, al contempo, le moderne strutture progettate dai due architetti collaborano alla buona riuscita delle innovative tecniche terapeutiche offerte ai pazienti.

A tal proposito, e per concludere, preme sottolineare che, proprio il Cotugno, nato come nosocomio per malati infettivi, si è dimostrato ancora oggi, negli anni di emergenza da Covid-19, un polo di eccellenza in Campania, in prima linea contro la battaglia alla pandemia.

### Bibliografia

- BEGUINOT, C. (1961). *Ospedali e cliniche universitarie*, Napoli, Fiorentino.
- BELFIORE, P. (1991). *L'architettura 1945-1965*, in *Fuori dall'ombra: nuove tendenze delle arti a Napoli dal '45 al '65*, Napoli, De Rosa, pp. 477-491.
- BELFIORE, P., GRAVAGNUOLO, B. (1994). *Napoli: architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- BERTOLI, B. (2013). *Giulio De Luca 1912-2004: opere e progetti*, Napoli, Clean.
- CANIGLIA RISPOLI, C., DE MEO, P. (1962). *Elementi di base per una programmazione ospedaliera in Campania*, in *La programmazione dell'edilizia ospedaliera*, pp. 27-32.
- CASTAGNARO, A. (1998). *Architettura del Novecento a Napoli. Il noto e l'inedito*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- CASTAGNARO, A., CASTIGLIONE, F. (2020). *Giuseppe e Ugo Mannajuolo*, Napoli, Editori Paparo.
- Carlo Cocchia. *Cinquant'anni di architettura 1937-1987* (1987), a cura di G. Caterina, M. Nunziata, Genova, Sagep.
- CARRERI, E. (1994). *Nuovo ospedale Domenico Cotugno*, in *Napoli: architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, pp. 244-245.
- COCCHIA, C. (1961). *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, Società per il Risanamento di Napoli.
- COZZOLINO, G. *Il C.T.O. di Napoli: storia e trasformazione di una struttura ospedaliera e del suo contesto urbano*, Tesi di laurea in Progettazione Urbana – anno accademico 2003/2004, Facoltà di Architettura - Università degli Studi di Napoli Federico II.
- DE FUSCO, R. (1994). *Napoli nel Novecento*, Napoli, Electa.
- DE LUCA, G. (1958). *Ospedali monoblocco per malattie infettive*, Napoli, Industria grafica La Nuovissima.
- GIORDANO, P. (1994). *Napoli: guida di architettura moderna*, Roma, Officina Edizioni.
- MORELLI, G., BOTTONE, A. (2007). *Storia dell'Ospedale Domenico Cotugno di Napoli*, Napoli, Guida.
- PUGLIESE, A. (1956). *Napoli nuova: quattro anni di amministrazione Lauro 1952-1956*, Napoli, S.A.V. Arti grafiche.
- Sirio Giametta. *Una testimonianza* (1997), a cura di M. Rosi, Napoli, Giannini Editore.
- TINTORETTO, F. (1976). *Antonio Scivittaro: attività professionale, studi, progetti, concorsi e opere realizzate dal 1946 al 1976*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- TOTARO, P. (1990). *Il potere di Lauro: politica e amministrazione a Napoli 1952-1958*, Salerno, Laveglia.

### Fonti archivistiche

Roma. Archivio Centrale di Stato. CASMEZ – Opere pubbliche, Attualmente la documentazione consultata è conservata presso il deposito sussidiario di Pomezia con la seguente dicitura: Costruzione nuovo ospedale per malattie infettive. N. prog. 11, id. 316977, 251927; N. prog. 63, id. 52435, 52436, 52437, 52438, 61402, 61403, 61436, 61437, 61438.

Napoli. Archivio privato storico famiglia Cozzolino. L'archivio non è catalogato né indicizzato.

### Sitografia

<https://www.ospedalideicolli.it/azienda/> (dicembre 2022)

<https://aset.acs.beniculturali.it/aset-web/> (dicembre 2022)

[https://www.quotidianosanita.it/campania/articolo.php?articolo\\_id=83559](https://www.quotidianosanita.it/campania/articolo.php?articolo_id=83559) (dicembre 2022)

[https://www.ilsole24ore.com/art/coronavirus-cotugno-napoli-e-l-ospedale-modello-zero-contagi-ADIKSjH?refresh\\_ce=1](https://www.ilsole24ore.com/art/coronavirus-cotugno-napoli-e-l-ospedale-modello-zero-contagi-ADIKSjH?refresh_ce=1) (gennaio 2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=Mg8w6ELniK4> (gennaio 2023).



## Giovanni Costantini e l'opera di ricostruzione in Italia: nuovi scenari nel secondo dopoguerra

### *Giovanni Costantini and the rebuilding in Italy: new scenarios after World War II*

**MICHELA PIRRO**

Università G. d'Annunzio Chieti - Pescara

#### **Abstract**

*Lo studio di inediti fondi archivistici, come quello vaticano, consente di ricostruire le vicende italiane del secondo dopoguerra, mostrando sotto una nuova luce progetti sacri e relativi protagonisti. La carenza di ricerche sistematiche ha causato un mancato riconoscimento del valore monumentale di questi edifici: senza conoscere i processi di ricostruzione non si possono cogliere criticamente gli aspetti della tutela, per una corretta conservazione del nostro patrimonio architettonico.*

*The study of unpublished archival fonds, such as the one in the Vatican, makes it possible to reconstruct Italian events after World War II, revealing sacred projects and their protagonists in a new light. Lack of systematic research has caused a failure to recognize the monumental value of these buildings: without knowing the processes of rebuilding, we can't critically grasp the aspects of protection, for the adequate conservation of our architectural heritage.*

#### **Keywords**

Ricostruzione, Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, Abruzzo.  
Rebuilding, Pontifical Central Commission for Sacred Art, Abruzzo.

#### **Introduzione**

L'opportunità offerta da Benedetto XVI di rendere accessibile la consultazione del fondo archivistico della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia (PCCASI), dal 2005, ha dato il via ad un nuovo capitolo di investigazione sul tema della ricostruzione post-bellica, fornendo ulteriori strumenti a quanto già noto sull'argomento, e consente di rivedere le architetture sacre edificate in quegli anni.

Nonostante la rilevanza dell'impegnativo cantiere ecclesiale, sono stati studiati fin'ora solo alcuni autori, alcune opere e poche aree geografiche, e soprattutto è stato mostrato poco interesse verso la produzione dell'edilizia sacra correlata alle comunità periferiche, caratterizzata dalla medio-piccola dimensione e carente di finiture di pregio artistico-architettonico.

È fondamentale, per stabilire una nuova linea d'indagine sul tema restauro, rilevare come i documenti di archivio siano una fonte ricca, per le informazioni circa i danni, ma anche sulle scelte di ricostruzione adottate; dalla loro lettura si è in grado di ripercorrere le tappe del cammino che cominciò dalle macerie e continuò attraverso fatiche, convergenze di idee e interventi che videro insieme con un unico obiettivo il Ministero dei Lavori Pubblici, le Soprintendenze e la PCCASI. Questa, presieduta da Giovanni Costantini fu chiamata a dirigere la complessa opera di ricostruzione degli edifici sacri: lavoro che si ispirò ad un deciso pragmatismo, in cui l'adesione a precisi indirizzi teorici non trovò grande applicazione.

MICHELA PIRRO

In Italia il dibattito sulle modalità di intervento sul patrimonio monumentale portò allo sviluppo di pareri molteplici [Pane 1944, 68-79; Lavagnino 1947; Barbacci 1956; De Angelis d'Ossat 1957] e la PCCASI seppe inserirsi nel dibattito, poiché fu chiamata ad operare soprattutto su edifici ubicati in una grande vastità di casi in contesti rurali, considerati imprescindibili per la vita delle comunità.

Appare pertanto necessario, per comprendere successi e fallimenti della ricostruzione, partire da una selezione alla scala regionale - quella abruzzese - per far luce sul lavoro di progettisti e committenti, sui rapporti con le diverse istituzioni e sull'incidenza di costruttori e comunità. I differenti aspetti delle realtà architettoniche che ci sono giunti hanno posto in evidenza come la carenza di ricerche sistematiche sul territorio abruzzese, ad esempio, abbia causato un mancato riconoscimento del valore degli edifici. E' chiaro che senza conoscere i processi di ricostruzione che hanno operato nel nostro Paese, non possiamo cogliere criticamente gli aspetti della tutela, per una corretta conservazione del nostro patrimonio architettonico.

### **1. Giovanni Costantini e l'opera di ricostruzione in Italia: 1943-1956**

Nella storia dei provvedimenti pontifici per la tutela e la conservazione del patrimonio storico-artistico ecclesiastico la PCCASI - istituita nel settembre 1924<sup>1</sup> per volontà di Pio XI - segnò la tappa fondamentale, poiché ebbe la possibilità di esercitare direttamente, a livello centrale, l'indirizzo ed il controllo dell'architettura religiosa. La sua attività andò avanti per un periodo lungo dal 1924 al 1989, passando attraverso diverse stagioni: dalla prima fase organizzativa, al febbrile impegno della ricostruzione post-bellica, fino agli anni del boom economico con l'espansione delle periferie cittadine. Si alternarono alla presidenza diversi uomini di cultura affiancati da un gruppo di membri consultori, esperti di questioni artistiche e nel campo della liturgia e della tecnica: nomi importanti nell'ambito artistico-architettonico italiano quali Arnaldo Foschini, Marcello Piacentini, Alberto Calza-Bini e Gustavo Giovannoni.

Dal 1943 fu chiamato alla presidenza Giovanni Costantini, già figura essenziale nel periodo della prima ricostruzione post-bellica [Pirro 2021, 42-47; Meduri 2016, 15; Mulic 2015], il cui contributo per l'architettura ecclesiastica tra il 1918 e il 1956 non è mai stato approfondito dagli storici di architettura. Fu un personaggio complesso e talvolta dal pensiero contraddittorio: fermo sostenitore della rinascita dell'architettura religiosa in Italia, non volle mai allontanarsi dalla tradizione. Era alla ricerca costante di un nuovo stile che avesse le proprie radici nel passato [Costantini 1920, 10]; fu sostenitore dell'architettura della tradizione legata alle specificità dei luoghi rifiutando sempre la standardizzazione.

Nell'immediato dopoguerra, nella situazione di disgregazione della società e nell'accumularsi di rovine, la Chiesa agli occhi della popolazione si configurò come unico punto di riferimento cui guardare per ottenere aiuto: il 31 ottobre del 1944 Pio XII affidò l'opera di ricostruzione e restauro degli edifici ecclesiastici alla PCCASI. Si aprì così il capitolo più importante con la direzione della ricostruzione delle chiese distrutte e l'instaurarsi di una nuova collaborazione tra mondo cattolico e stato repubblicano.

Costantini mantenne un rapporto non conflittuale con le autorità statali, perché solo in questo modo non avrebbe avuto ostacoli nella rapida ricostruzione delle chiese e si adoperò per una mediazione con ministeri e uffici statali per la stesura di leggi che consentissero la ricostruzione del patrimonio ecclesiastico. *In primis* con la l. 26/10/1940 n. 1543 venne stabilito che la riparazione dei danni degli edifici ecclesiastici fosse a carico dello Stato:

---

<sup>1</sup> Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Commissione Arte Sacra in Italia, Generale*, b. 451, f. 1.



rappresentavano le esigenze spirituali delle popolazioni in condizioni di sconvolgimento e quindi furono dichiarati edifici di pubblica utilità. Dall'8 novembre 1946 il Ministero dei Lavori Pubblici subordinò le proprie concessioni nel caso di edifici destinati al culto ad una preventiva approvazione della PCCASI, alla quale dovevano essere sottoposti, per la parte artistica e liturgica, tutti i progetti implicanti ricostruzioni ex-novo o riparazioni di grande entità. Lo stesso doveva avvenire per i progetti compilati dal Genio Civile qualora implicassero variazioni strutturali alle preesistenze.

Il punto più importante su cui si batté Costantini fu la scelta di architetti capaci: dovevano essere scelti attraverso regolari concorsi o attraverso le referenze di esperti [De Marchis 2013, 39]. Quando gli architetti si fecero notare per il loro operato fu la PCCASI a fornire i nominativi alle diocesi: è il caso della segnalazione dell'arch. Provenzano «che è uno di quelli che si sono lodevolmente segnalati nel recente concorso da noi indetto per Pisa»<sup>2</sup>.

Al contrario non mancarono giudizi severi quando le opere non furono conformi ai dettami dell'architettura sacra: l'arte doveva essere espressione del tempo, con l'ausilio delle contemporanee possibilità, quali i materiali e le tecniche costruttive, prestando attenzione



1: La chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Canosa Sannita (foto dell'autrice).

<sup>2</sup> Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Commissione Arte Sacra in Italia, Generale*, b. 82, f. 10.

MICHELA PIRRO

all'eccessiva semplicità, senza dar vita ad edifici comparabili a capannoni o sale cinematografiche, come espresso anche dal suo successore Fallani [Fallani 1953, 33-34; Costantini 1954, 2].

In una lettera inviata a De Angelis d'Ossat, Costantini ribadì la sua avversione nei confronti dei progetti a carattere stilistico e ugualmente nello scrivere a Michelucci si mostrò fermo nel respingere le copie degli stili passati, aggiungendo: «è però evidente che il cammino dei pionieri è più difficile di quello di chi segue i vecchi sentieri e che la libertà, cui ogni artista ha pieno diritto, soffre non lievi limitazioni quando l'artista varca la soglia del tempo» [De Marchis 2013, 121-122].

Costantini visitò personalmente le città maggiormente colpite, ispezionando i cantieri e prendendo personalmente accordi con parroci, Soprintendenze e con il Genio Civile. Durante questi sopralluoghi ebbe modo di constatare come spesso però i progetti approvati, dopo lunghi *iter* di valutazione, venissero realizzati da imprese poco competenti e pertanto peggiorati nella loro consistenza. Inoltre, notò il fatto che nei casi in cui erano ancora presenti cospicui resti, anche se non di pregio, ma intonati alla tradizione locale, si andava preferendo lo spostamento e la ricostruzione con modifiche di stile. Una posizione evidente contro la distinguibilità e l'approccio scientifico nel restauro. Il presidente fu fermo nel sostenere che bisognava studiare attentamente le parti rimanenti e inserirle nel progetto e creare così una sapiente unione. Infatti, soltanto per le chiese rase al suolo si poteva essere liberi nella scelta di nuove forme architettoniche, bocciando sempre le copie degli stili del passato. Ma purtroppo adducendo sempre a motivazioni di natura economica, si optò per la *tabula rasa*, comportando in questo modo la scomparsa di molte chiese minori, a vantaggio di progetti avulsi dal contesto e rinunciando così per sempre ad una sperimentazione architettonica che avrebbe aggiunto un valore agli edifici esistenti. Fu proprio per il timore della resurrezione di edifici poco intonati alla tradizione e all'ambiente che Costantini decise di pubblicare, insieme al fratello Celso, il testo *Manuale per gli artisti*, il cui scopo fu quello d'infondere negli artisti l'amore alla vera arte cristiana ispirato alla tradizione in conformità alle esigenze liturgiche [Costantini 1946; Mazzi 1946; Pirro 2021, 208-213].

Per quasi 40 anni Costantini fu protagonista nel campo dell'architettura ecclesiastica italiana, gestire e controllare i reali esiti che ne scaturirono. Si rese quindi responsabile della realizzazione di un numero elevato di progetti dichiaratamente ispirati a falsi storici, forse proprio perché sostenitore del rispetto dell'architettura regionale, attraverso l'ausilio di forme e tecniche costruttive locali. Inoltre, le sue decisioni furono anche la causa della cancellazione di alcuni edifici facenti parte della memoria storica dei luoghi grazie alle loro stratificazioni: i progetti da lui approvati ci rendono evidente l'aleatorietà delle sue posizioni.

## 2. Criteri generali e prassi operativa dei restauri post bellici in Abruzzo

A circa sessanta anni dal fervente fenomeno ricostruttivo italiano mancava uno studio sistematico sulla situazione del patrimonio ecclesiastico abruzzese: terreno ricco di



2: La chiesa di San Rocco a Orsogna, prima dei bombardamenti e come è oggi (foto dell'autrice).

problematiche ed incertezze che si rendono oggi evidenti dallo studio dei carteggi conservati presso il fondo della PCCASI, messi a confronto con i documenti degli archivi storici diocesani, del Genio Civile e del Ministero dei Lavori Pubblici. L'attuale panorama regionale, nonostante la pronta azione della PCCASI, è scandito da ruderi ormai incomprensibili di edifici ecclesiastici, o sostituzioni integrali, alle volte bene eseguite ed altre totalmente avulse dal contesto locale. Spesso ci troviamo di fronte ad interventi definibili come reinvenzioni, dove la rilettura degli edifici distrutti ha fatto uso di stili evocanti quelli del passato. Ma i dettami della PCCASI non furono sempre applicati nelle fasi di progettazione-realizzazione e ciò è evidente dai risultati abruzzesi.

Complessivamente il fondo della PCCASI, per la regione Abruzzo, conserva per il periodo della presidenza di Costantini 43 progetti: 19 ricostruzione in sito, 11 sostituzioni, 12 ripristini, 2 completamenti, 1 mai realizzato.

Dal raffronto dei vari progetti consultati, non emerge un chiaro criterio ricostruttivo.

Molti non furono approvati in prima istanza, poiché non conformi ai canoni dell'arte sacra e sottoposti a nuovi esami, come per il caso della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Canosa Sannita. La PCCASI bocciò la prima proposta, dell'ing. Drisaldi, per «il rude schematicismo della facciata, peggiorata dagli archi inutili e sproporzionati, gli archi acuti delle finestre, dimostrano scarsa sensibilità architettonica»<sup>3</sup>. La seconda ipotesi intendeva riproporre in un linguaggio moderno, tratti tipici dell'architettura romanica: dall'uso della croce latina, con la suddivisione dello spazio in tre navate, alla galleria di loggette quasi a coronamento della facciata. L'uso del rivestimento in laterizio e il coronamento orizzontale del prospetto principale testimoniano il forte radicamento al luogo di nascita (fig. 1).

Le così dette ricostruzioni 'com'era e dov'era' furono optate per la forte imposizione esercitata sia dai parroci che dalle comunità nel volere vedere risorgere i propri punti



3: La chiesa di Santa Maria del Porto a San Vito Marina (foto dell'autrice).

<sup>3</sup> Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Commissione Arte Sacra in Italia, Generale*, b. 132, f. 30.



MICHELA PIRRO

nevralgici così come erano prima del conflitto. Il 'com'era e dov'era' divenne così necessario dopo la guerra a coltivare l'illusione di poter rimediare a un torto subito [Serafini 2017, 55]. Alle volte così ebbe la meglio il puro valore sentimentale della popolazione; ma talvolta ai ripristini furono apportate piccole modifiche per l'adeguamento alla sismica, ai rapporti aero-illuminanti o per questioni di ampliamento, per la speranza di veder accrescere la popolazione del luogo.

È importante sottolineare come nella maggior parte dei casi, le porzioni degli edifici rimaste in piedi non furono quasi mai riutilizzate. Il Genio Civile optò sempre per una demolizione integrale a causa della fragilità dei materiali preesistenti, delle condizioni statiche dei terreni o delle lungaggini di approvazione dei progetti che comportarono l'ammaloramento delle strutture preesistenti.

Al 'com'era dov'era' subentrò un'altra tipologia di intervento, ossia quella della ricostruzione; erano i progettisti ad addurre a svariate motivazione per giustificare il cambiamento di forma e stile: quando le esigenze di carattere urbanistico comportavano variazione di orientamento; quando la volontà di esprimersi con tecniche, forme e materiali della modernità prendeva il sopravvento. Molte volte però anche il carattere economico influì sulle scelte: i fondi stanziati dal Ministero erano stabiliti in base alla ricostruzione dell'edificio 'com'era e dov'era' al rustico, e nel contesto abruzzese sono molti i casi che videro interessate piccole chiese 'povere' e di carattere rurale: pertanto molti progettisti dovettero fare i conti con questa limitazione.

Il caso di San Rocco a Orsogna è uno degli esempi di ricostruzione più noti abruzzesi. L'antica chiesa presentava il caratteristico portico laterale, tipico di molte architetture religiose in Abruzzo, come quello della cattedrale di Ortona e Santa Maria Maggiore a Guardiagrele. Nella prima ipotesi ricostruttiva, ad opera del geometra Cipollone, venne proposta una parziale rivisitazione del portico, ma la proposta fu bocciata dalla PCCASI per insufficienza architettonica. Il nuovo progetto, redatto dall'arch. Provenzano, con caratteri di massima semplicità, ma con spiccata robustezza per renderlo aderente al carattere dell'ambiente<sup>4</sup>, inglobava la volumetria dell'antico portico in quella della nuova chiesa. La proposta fu apprezzata anche dallo storico dell'arte Mario Rivosecchi [Rivosecchi 1948, 35], ma l'equilibrio del nuovo progetto non trovò risponidenza nell'esecuzione: al posto della fabbrica con facciata a coronamento orizzontale e del rivestimento in pietra, come da tradizione abruzzese, è stata realizzata un'anonima fabbrica intonacata e priva di articolazioni volumetriche sia all'interno che all'esterno [Serafini 2017, 61] (fig. 2).

Non mancarono durante la presidenza di Costantini - sebbene saranno più frequenti durante quella di Fallani - i casi di spostamento dell'edificio ecclesiastico. In questi casi i progettisti si



4: La demolizione di una testimonianza di ricostruzione del secondo dopoguerra abruzzese: la chiesa di San Francesco a Ortona (foto dell'autrice).

<sup>4</sup> Chieti, Archivio di Stato di Chieti, *Genio Civile*, Danni di Guerra, Edifici di culto, b. 9, p. 107-108.

sentirono molto più liberi nelle loro scelte progettuali, ma in molti altri casi le sostituzioni ebbero comunque principi ispiratori nei confronti degli stili architettonici del passato.

A San Vito, la chiesa di Santa Maria del Porto fu completamente distrutta durante le operazioni di guerra. Il progetto di sostituzione fu redatto dall'arch. Ruspini secondo i più stringenti criteri di economia e con l'utilizzo dei materiali locali quale il laterizio: «esempio di costruzioni nobilissime in laterizio sono frequenti negli Abruzzi; ove, peraltro, il rinascimento con le sue conquiste umanistiche quasi non trova sviluppi notevoli. Le semplici linee romaniche, opportunamente modernizzate in una modestia francescana, hanno indotto il progettista della nuova opera a servirsi della schietta superficie e del giuoco del colore della nuda cortina di mattoni, sia nella parte esterna, sia nel pronao, sia nella sala»<sup>5</sup>. La PCCASI non fu del tutto soddisfatta del progetto, ma poiché già approvato dal Genio Civile e dal Ministero, si limitò a consigliare di rivedere i dettagli architettonici, per non ritardare i tempi di ricostruzione. Ci troviamo di fronte ad un organismo architettonico evocante il gusto del passato, ma ispirata ai principi del moderno anche nell'ampia e luminosa aula interna (fig. 3).

## Conclusioni

Ciò che emerge dal quadro di questo periodo ricostruttivo [Dalla Negra 1975, 607-611] è la caratteristica comune, più o meno in tutti i progetti studiati, di non avere di fronte architetture né antiche né moderne, né tanto meno eccellenti esempi di restauro. Questo a causa della eccessiva tendenza alla semplificazione e schematicità delle forme.

L'attenzione all'uso dei materiali locali, non sempre però è equivalsa ad una altrettanto acuta riflessione sulla collocazione dell'edificio nel suo ambiente circostante; una incapacità costante a stabilire un dialogo con le preesistenze, fatta eccezione per qualche raro caso. Questo probabilmente a causa della scelta - non sempre si evince dai carteggi se volontaria o imposta - di professionisti provenienti da contesti differenti o grandi città distanti dalla tradizione abruzzese. Inoltre, non si è mai provato a far dialogare antico e moderno, stabilire un rapporto tra conservazione e progetto, moderno e tradizione, ma si è preferita l'opzione della *tabula rasa* adducendo sempre motivazioni di carattere economico. Le potenzialità strutturali del cemento armato non vengono sfruttate, ma danno vita ad edifici scatolari e privi di qualsiasi dignità architettonica.

In ogni caso sono tutti progetti approvati dalla PCCASI. Influi anche molto nella realizzazione di questi edifici come effettivamente vennero eseguiti dalle imprese esecutrici; alcuni progetti che su carta avevano raggiunto una loro dignità architettonica, una volta realizzati persero completamente ogni carattere. La ricostruzione andò avanti a lungo. Alcuni dei progetti la cui presentazione avvenne nell'immediato dopoguerra trovarono approvazione molti anni dopo, durante la presidenza di Fallani. Purtroppo alcuni degli edifici ricostruiti, anche dopo lungaggini burocratiche, sono oggi stati demoliti. Come la chiesa di San Francesco a Ortona, il cui primo progetto fu presentato nel 1949, ma venne realizzato dal 1956. L'edificio, costituito da una struttura in portali di cemento armato, con una parte basamentale in travertino e le murature in laterizi, si mostrava come un grande contenitore. Nonostante la sua lenta ricostruzione, tuttavia, la chiesa è stata sconsacrata dopo poco e negli anni è divenuta sede di una palestra. Da giugno 2020, invece, sono iniziate le operazioni di demolizione (fig. 4).

<sup>5</sup> Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Commissione Arte Sacra in Italia*, Generale, b. 82, f. 52.



MICHELA PIRRO

A distanza di anni ci si accorge di quanto Abruzzo siano state un laboratorio aperto, molto ricco e permeabile per il numero, la gravità e la varietà di problematiche di uno svariato campionario di scelte e di interventi effettuati sull'architettura storica ecclesiastica, con soluzioni eterogenee difficilmente sistematizzabili entro un comune *modus operandi*.

### Bibliografia

- BARBACCI, A. (1956). *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.
- COSTANTINI, G. (1920). *L'Opera di soccorso per le chiese rovinare dalla guerra*.
- COSTANTINI, G. E C. (1946). *Fede ed Arte. Manuale per gli artisti. Costruzione dei sacri edifici*, Roma.
- COSTANTINI, G. (1954). *Lineamenti programmatici*, in «Fede e Arte», n. 1, p. 2.
- COSTANTINI, G. (1957). *L'opera della Pontificia Commissione per l'Arte Sacra per la ricostruzione delle Chiese devastate dalla guerra*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Perugia 1948*, Roma, pp. 29-36.
- DALLA NEGRA, R. (1975). *I monumenti e la ricostruzione post-bellica in Abruzzo*, in *L'architettura in Abruzzo e nel Molise dall'antichità alla fine del secolo XVIII, Atti del XIX Congresso di storia dell'architettura: L'Aquila, 15-21 settembre 1975*, Roma, pp. 607-611.
- DE ANGELIS D'OSSAT, G. (1957). *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Perugia 1948*, Roma, pp. 13-28.
- DE MARCHIS, D. (2013). *L'Archivio della Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia: inventario*, Città del Vaticano, Collectanea Archivi Vaticani.
- FALLANI, G. (1953). *Chiese povere o chiese ricche?*, «Fede e Arte», n. 11, pp. 33-34.
- LAVAGNINO, E. (1947). *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell'Italia*, in «Ulisse», a. I, fasc. II, agosto 1947, p. 127-228.
- LONGHI A., TOSCO, C. (2010), *Architettura Chiesa e Società in Italia (1948-1978)*, Roma, Edizioni Studium.
- MEDURI, G. (2016). *Quarant'anni di Architettura Sacra in Italia 1900-1940. Le questioni, il dibattito, le polemiche*, Roma, Gangemi Editore.
- MULIC, E. (2015). *Giovanni Costantini e l'Architettura delle chiese tra potere e tradizione (1918-1956)*, Tesi di Dottorato in Storia dell'Architettura e Dell'Urbanistica, ciclo XXVII, IUAV.
- PANE, R. (1944). *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa », vol. I, pp. 68-79.
- PIRRO, M. (2021). *Ricostruire l'Italia: l'opera della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Abruzzo e Molise nel secondo dopoguerra (1943-1975)*, Tesi di Dottorato in Sistemi Terrestri e Ambienti Costruiti, ciclo XXXIII, Università G. d'Annunzio Chieti - Pescara.
- RIVOSECCHI, M. (1948). *Tra l'antico e il nuovo (a proposito della nuova chiesa di S. Rocco in Orsogna)*, in «Rivista Abruzzese», n. 1, p. 35.
- SERAFINI, L. (2017). *Il restauro filologico alla prova della ricostruzione postbellica. Il caso abruzzese*, in «Opus. Storia, Architettura, Restauro, Disegno», n. 1, pp. 43-6.

### Fonti archivistiche

- Chieti. Archivio di Stato di Chieti. *Genio Civile, Danni di Guerra, Edifici di culto*. B. 9, p. 107-108.
- Città del Vaticano. Archivio Segreto Vaticano. *Commissione Arte Sacra in Italia, Generale*. B. 82, f. 10.
- Città del Vaticano. Archivio Segreto Vaticano. *Commissione Arte Sacra in Italia, Generale*. B. 82, f. 52.
- Città del Vaticano. Archivio Segreto Vaticano. *Commissione Arte Sacra in Italia, Generale*. B. 132, f. 30.
- Città del Vaticano. Archivio Segreto Vaticano. *Commissione Arte Sacra in Italia, Generale*. B. 451, f. 1.

## **Marcello Canino progettista di chiese di quartiere nel periodo della ricostruzione postbellica**

*Marcello Canino architect of neighbourhood churches in the post-war reconstruction*

**RICCARDO SERRAGLIO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Nel periodo della ricostruzione postbellica, le autorità politiche italiane stabilirono di costruire intorno alle città quartieri popolari destinati ai ceti sociali meno agiati. I nuovi plessi residenziali dovevano essere dotati di strutture adibite ai servizi comunitari primari, come scuole, impianti sportivi, centri parrocchiali. In particolare, la Legge Aldisio, emanata nel 1952, prevedeva l'attribuzione di finanziamenti a fondo perduto a favore delle diocesi italiane per la costruzione di chiese di quartiere. Di conseguenza, architetti e urbanisti – tra cui Marcello Canino – furono impegnati nella progettazione di nuove tipologie di edifici ecclesiastici adeguate ai bisogni dei nuovi insediamenti suburbani.*

*In the years of post-war reconstruction, the Italian authorities decided to expand the cities with suburban settlements for the lower classes. The popular neighborhoods had to include the essential social services, such as schools, sports facilities and parish centres. In particular, the Legge Aldisio, issued in 1952, provided to allocate state funds to Italian dioceses for the construction of neighbourhood churches. For this reason, many architects and urban planners – including Marcello Canino – were commissioned to design types of ecclesiastical buildings suitable for the new popular districts.*

### **Keywords**

Ricostruzione post-bellica, quartieri operai, chiese parrocchiali.

Post-war reconstruction, working-class neighbourhoods, parish churches.

## **1. Nuovi quartieri popolari nel periodo della ricostruzione postbellica**

Al termine della seconda guerra mondiale, i gravi danni patiti da città e territori causarono la necessità di interventi di ricostruzione che avrebbero radicalmente modificato, nel giro di un ventennio, lo scenario urbano e territoriale delle nazioni europee colpite dal conflitto. Mentre la ricomposizione dei centri storici devastati dalla guerra poneva il problema dell'inserimento del nuovo nell'antico, le aree limitrofe agli abitati furono occupate da nuovi quartieri popolari, indispensabili per offrire abitazioni a basso costo ai tanti disperati che si ammassavano a ridosso delle città alla ricerca di condizioni di vita sopportabili. I primi aiuti alle nazioni dell'Europa occidentale furono forniti dalle Nazioni Unite attraverso l'*United Nations Relief and Rehabilitation Administration* (UNRRA), una organizzazione umanitaria istituita nel 1943 allo scopo di fornire assistenza ai paesi devastati dalla guerra [Tedesco 2010, 131-133]. In Italia, esauriti i compiti di prima emergenza, l'UNRRA attivò il Comitato Amministrativo Soccorso ai Senza-tetto (UNRRA-CASAS) che mise a punto un programma di *housing* per la ricostruzione delle case danneggiate dalla guerra [UNRRA-CASAS 1951; Spagnolli 1953]. Adriano Olivetti, all'epoca presidente dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU), assunse la

RICCARDO SERRAGLIO

direzione della Commissione per l'incremento economico e sociale dell'UNRRA-CASAS, demandata alla redazione di programmi per la costruzione di quartieri popolari dotati dei servizi essenziali alla vita di una comunità autosufficiente: la chiesa, la scuola, i centri per l'assistenza sociale e sanitaria [Talamona 2001,173-204]. Questo modello venne sperimentato da urbanisti e architetti quali Mario Fiorentino, Luigi Figini e Gino Pollini, Ludovico Quaroni ecc. che progettaroni piccoli insediamenti autonomi, il più noto dei quali è probabilmente il borgo rurale La Martella, realizzato nell'agro di Matera tra il 1952 e il 1954 [Bilò, Vadini 2016].

Conclusa l'esperienza dell'UNRRA-CASAS, la ricostruzione postbellica continuò a essere sostenuta da risorse economiche erogate dagli Stati Uniti d'America mediante l'*European Recovery Program*, ideato dal segretario di Stato statunitense George C. Marshall [Campus, 2008; Chenaux 2017]. Il piano Marshall riconobbe la costruzione di abitazioni da destinare alle classi disagiate tra gli obiettivi primari per la ripresa economica e sociale dell'Occidente. Di conseguenza, negli anni cinquanta-sessanta del Novecento la realizzazione di quartieri popolari nelle periferie urbane può essere considerata un fenomeno comune ai paesi dell'Europa occidentale, che si dotarono di strumenti legislativi e strutture amministrative adeguate al conseguimento dell'obiettivo. In Italia, l'edilizia economica e popolare fu regolamentata dalla legge 43 del 28 febbraio 1949, che disponeva una serie di *Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori*, nota come Legge Fanfani dal nome del suo estensore, il ministro del lavoro Amintore Fanfani, padre fondatore della Democrazia Cristiana [Istituto Luigi Sturzo 2002]. La legge trovò applicazione con l'istituzione della Gestione INA-Casa, ovvero con l'affidamento all'Istituto Nazionale Assicurazioni di fondi destinati alla costruzione di nuovi quartieri popolari da completare nel periodo di un settennio, poi iterato con un secondo settennio [La grande ricostruzione 2010]. La regia dei piani INA-Casa fu affidata all'architetto Arnaldo Foschini, all'epoca preside della facoltà di architettura della Sapienza e vicepresidente dell'ANIAI (Associazione Nazionale Ingegneri e Architetti Italiani) [Arnaldo Foschini 1979]. Assumendo come riferimento le città giardino inglesi, gruppi di tecnici selezionati dall'ente furono chiamati a progettare quartieri autosufficienti, dotati di spazi e servizi per la collettività: scuole, impianti sportivi, centri sociali, attività commerciali, giardini, chiese di quartiere. Nei due settenni della Gestione INA-Casa si realizzarono su tutto il territorio nazionale numerosi quartieri, molti dei quali di grande valenza architettonica, dal QT8 di Milano, al Tiburtino a Roma, allo Spine Bianche di Matera, riconosciuti dagli studiosi quali testimonianze primarie dell'architettura e dell'urbanistica del Novecento italiano [La grande ricostruzione 2010].

In maniera differente rispetto alle altre nazioni europee, nei quartieri popolari italiani costruiti nel dopoguerra si osserva una stretta relazione, sia in fase di pianificazione urbanistica sia nella ricerca di forme e linguaggi architettonici, tra i plessi residenziali e gli edifici ecclesiastici. Infatti, il governo repubblicano, guidato dalla Democrazia Cristiana, perseguì con determinazione il disegno di ancorare le trasformazioni del tessuto sociale alla pratica del cristianesimo, temendo derive verso il comunismo delle classi operaie stanziate negli insediamenti suburbani. Di conseguenza, l'architettura e l'urbanistica, discipline impegnate in quel frangente in cambiamenti tipologici e lessicali epocali, furono chiamate a preservare i modelli plurisecolari della tradizione insediativa tipicamente nazionale degli antichi borghi rurali, di regola aggregati intorno alle chiese. Si decise, in definitiva, di ordinare i nuovi insediamenti abitativi, disseminati nei suburbi delle metropoli e delle città, intorno a nuovi complessi parrocchiali di quartiere, deputati a rappresentare i centri vitali delle attività comunitarie e i fulcri compositivi delle sistemazioni urbanistiche [Longhi, Tosco 2010].

## 2. La legge Aldisio e la Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia

Dopo un acceso dibattito parlamentare che lo vide opposto ai comunisti, ai socialisti e ai repubblicani, il democristiano Salvatore Aldisio, ministro dei Lavori Pubblici, ottenne l'approvazione della legge n. 2522 del 18 Dicembre 1952, passata alla storia con il suo nome, con la quale si regolamentava l'assegnazione di contributi statali a fondo perduto a favore delle diocesi italiane per la costruzione di nuovi complessi parrocchiali [Aldisio 1953]. In realtà, l'approvazione della legge deve molto al laborioso impegno diplomatico di monsignor Giovanni Costantini, presidente della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia dal 1943 al 1956. La Commissione, istituita nel 1924 da Pio XI per tutelare l'immenso patrimonio dell'arte cristiana, diretta da Costantini fino al 1956 e da monsignor Giovanni Fallani dal 1957 al 1985, nel periodo della ricostruzione postbellica fu incaricata di valutare i progetti dei nuovi centri parrocchiali presentati dagli ordinari diocesani, ammessi ai finanziamenti statali solo dopo l'approvazione da parte dell'ente [De Marchis 2013].

In pratica, la legge Aldisio attribuì ai vescovi italiani l'importante ruolo di committenti, più o meno illuminati, dei numerosi edifici ecclesiastici costruiti in Italia negli anni cinquanta-sessanta del Novecento. Tra i personaggi virtuosi, devono essere ricordati quantomeno Giacomo Lercaro, arcivescovo di Bologna dal 1952 al 1968, e Giovanni Battista Montini, arcivescovo di Milano dal 1955 al 1963 e poi papa Paolo VI dal 1963 al 1978, entrambi dotati di una speciale sensibilità per l'arte e per l'architettura. L'episcopato di Lercaro si distinse per le numerose iniziative volte a favorire il rinnovamento dell'architettura ecclesiastica, a cominciare dal Primo Congresso d'Architettura Sacra, tenutosi a Bologna dal 23 al 25 settembre del 1955, nel corso del quale si confrontarono teologi, artisti, architetti e sacerdoti [Centro di Studio e Informazione per l'Architettura Sacra 1956]. Convinto sostenitore della modernità, Lercaro volle edificare nella diocesi da lui presieduta edifici ecclesiastici adeguati al rinnovamento liturgico in atto in quegli anni, talvolta affidandone la progettazione ad alcuni dei più noti architetti del tempo [Lercaro 1996; Cervellati 2002; Gresleri Gi. 2002; *Chiesa e quartiere* 2004; Manenti 2010]. Nel 1963 chiese a Le Corbusier il progetto di una chiesa per la città di Bologna. L'architetto, pur rispondendo di non disporre del tempo necessario per redigerlo, elaborò alcuni schizzi di una *Eglise pour Bologne* nei quali è raffigurato un edificio simile alla chiesa di Saint Pierre a Firminy Verte, progettata nel 1960 ma edificata a partire dal 1970. Dopo la morte di Le Corbusier, Lercaro tentò, senza riuscirci, di costruire a Bologna una copia dell'allora ancora irrealizzata chiesa di Firminy, adducendo come giustificazione culturale il principio della ripetitività tipologica dell'architettura religiosa, normalmente adottato fin dal medioevo [Gresleri Gi. 2001]. Nel 1965 commissionò ad Alvar Aalto la progettazione della chiesa di Santa Maria Assunta a Riola, nel territorio comunale di Vergato a circa cinquanta chilometri da Bologna, edificata tra il 1975 e il 1978 [Gresleri Gi., Gresleri Gi. 2004]. Infine, nel 1966 chiese a Kenzo Tange un progetto per un centro ecumenico nell'area della Fiera di Bologna che, al pari della chiesa di Le Corbusier, non fu realizzato [Gresleri Gi., Gresleri Gi. 2010].

A Milano, durante il ministero episcopale di Giovanni Battista Montini, furono edificate quarantuno chiese urbane e settantaquattro nel territorio diocesano [Crippa 2016; Zorzin 2018], molte delle quali frutto di ricerche architettoniche orientate alla modernità, segnando un cambiamento di direzione rispetto alle tipologie legate alla tradizione costruttiva del romanico lombardo rielaborata in vari edifici realizzati durante l'episcopato di Idelfonso Schuster dal 1929 al 1954 [De Carli 1994]. Montini incaricò della progettazione di chiese di quartiere diversi protagonisti della scuola milanese – da Muzio a Gio Ponti, da Figini e Pollini

RICCARDO SERRAGLIO

ai fratelli Castiglioni ecc. – e probabilmente alcuni degli edifici ecclesiastici realizzati durante il suo episcopato vanno annoverati tra le opere di maggiore significato dell'architettura italiana del Novecento. In particolare, rappresenta una decisa virata verso la modernità la chiesa di vetro dedicata alla Nostra Signora della Misericordia, costruita a Baranzate tra il 1956 e il 1958 su progetto di Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti e Aldo Favini, quest'ultimo incaricato delle verifiche strutturali [La chiesa di vetro 2015]. Nonostante fosse una modesta parrocchia di periferia, la chiesa di vetro fu inaugurata il 7 novembre del 1958 personalmente dal cardinale Montini, che nell'occasione pronunciò un'omelia nella quale esortò i progettisti di edifici sacri a impegnarsi nella ricerca del nuovo [Montini 1997].

Le esperienze progettuali promosse da Lercaro e Montini rappresentano i momenti apicali di un fenomeno di grande portata, perché nel corso degli anni cinquanta-sessanta del Novecento la consistente disponibilità di finanziamenti statali erogati ai sensi della legge Aldisio consentì a molti professionisti di sperimentare forme e linguaggi architettonici, nel tentativo di adeguare gli edifici ecclesiastici di ultimo impianto al rinnovamento dei cerimoniali liturgici, tuttavia mantenendo in essi la rassicurante sensazione di accoglienza e di assistenza trasmessa dagli edifici tradizionali. L'assenza di linee guida definite e di orientamenti culturali prevalenti, consentì ai molti che si provarono nel comune obiettivo del conseguimento di un uso ottimale degli spazi ecclesiastici di esprimere la propria creatività con autonomia, sviluppando soluzioni decisamente differenziate. Alcuni restarono fedeli agli stili dell'architettura fascista oppure, in alternativa, elaborarono soluzioni di ispirazione storicista, cadendo talvolta nell'imitazione dell'antico ma nelle espressioni migliori riuscendo ad articolare in forme originali modelli dedotti dal passato. Altri, al contrario, vollero percorrere l'ancora poco frequentata strada della modernità. Nella schiera dei moderni, alcuni svilupparono l'estetica strutturalista dei telai in cemento armato e delle pareti di mattoni a vista, tendente all'equiparazione del linguaggio dell'architettura ecclesiastica all'espressività dell'edilizia residenziale o addirittura industriale; altri, ispirati dal seguitissimo modello corbusiano della cappella di Notre-Dame du Haut, si avventurarono nella costruzione di vele e calotte in cemento armato [Longhi, Tosco 2010].

In definitiva, non si riconosce un percorso unitario nell'architettura ecclesiastica italiana del secondo dopoguerra ma si osserva una pluralità di esperienze riconducibili al ricorrente contrasto tra tradizione e modernità, che si genera inevitabilmente nei momenti di crisi della teoria e della pratica architettonica. L'ingente quantità di progetti redatti e di edifici realizzati nel periodo compreso tra la metà degli anni quaranta e la metà degli anni sessanta non consiglia una trattazione complessiva del fenomeno, sia pure dividendolo per filoni più o meno omogenei. Piuttosto, appare un esercizio fruttuoso provare a estrapolare, dall'articolato insieme dell'edilizia ecclesiastica della ricostruzione postbellica, singole opere o produzioni autoriali particolarmente interessanti, cercando di descrivere il percorso creativo di personaggi significativi, attivi in un periodo particolarmente fecondo dell'architettura italiana del secondo Novecento.

### **3. Le chiese di quartiere di Marcello Canino**

Marcello Canino (Napoli, 3 luglio 1895 - 2 ottobre 1970) docente di progettazione dal 1930 al 1969 e preside della Facoltà di Architettura dell'Università di Napoli dal 1943 al 1952, affiancò all'impegno accademico un'intensa attività professionale. Dopo la Laurea in ingegneria edile nel 1922, si dedicò all'architettura in maniera autonoma studiando i monumenti dell'antichità, assunti come riferimento nel corso di una ricerca progettuale tesa al raggiungimento di un bilanciamento compositivo ispirato ai modelli del passato. Negli anni



del fascismo, sulla scia di Piacentini, partecipò al processo di formazione dell'architettura di regime, i cui esiti mostrarono un equilibrio talvolta precario tra un monumentalismo deliberatamente classicista e l'*esprit de geometrie* del Movimento Moderno. Protagonista del rinnovamento urbano della città di Napoli, progettò i palazzi della Provincia (1935-36, con Ferdinando Chiaromonte), degli Uffici Finanziari (1935-37) e dell'INA (1935-37), nell'area del rione Carità [Stenti 2005], e curò la regia della grande Mostra delle Terre d'Oltremare inaugurata nel 1940 nel quartiere Fuorigrotta [La Mostra d'Oltremare 2021]. Tuttavia, talvolta non seppe rinunciare all'inserimento di elementi classicheggianti, come arcate e colonnati, nelle facciate dei suoi edifici, attirando su di sé le critiche dei razionalisti, in particolare di Giuseppe Pagano che definì la sede napoletana dell'INA un «esempio delle degradanti conseguenze dei compromessi» [Pagano 1938]. Nel periodo della ricostruzione postbellica Canino progettò numerosi edifici di committenza pubblica e privata. Tra le opere di questa seconda fase si segnalano, quantomeno, le Terme Stabiane (1946-55), il palazzo della Banca d'Italia di via Guantai Nuovi (1951-56), i fabbricati residenziali di piazza Municipio (1950-53) e di via Melisurgo (1954-59), il palazzo di Giustizia di Avellino (1962-77) [Stenti 2005]. Questi edifici, emendati dalla ridondanza delle costruzioni dell'architettura littoria, si distinguono per la razionalità degli impianti planimetrici e per l'equilibrio compositivo delle facciate, spesso prospettanti su spazi pubblici caratterizzati da preesistenze architettoniche di straordinario valore ambientale. In qualche occasione, tuttavia, non seppe resistere alle tentazioni del decorativismo di gusto storicista come, per esempio, nella pensilina sostenuta da colonnine egizie d'ingresso alle Terme Stabiane. el corso di una carriera professionale lunga e proficua, Canino si cimentò in varie occasioni nella progettazione di edifici ecclesiastici [Coppo 2005; Serraglio 2022]. Il suo primo impegno in questo settore risale al 1932, con la vittoriosa partecipazione al concorso per la chiesa della Maddalena a Messina. Il progetto da lui presentato, non realizzato, proponeva un'originale interpretazione dello spazio basilicale, nel quale una poderosa struttura in cemento armato definiva una volumetria articolata da un vivace gioco di elementi cilindrici ed emisferici, secondo Carlo Cresti ispirato alla spazialità delle cattedrali arabo-normanne [Cresti 1986, 158-162]. Dopo quasi vent'anni, nel 1951, partecipò al concorso per la chiesa di San Giovanni Bosco a Roma, bandito dalla Pontificia Commissione per l'Arte Sacra [Serraglio 2018], ottenendo il terzo premio tra centouno concorrenti con il progetto di una chiesa a pianta basilicale, coperta da una grande cupola e conclusa da un ampio transetto trilobato nel quale l'assemblea dei fedeli avrebbe potuto raccogliersi intorno all'altare, come auspicato dai rinnovamenti liturgici all'epoca in discussione [Coppo 2005]. Il progetto della basilica salesiana segnò un'inversione di rotta rispetto alla Maddalena di Messina perché, abbandonato il novecentismo degli anni trenta, l'architetto ancorò la sua ricerca all'autorità della storia, elaborando temi compositivi ed elementi di dettaglio, tratti dal nutrito catalogo dell'architettura romanica e rinascimentale, che poi avrebbe riproposto nei progetti di chiese di quartiere degli anni cinquanta-sessanta. Nel regesto della Pontificia Commissione per l'Arte Sacra sono catalogati fascicoli contenenti i seguenti progetti di chiese di quartiere redatti da Canino: chiesa di San Lazzaro a Modena (1954-1956); chiesa della Beata Vergine del Santo Rosario di Pompei a Serramazzoni, in provincia di Modena (1954, 1957); chiesa del quartiere Traiano a Soccavo, presso Napoli (1960 con Filippo Alison); chiesa di San Sebastiano Martire a Caserta (1953-1961); chiesa per il rione Patturelli a Caserta (1955); chiesa di Sant'Augusto a Caserta (1956, 1958-1961); chiesa di Sant'Andrea Apostolo a Dugenta, in provincia di Benevento (1953, 1954-1955); chiesa di San Biagio a Limatola in

RICCARDO SERRAGLIO

provincia di Benevento (1953, 1955-1959); chiesa di San Michele Arcangelo ad Atena Lucana in provincia di Salerno (1953-1954, 1954-1959); chiesa di Santa Giuliana a Frasso Telesino in provincia di Benevento (1957, 1960-1962 con Giovanbattista Valerio, 1964-1967 con Michele De Simone); chiesa di San Pietro in Cattedra a Caserta (1961-1963, 1966) [De Marchis 2013]. Approfondimenti presso gli archivi locali – diocesani, parrocchiali, del Genio Civile, della Soprintendenza – consentono di precisare l'iter costruttivo degli edifici effettivamente realizzati: le chiese della Beata Vergine del Rosario a Serramazzone, di San Biagio a Limatola, di Santa Giuliana a Frasso Telesino, di San Pietro in Cattedra a Caserta, di San Giovanni Battista al rione Traiano [Serraglio 2022].

Nella primavera del 1954 Canino redasse per monsignor Cesare Boccoleri, vescovo della diocesi di Modena-Nonantola, i progetti delle parrocchiali di San Lazzaro a Modena e della Beata Vergine del Rosario di Pompei a Serramazzone, dei quali il primo non fu realizzato mentre l'altro fu messo in cantiere nel 1960 grazie all'impegno di don Marino Donini, che procurò i fondi necessari alla costruzione dell'opera ultimata nel 1964 [Serraglio 2022, 307-313]. Dai grafici di progetto si deduce che il complesso parrocchiale avrebbe dovuto comprendere un campanile indipendente dalla chiesa e locali accessori comunicanti con l'aula ecclesiastica, non realizzati verosimilmente per ridurre i costi di costruzione<sup>1</sup>. Per la parrocchiale di Serramazzone Canino sviluppò un'insolita planimetria, articolata intorno a un ottagono centrale con i lati obliqui accorciati e dilatata longitudinalmente con un narcece interno e con un'abside poligonale sul lato opposto. L'idea di centralità, alterata dalla singolare forma dell'ottagono ma comunque sottesa alla composizione dello spazio architettonico, viene recuperata dalle quattro cappelle laterali, radiali e simmetriche ma diseguali a causa dell'irregolarità della figura che le genera. Si può ipotizzare che il singolare assetto tendesse a una ibridazione tipologica tra l'impianto centrale e quello longitudinale, per favorire un uso ottimale dello spazio assembleare in considerazione delle nuove modalità liturgiche, che auspicavano la presenza dei fedeli presso l'altare per consentire loro di partecipare attivamente alla celebrazione dei sacramenti. Per quanto riguarda il linguaggio architettonico, più che individuare riferimenti diretti a monumenti che ne avrebbero influenzato lo stile e le forme nell'area di appartenenza della chiesa, per esempio il duomo romanico di Modena, si riconosce una personale rivisitazione da parte del progettista di



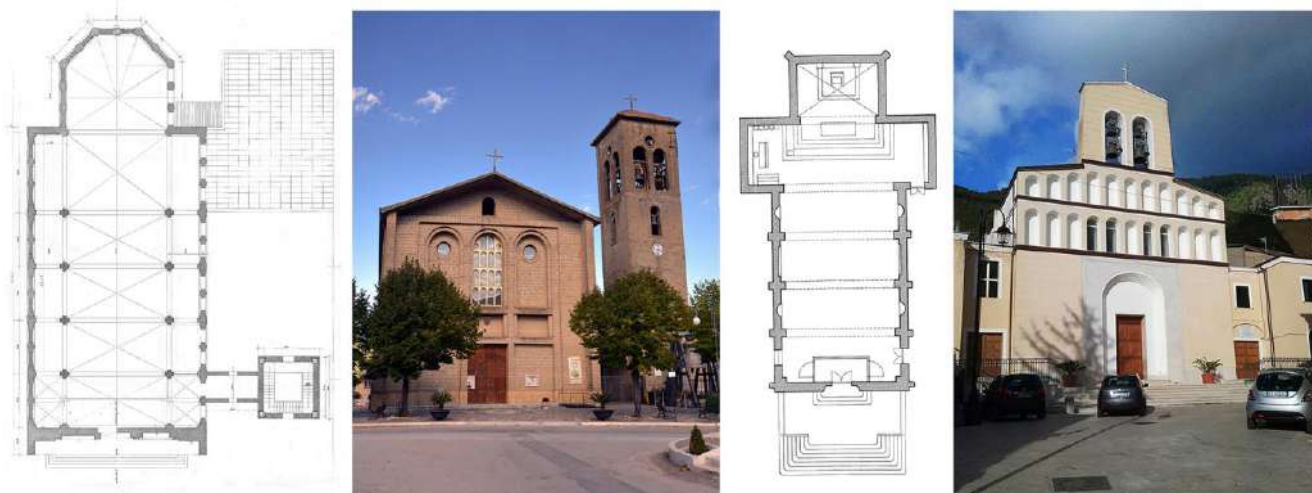
1: Serramazzone, chiesa della Beata Vergine del Rosario. Progetto di Marcello Canino, veduta interna e foto d'epoca della facciata.

<sup>1</sup> Archivio Privato di Marcello Canino, Progetto della chiesa parrocchiale della Vergine del Rosario a Serramazzone, grafici non datati.

elementi architettonici ricorrenti nell'arte medievale e rinascimentale.

Per il centro agricolo di Limatola, in provincia di Benevento ma in diocesi di Casera, Canino redasse il progetto della chiesa di San Biagio, più volte modificato a causa della ristrettezza dei fondi disponibili e di problemi di carattere tecnico intervenuti in corso d'opera<sup>2</sup>. Il nuovo centro parrocchiale, all'epoca della costruzione isolato in un'area campestre, divenne il perno dell'espansione insediativa attuata dagli anni sessanta agli anni ottanta a valle del borgo antico, aggregato sulla collina del Gallo Piccolo attorno al castello baronale. L'edificio ecclesiastico, inaugurato nel 1965, è costituito da un'aula a sviluppo longitudinale, conclusa da un'abside poligonale. Le superfici esterne, in muratura di tufo a vista, sono articolate da un motivo di arcate cieche in facciata e da una sequenza di bifore riquadrate da geometriche modanature sui fianchi, con due simmetriche trifore finali nei fianchi del coro. Lo spazio interno è caratterizzato da snelli pilastri in cemento armato, che dividono l'aula ecclesiale dai corridoi laterali e sostengono una controsoffittatura che simula una sequenza di volte a crociera. Sulle pareti laterali si distende una sequenza di edicole di gusto neorinascimentale.

A Frasso Telesino, poco distante da Limatola, Canino progettò la chiesa di Santa Giuliana, edificata dopo la demolizione di una preesistente chiesa di fondazione cinquecentesca, consacrata dal vescovo di Sant'Agata de' Goti monsignore Ilario Roatta il 28 giugno del 1968<sup>3</sup>. L'eliminazione dell'edificio preesistente consentì al progettista di inserire nell'area di risulta un impianto basilicale a navata unica, concluso da un'abside composta da un triconco rettilineo. Nella facciata dell'edificio l'architetto dispose gli spartiti sovrapposti del basamento, dei due ordini di arcate cieche della zona mediana, del campanile a vela con bifora centrale di coronamento. L'interno dell'aula ecclesiale è ritmato da una sequenza di riquadri, cerchi e losanghe segnati sulle superfici murarie, che rimanda alle geometriche trame dei paramenti lapidei dicromi dell'architettura romanica toscana.



2: Confronto tra le planimetrie e le facciate della chiesa di San Biagio a Limatola e della chiesa di Santa Giuliana a Frasso Telesino.

<sup>2</sup> Archivio del Genio Civile di Benevento, Progetto strutturale della chiesa di San Biagio a Limatola, documenti non catalogati, anni 1953-1962.

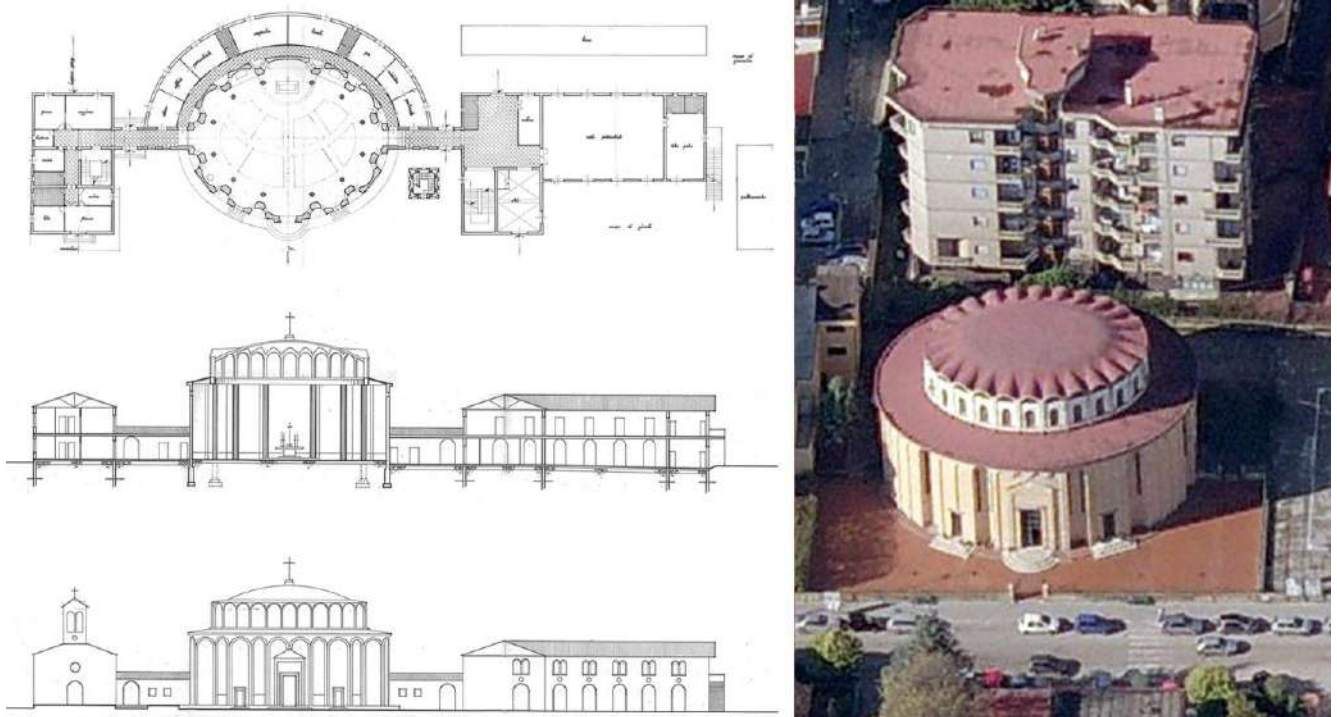
<sup>3</sup> Archivio corrente della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici delle province di Caserta e Benevento, prot. 023756 del 22 novembre 2000, Progetto di manutenzione ordinaria alla facciata e al sagrato della chiesa di Santa Giuliana V.M. in Frasso Telesino (BN).

RICCARDO SERRAGLIO

La configurazione dell'altare maggiore, la sequenza di bifore lungo le pareti laterali, le trifore contrapposte che rischiarano il coro, richiamano gli analoghi elementi utilizzati nella chiesa di San Biagio a Limatola. In definitiva, il linguaggio architettonico sperimentato da Canino in queste due chiese di provincia manifesta un'influenza storicista sviluppata dall'autore nelle forme di un eclettismo assolutamente personale, nel quale elaborò, semplificandoli fino a ridurli a grafie, stilemi riferibili al romanico toscano, più che alla tradizione architettonica della Campania.

Nella chiesa di San Pietro in Cattedra, edificata a partire dal 29 giugno 1966 dopo un difficoltoso iter progettuale e inaugurata dal vescovo di Caserta monsignor Vito Roberti il 29 giugno del 1973<sup>4</sup>, Canino interpretò il complesso tema progettuale dell'impianto ellittico, forse ispirandosi alla chiesa della Divina Sapienza di Marcello Piacentini, costruita nel 1947. Un documento autografo, conservato nell'archivio privato dell'architetto [Coppo 2005, 214-220], giustifica la scelta della pianta ellittica, che consentiva di posizionare il presbiterio in modo da avere una buona visibilità da ogni punto dell'aula ecclesiale. Il riferimento alla Divina Sapienza riporta alla mai prosciugata vena storicista dell'autore, che forse si confrontò con i prototipi del barocco romano, come in precedenza aveva fatto Piacentini. In effetti, le assonanze tra la chiesa di Canino e quella di Piacentini sembrano piuttosto evidenti, nei principi compositivi dello spazio architettonico – con l'inserimento dell'altare maggiore al termine del lato corto dell'ellisse e la dilatazione dell'asse maggiore oltre il perimetro dell'aula ecclesiastica – oltretutto nel rivestimento in laterizi a vista degli esterni.

Canino, tuttavia, cercò una maggiore articolazione nel trattamento delle murature,



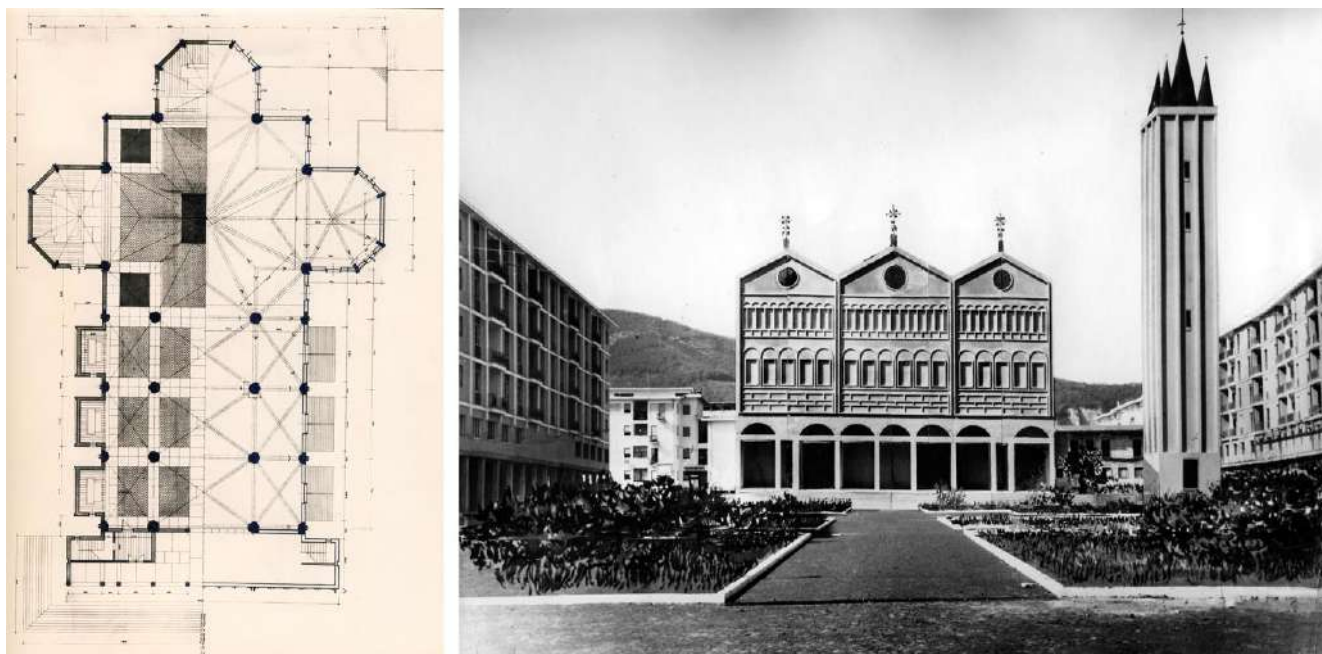
3: Caserta, chiesa di San Pietro in Cattedra. Progetto di Marcello Canino e veduta aerea.

<sup>4</sup> Archivio dell'Ufficio Tecnico della Diocesi di Caserta, Progetto della chiesa di San Pietro in Cattedra, 1966; Archivio Privato di Marcello Canino, Progetto della chiesa di San Pietro in Cattedra a Caserta, grafici non datati.



movimentate all'esterno da una sequenza di nicchie concave e arcate cieche e chiaroscurata all'interno da una teoria di edicole centinate, riquadrate da slanciati pilastri a sezione circolare che sostengono una copertura a callotta. Proprio questa struttura, dalla curvatura accentuatamente ribassata, poggiata sopra un proporzionato tamburo traforato da una serie di finestre inserite nelle lunette di raccordo, completa l'equilibrata articolazione spaziale dell'edificio. L'interpretazione in chiave contemporanea di temi desunti dal manierismo e dal barocco romano – il perimetro murario bramantesco e la pianta ovale borrominiana – unitamente all'uso di materiali e tecniche costruttive moderne, restituisce un'opera unica nel suo genere, dal carattere quasi metafisico perché del tutto avulsa, nella forma e nel linguaggio architettonico, dall'ambiente costruito circostante.

La chiesa madre del rione Traiano, dedicata a San Giovanni Battista, progettata nel 1966 in collaborazione con Filippo Alison, si distingue per il significato urbanistico dell'edificio, che stabilisce un punto di snodo del nuovo quartiere residenziale per 30.000 abitanti, il cui piano regolatore fu commissionato a Canino dal Coordinamento per l'Edilizia Popolare (CEP) nel 1957 [Frediani 1989; Manzo 2022]. Purtroppo il rione Traiano, concepito per offrire una possibilità di riscatto sociale agli abitanti della baraccopoli di via Marina, caratterizzato nei grafici di progetto da larghi viali alberati ispirati alle periferie scandinave e alle park-ways statunitensi, divenne in breve tempo espressione del degrado disumanizzante delle peggiori periferie metropolitane. L'edificio ecclesiastico nelle intenzioni dei progettisti avrebbe dovuto dividere l'area circostante in un sistema di due piazze, una commerciale l'altra religiosa, secondo una separazione delle funzioni comunitarie tipica della tradizione italiana<sup>5</sup>.



4: Soccavo, chiesa di San Giovanni Battista. Planimetria di progetto e fotoinserimento della chiesa nella piazza.

<sup>5</sup> Archivio Privato di Marcello Canino, Progetto della chiesa parrocchiale di chiesa di San Giovanni Battista al rione Traiano (Soccavo), grafici non datati.



RICCARDO SERRAGLIO

La chiesa di San Giovanni Battista può essere considerata l'espressione compiuta del percorso di ricerca progettuale sull'architettura ecclesiastica di Canino, finalizzato alla definizione di soluzioni tipologiche e lessicali appropriate al rinnovamento funzionale ed espressivo in atto fin dai primi anni della ricostruzione postbellica. Anche in questo caso Canino si affidò alla solidità dell'architettura del medioevo e del rinascimento, reinterpretandone in maniera autonoma forme e stili. L'architetto propose come centro religioso del nuovo quartiere di Soccavo un imponente complesso basilicale a tre navate ispirato, per sua ammissione, al precedente progetto di concorso per la basilica romana di San Giovanni Bosco [Coppo 2005] ma nel quale confluirono anche gli esiti delle esperienze progettuali delle chiese di provincia costruite pochi anni prima. All'interno dell'edificio, l'ampia aula ecclesiale si connota per le nervature delle articolate soffittature a crociera, che si infittiscono nel grande presbiterio, coperto da una suggestiva volta a ombrello e delimitato da profonde absidi poligonali. All'esterno, il prospetto principale presenta un singolare registro tripartito orizzontalmente, proporzionato dalle campate del porticato inferiore, caratterizzato dal geometrico disegno dei riquadri e delle arcate della fascia mediana, coronato da una successione di coperture a falde. La singolare facciata dell'edificio ecclesiastico definisce il fondale architettonico del piazzale antistante, delimitato dalle quinte laterali leggermente divergenti formate dai corpi residenziali. Le fiancate e il retro della chiesa, visibili dalle strade circostanti, sono articolati dai volumi in aggetto delle cappelle laterali e delle absidi poligonali. Anche in questo caso, difficoltà economiche causarono il ridimensionamento delle opere di finitura, così la facciata, che avrebbe dovuto essere rivestita di laterizi colorati, venne decorata da semplici bordature di stucco in rilievo. Per analoghi motivi, il campanile affiancato alla chiesa presenta uno sviluppo in altezza ridotto rispetto al progetto [Coppo 2005]. In definitiva, l'originale linguaggio architettonico di questo edificio, come delle altre chiese di quartiere progettate da Canino, svincolato dalle consuetudini tipologiche e decorative della tradizione locale, trasmette quell'inquietante senso di inattualità che Michele Capobianco aveva riconosciuto nelle opere del maestro [Capobianco 1990; Id. 2005]. Di contro, la qualità progettuale dell'autore, emendata da una dipendenza troppo stretta dalle fonti storiciste, metabolizzate e rigenerate in forme assolutamente personali, raggiunse nella chiesa di quartiere di Soccavo una piena maturità espressiva.

### Bibliografia

- ALDISIO, S. (1953). *Concorso dello Stato nella costruzione delle nuove chiese: legge 18 Dicembre 1952, n. 2522*, Roma, Tipografia A. Staderini.
- Arnaldo Foschini. *Didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del Novecento* (1979). A cura di N. Pirazzoli. Atti del convegno, Faenza 16-17 dicembre 1978, Faenza, Faenza Editrice.
- BILÒ, F., VADINI, E. (2016). *Matera e Adriano Olivetti, Testimonianze su un'idea per il riscatto del Mezzogiorno*, Roma, Edizioni di Comunità.
- CAMPUS, M. (2008), *L'Italia, gli Stati Uniti e il piano Marshall 1947-1951*, Bari, Laterza.
- CAPOBIANCO, M. (1990). *Marcello Canino tra le due guerre o della modernità inattuale*, in «ArQ Architettura Quaderni», n. 3, pp. 7-38.
- CAPOBIANCO, M. (2005). *Modernità inattuale*, in *Marcello Canino 1895/1970*, a cura di S. Stenti, Napoli, CLEAN, pp. 40-48.
- CENTRO DI STUDIO E INFORMAZIONE PER L'ARCHITETTURA SACRA (1956). *Dieci anni di architettura sacra in Italia 1945-1955*, Bologna, Ufficio Tecnico Organizzativo Vescovile.
- CERVELLATI, P.L. (2002). *L'intuizione urbanistica del Cardinale Lercaro: la Parrocchia, casa di Dio tra le case degli uomini*, in *Ha edificato la città: architettura sacra e urbanistica nell'intuizione di Giacomo Lercaro*, atti del convegno, Bologna 18 ottobre 2002, Bologna, Nautilus, pp. 21-31.
- CHENAUX, P. (2017). *Un'Europa vaticana. Dal piano Marshall ai Trattati di Roma*, Roma, Edizioni Studium.

- Chiesa e quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna* (2004), a cura di Gi. Gresleri, B. Bettazzi, Gi. Gresleri, Bologna, Editrice Compositori.
- COPPO, C. (2005). *Edifici religiosi*, in *Marcello Canino 1895/1970*, a cura di S. Stenti, Napoli, CLEAN, pp. 214-220.
- CRESTI, C. (1986). *Architettura e fascismo*, Firenze, Vellecchi Editore.
- CRIPPA, M.A. (2016). *L'esperimento pastorale del card. Giovanni Battista Montini nella diocesi ambrosiana*, in *La diocesi di Milano e le nuove chiese 1964-2014*, a cura di L. Lazzaroni, atti del convegno, Milano 4 novembre 2014, Milano, Centro Ambrosiano, pp. 61-96.
- DE CARLI, C. (1994). *1945-1963. Il tema architettonico della chiesa negli episcopati di Schuster e di Montini*, in *Le nuove chiese della diocesi di Milano. 1945-1993*, a cura di C. De Carli, Milano, Vita e pensiero, pp. 39-64.
- DE MARCHIS, D. (2013). *Archivio della Commissione per l'Arte Sacra in Italia. Inventario*, Collectanea Archivi Vaticani n. 92, Città del Vaticano, Edizioni dell'Archivio Segreto Vaticano.
- FREDIANI, G. (1989). *Il quartiere Traiano di Marcello Canino. Distruzione di un modello*, in «ArQ Architettura Quaderni», n. 2, dicembre 1989, pp. 67-77.
- GRESLERI, Gi. (2001). *Le Corbusier e l'enigma Bologna*, in *Le Corbusier il programma liturgico*, a cura di Gi. Gresleri, Gi. Gresleri, Bologna, Editrice Compositori, pp. 192-199.
- GRESLERI, Gi., GRESLERI Gi. (2004). *Alvar Aalto. La chiesa di Riola*, Bologna, Editrice Compositori.
- GRESLERI, Gi., GRESLERI Gi. (2010). *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna. Bologna nord Centro Ecumenico Fiera district*, Bologna Bononia University Press.
- GRESLERI, Gi. (2002). *Giacomo Lercaro e il programma per la seconda Bologna*, in *Ha edificato la città: architettura sacra e urbanistica nell'intuizione di Giacomo Lercaro*, atti del convegno, Bologna 18 ottobre 2002, Bologna, Nautilus, pp. 33-51.
- ISTITUTO LUIGI STURZO (2002). *Fanfani e la casa. Gli anni Cinquanta e il modello italiano di welfare state. Il piano INA-Casa*, Soveria Mannelli, Rubettino.
- La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta* (2010), a cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli.
- La chiesa di vetro di Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti, Aldo Favini. La storia e il restauro della chiesa di Baranzate* (2015), a cura di G. Barazzetta, Milano, Mondadori Electa.
- La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno* (2021), a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, FedOA - Federico II University Press, Napoli.
- LERCARO, G. (1996). *La chiesa nella città. Discorsi e interventi sull'architettura sacra*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo.
- LONGHI, A., TOSCO, C. (2010). *Architettura, chiesa e società in Italia (1948-1978)*, Roma, Edizioni Studium.
- MANENTI, C. (2010). *Il cardinale Lercaro e la città contemporanea*, Bologna, Compositori.
- MANZO, E. (2022). *Social Housing and Building Communities in Naples from the Second Post-War Era to Date. Quality, Involvement and Open Processes Between Segregation and Boundaries*, in *The Social City. Urban Development and Housing Projects in Berlin and Naples in the Post-War Era. A Comparison: Theoretical Models, Implemented Projects, Social and Political Impacts Today*, a cura di A. Scopacasa, Berlin, Universitätsverlag der TU Berlin, pp. 295-306.
- MONTINI, G.B. (1997). *Discorsi e scritti milanesi (1954-1963)*, Brescia, Istituto Paolo VI, vol. II, pp. 2418-2419.
- PAGANO, G. (1938). *Chi si ferma è perduto*, in «Casabella» n. 138, pp. 3-4.
- SERRAGLIO, R. (2018). *La basilica di San Giovanni Bosco a Roma fulcro delle trasformazioni urbanistiche del quartiere Cinecittà negli anni della ricostruzione post-bellica*, in *La città che si rinnova. Dal manufatto architettonico alla forma urbana*, a cura di C. Ingrosso, E. Manzo, L. Molinari, R. Serraglio, Napoli, La Scuola di Pitagora, pp. 33-51.
- SERRAGLIO, R. (2022). *Neighbourhood churches in the post-war reconstruction: projects and achievements by Marcello Canino*, in *The Social City. Urban Development and Housing Projects in Berlin and Naples in the Post-War Era. A Comparison: Theoretical Models, Implemented Projects, Social and Political Impacts Today*, a cura di A. Scopacasa, Berlin, Universitätsverlag der TU Berlin, pp. 307-313.
- SPAGNOLLI, G. (1953). *Il problema della casa e l'opera di recupero sociale dell'Unrra-Casas*, in «Assistenza d'oggi», n. 3, pp. 3-28.
- STENTI, S. (2005). *Un costruttore di città e di palazzi*, in *Marcello Canino 1895/1970*, a cura di S. Stenti, Napoli, CLEAN, pp. 16-39.

RICCARDO SERRAGLIO

TALAMONA, M.I. (2001). *Dieci anni di politica dell'Unrra Casas: dalle case dei senzatetto ai borghi rurali nel Mezzogiorno d'Italia (1945-1955). Il ruolo di Adriano Olivetti*, in *Costruire la città dell'uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*, a di C. Omo, Torino, Edizioni di Comunità, pp. 173-204.

TEDESCO, L. (2010). *Italia e Nazioni Unite. Le origini dell'UNRRA CASAS nel dopoguerra*, in «Nuova Storia Contemporanea», n. 3, pp. 3-28.

UNRRA-CASAS (1951), *UNRRA-CASAS. Ricostruzione edilizia e costruzione morale*, in «Assistenza d'oggi», n. 9, pp. 3-15.

ZORZIN, M. (2018). *G.B. Montini a Milano. Le sue chiese*, Roma, Edizioni Studium.

### **Fonti archivistiche**

Archivio Privato di Marcello Canino, Progetto della chiesa parrocchiale della Vergine del Rosario a Serramazzoni, grafici non datati.

Archivio Privato di Marcello Canino, Progetto della chiesa parrocchiale di San Pietro in Cattedra a Caserta, grafici non datati.

Archivio Privato di Marcello Canino, Progetto della chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista al rione Traiano (Soccavo), grafici non datati.

Archivio del Genio Civile di Benevento, Progetto strutturale della chiesa di San Biagio a Limatola, documenti non catalogati, anni 1953-1962.

Archivio corrente della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici delle province di Caserta e Benevento, prot. 023756 del 22 novembre 2000, Progetto di manutenzione ordinaria alla facciata e al sagrato della chiesa di Santa Giuliana V.M. in Frasso Telesino (BN).

Archivio dell'Ufficio Tecnico della Diocesi di Caserta, Progetto del complesso parrocchiale di San Pietro in Cattedra a Caserta, 1966.

## ***Il restauro di Bruno Zevi a Villa Aurelia sul Gianicolo. Un esempio di mediazione culturale inversa, dall'Italia agli Stati Uniti***

*The restoration by Bruno Zevi of Villa Aurelia on the Gianicolo. An example of opposite cultural mediation, from Italy to the United States*

**DAVIDE GALLERI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il saggio approfondisce il restauro realizzato da Bruno Zevi di Villa Aurelia, sede dell'American Academy di Roma, legando la vicenda sia al ruolo di Zevi come mediatore culturale tra Italia e Stati Uniti, sia alla formazione zeviana prima dell'esilio americano nella facoltà di architettura di Roma, improntata sulle teorie di Giovannoni. Dal 1948 in poi, Zevi diverrà il riferimento italiano per l'accademia architettonica statunitense, un ruolo inverso rispetto al suo incarico di «transfer» delle conoscenze estere per la ricostruzione in Italia.*

*The essay focuses on the restoration by Bruno Zevi of Villa Aurelia, home of the American Academy in Rome, relating the event to Zevi's role as cultural mediator between Italy and United States and to his education before the American exile, provided by the faculty of architecture in Rome, culturally imprinted on Giovannoni's theories. Since 1948 on, Zevi will be the Italian reference for the American architectural academia, an opposite role compared to his commitment as «transfer» of foreign knowledges to rebuild Italy.*

### **Keywords**

American Academy di Roma, Storiografia, Restauro.

American Academy of Rome, Historiography, Restoration.

### **Introduzione**

Un ampio filone di ricerca, non solo inerente all'architettura, ha di recente approfondito la figura di Bruno Zevi come mediatore culturale per conto degli Stati Uniti d'America nelle operazioni di influenza politica e culturale avvenute in Italia negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale [Bello 2019]. Tale ruolo può essere letto anche nel senso opposto, ritenendo il critico romano la figura di riferimento del mondo accademico statunitense per gli studi attinenti all'architettura in Italia. Un'esemplificazione di questo aspetto è riscontrabile nella sua quasi ventennale attività di consulente della commissione Fulbright per l'assegnazione di borse di studio a studenti americani e nel coevo ruolo di coordinamento di una squadra di professori e professionisti italiani che avrebbero tenuto lezioni agli studenti fuorisede a Roma<sup>1</sup>. Tali rapporti iniziano, temporalmente, negli anni in cui Zevi si lega all'American Academy di Roma, proprio in concomitanza con il restauro di Villa Aurelia, che progetta e realizza dal 1946 al 1948 su una fabbrica seicentesca che domina paesaggisticamente il Gianicolo e funge da sede di rappresentanza dell'istituto americano.

---

<sup>1</sup> Roma, Fondazione Bruno Zevi, Archivio Bruno Zevi (d'ora in avanti ABZ), Serie 03, b. 3 – 03/01 Università italiana per stranieri di Perugia (1946) *Lezioni di alta cultura; Lettera dell'ambasciata americana del 5 Gennaio 1951 a firma D.A. Bullard*, ABZ, Serie 03, b. 3 – 03/06.

DAVIDE GALLERI



1: Villa Aurelia prima del restauro di Zevi, fronte sud, 1911. American Academy in Rome, Institutional Archive.

La metodologia di intervento, orientata verso i principi *giovannoniani* sintetizzati nel 1945 nel *Restauro dei Monumenti*, manifesta quanto radicati fossero gli studi precedenti all'esilio in America nella formazione di Zevi. Allo stesso tempo, il tentativo di adombrare questo intervento, nella propria narrazione autobiografica, mette in luce la volontà di Zevi di superare la metodologia storiografica fondata sull'analisi filologica di singole opere per ambire a una sintesi ampia che riconnetta gli eventi architettonici locali alla storia generale, un orizzonte che, all'epoca, era ancora poco esplorato in ambito architettonico, specialmente nel tentativo di unificare la cultura moderna con quella storicizzata.

### **1. Zevi e l'America. Da esule a mediatore culturale**

Zevi, poco più che ventenne, a seguito della promulgazione delle leggi razziali in Italia, è esule volontario in Regno Unito e Stati Uniti d'America dal 1940 al 1943. In questo intenso periodo frequenta attivamente gli ambienti antifascisti e liberali della Mazzini Society e le personalità più influenti del mondo accademico italiano espatriate per ragioni politiche negli Stati Uniti [Bello 2019, 24]. Sin da subito attivo nella società antifascista [Dulio 2008, 21], si avvicina ai servizi di *intelligence* americani attraverso il suocero, l'avvocato Giuseppe Calabi, punto di riferimento per le agenzie governative di guerra [Bello 2019, 25], che porterà Zevi ad essere, a sua volta, collaboratore dell'Office of Strategic Information, mettendo in atto strategie di sostegno alla Resistenza italiana [Bello 2019, 36]. Ritornato in Europa nel 1943,



è impiegato dall'Inghilterra come collaboratore diretto del capo-progettista dei campi militari americani in Normandia [Zevi 1993, 45] e, rientrato in Italia nel 1944, viene nominato rappresentante dello United States Information Service (USIS)<sup>2</sup>, ufficio che coordinava le attività di *patronage* statunitense nell'Italia post bellica «per accrescere l'immagine in positivo degli Stati Uniti attraverso l'attività di propaganda e la diffusione di modelli culturali americani» [Bello 2019, 40].

Il periodo statunitense, oltre che denso di attività politiche, è un'opportunità unica di accesso a «una grande quantità di materiali ancora poco noti in Europa» [Dulio 2008, 49], che garantirà a Zevi il noto ruolo di traduttore critico di queste conoscenze in Italia [Scrivano 2021, 181].

È tuttavia il secondo viaggio in America, dal Novembre 1945 al Marzo 1946, che sancisce ufficialmente il ruolo di Zevi come inviato in missione sia per il governo italiano, sia per quello statunitense, allo scopo di reperire informazioni tecniche e progettuali per la ricostruzione post-bellica in Italia. Con doppia lettera dei sottosegretari alle Belle Arti e ai Lavori Pubblici, Carlo Ludovico Ragghianti<sup>3</sup> e Giuseppe Bruno<sup>4</sup>, e con lettera dell'USIS<sup>5</sup>, Zevi è una figura privilegiata in territorio americano. Oltre a numerosi convegni, in questo secondo viaggio, partecipa anche a eventi mondani, dove approfondisce le pubbliche relazioni con l'*establishment* universitario americano. In uno di questi incontri conosce George Howe<sup>6</sup>, architetto e critico americano con cui avvierà un'ampia attività di confronto, ma che, in relazione al restauro di Villa Aurelia, è forse il tramite che lo mette in collegamento con l'istituzione americana di Roma, di cui Howe stesso diventerà *Fellow* dal 1947 [Sessa 2018, 68].

È altrettanto plausibile che negli ambienti culturali americani, Zevi fosse stato indirizzato verso Laurance P. Roberts, già direttore del Brooklyn Museum fino al 1942 e affiliato all'*intelligence* americana in tempi di guerra, che nel 1946 verrà trasferito a Roma a dirigere l'*American Academy*<sup>7</sup>. Come riscontrabile dalle agende personali di Zevi, i due intratterranno un rapporto di amicizia diretto, specie durante gli anni del restauro di Villa Aurelia<sup>8</sup>.

Zevi torna definitivamente in Italia il 17 marzo 1946. La sua autobiografia racconta il biennio 1946-1948 come interamente incentrato sulla Fondazione dell'APAO, sulla co-direzione di *Metron* e sui tentativi di incidere nella ricostruzione urbanistica in Italia tramite le attività divulgative che costituiscono i prodromi del suo futuro ruolo di rinnovatore della tradizione storiografica italiana. Questi aspetti, certamente fondati e dominanti, oscurano, tuttavia, i richiami alla formazione romana precedente all'America, che riemerge nel restauro di Villa Aurelia e spinge, forse in maniera antifrastica, a una maturazione del progetto storiografico zeviano, mostrando che la mancanza di approccio filologico [Dulio 2008, 93] sia dovuta, più

<sup>2</sup> Roma, ABZ, Serie 04, Sottoserie 01, b. 5 – 04.01/02 *United States Information Service (USIS)*, Lettera a firma di James Linen, Special Assistant to the Director, OWI, del 11 Maggio 1945.

<sup>3</sup> Roma, ABZ, Serie 04, Sottoserie 01, b. 5 – 04.01/02 *United States Information Service (USIS)*, Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti.

<sup>4</sup> Roma, ABZ, Serie 04, Sottoserie 01, b. 5 – 04.01/02 *United States Information Service (USIS)*, Lettera di Giuseppe Bruno del 8 Novembre 1945.

<sup>5</sup> Roma, ABZ, Serie 04, Sottoserie 01, b. 5 – 04.01/02 *United States Information Service (USIS)*, Novembre 1945.

<sup>6</sup> Roma, ABZ, Serie 07, b.59 – 07/01 22 ottobre 1935 – 27 gennaio 1946.

<sup>7</sup> <https://itatti.harvard.edu/berenson-library/collections/historical-archives/roberts> (gennaio 2023)

<sup>8</sup> Roma, ABZ, Serie 11, b. 75 – 11/02 *Agendine e rubriche di Zevi*.

DAVIDE GALLERI

che a un «salto logico» [Tafuri 1968, 126], a una consapevole scelta operativa, lucidamente espressa, come si vedrà, anche in diversi saggi di quegli anni.

Anche Roberto Dulio, nella sua biografia zeviana, omette la vicenda del restauro di Villa Aurelia e lo stesso Zevi liquida in tre righe l'intervento, citando l'edificio come «liberato dalle spurie aggiunte ottocentesche» [Zevi 1993, 108]. Tale ridimensionamento farebbe propendere verso un evento secondario. Tuttavia le agende di Zevi mostrano che l'impegno preponderante del biennio 1946-48 fu, di fatto, quello con l'American Academy<sup>9</sup>, a cui va ad aggiungersi un'ampia produzione progettuale di 45 tavole tra analisi, progetto e rilievo fotografico che evidenziano tutta la complessità dell'intervento a cui Zevi non poté che prestare notevoli attenzioni ed energie<sup>10</sup>.

## **2. Il restauro di Villa Aurelia. La fabbrica e l'intervento di Zevi**

Villa Aurelia sul Gianicolo è una fabbrica di origine seicentesca, che condensa un palinsesto molto più complesso di quanto le attuali condizioni, stilisticamente unitarie, lascino intendere. Zevi si avvicina all'opera nel 1946, come si evince dai report annuali dell'American Academy<sup>11</sup>, trovando la fabbrica in disuso a seguito della guerra e in una condizione di commistione stilistica, con il fronte nord del blocco edilizio occupato da superfetazioni di fine ottocento costituite da anglosassoni *bay-windows* trapezoidali a tutta altezza lungo il prospetto di maggior valore scenico (fig. 1). Le informazioni per ripercorrere la storia della villa vengono probabilmente desunte da Zevi in un'opera di nicchia del 1938, conservata ancora presso l'archivio dell'istituto americano, che operava una ricognizione diacronica dell'edificio ad ampio raggio, redatta da Amey Aldrich<sup>12</sup>, precedente direttrice dell'American Academy.

Partendo dalla fase romana e riprendendo alcuni studi sulle opere idrauliche dell'acquedotto Traiano [Van Buren, Gorham Philips, 1915], la villa è analizzata dalla studiosa in relazione al suo contesto denso di preesistenze archeologiche. La Aldrich descrive il possibile palinsesto stratigrafico delle fondazioni, desunto da *commentarii* e cartografie storiche, ipotizzando anche una coincidenza della Villa con un tratto di una torre delle Mura Aureliane [Aldrich 1938, 14-16]. Sarà proprio Zevi, forse spinto da questo indizio, a evidenziare planimetricamente la presenza del tratto murario del III secolo d.C., che funge da possibile muratura in elevazione di parte del fronte sud-est della Villa (figg. 3-4) e a documentare con fotografie il rinvenimento, secondo i dettami *giovannoniani* [Giovannoni 1945, 17].

Le informazioni desunte dal libro, tuttavia, non si esauriscono qui. La Aldrich colloca l'edificazione del casino commissionato dal cardinale Girolamo Farnese, erede di un ramo cadetto di Paolo III, a metà XVII secolo, sul sedime romano dell'adiacente acquedotto traiano.

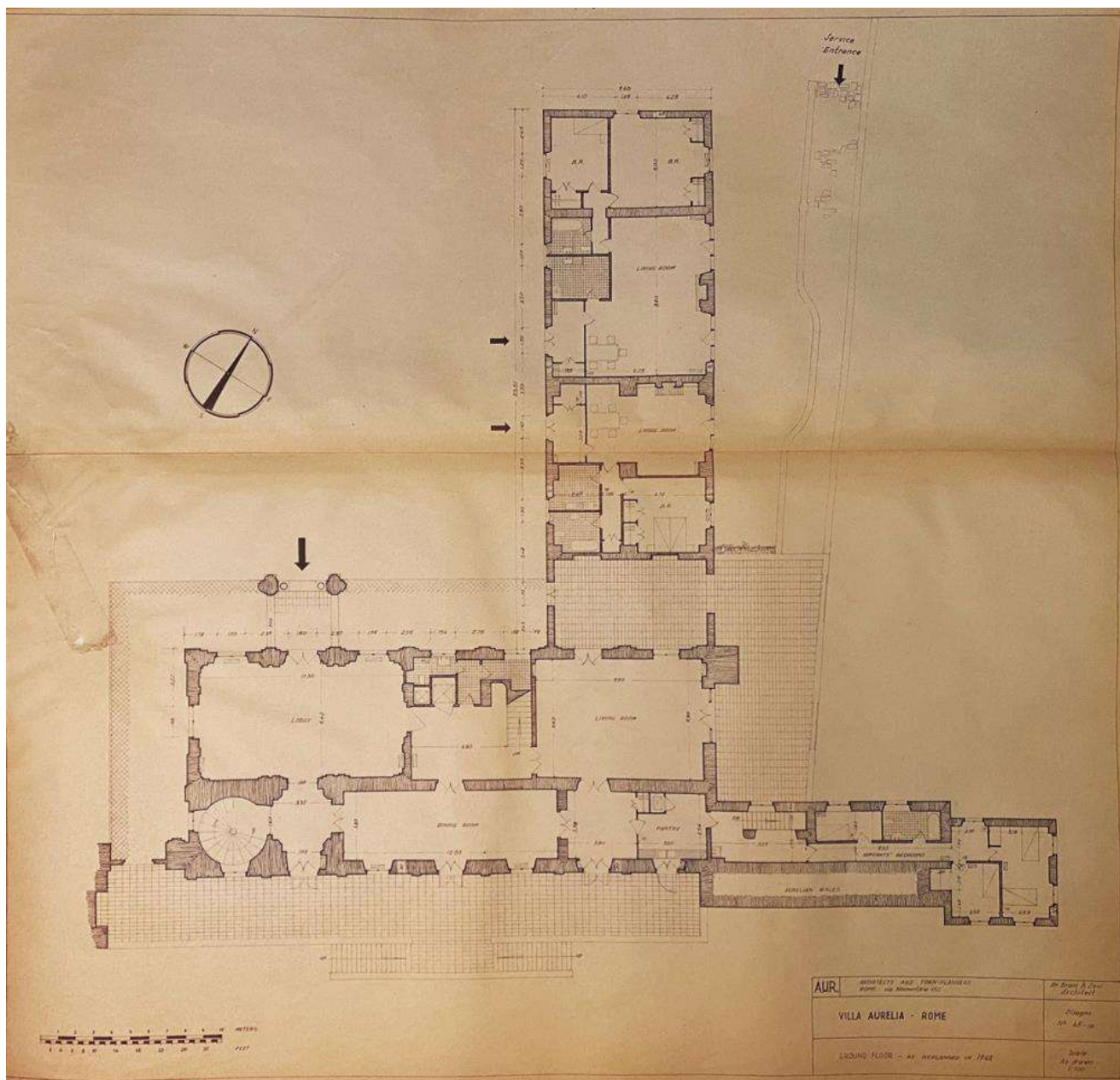
---

<sup>9</sup> Roma, ABZ, Serie 11, busta 75 – 11/02 *Agendine e rubriche di Zevi*.

<sup>10</sup> Roma, ABZ, Serie 13, 13/03 *Villa Aurelia*, Roma, American Academy of Rome (d'ora in avanti AAR), Rare Books room, Arthur & Janet C. Ross Library, *19 sheets of plates Villa Aurelia as replanned by Bruno Zevi in 1948*.

<sup>11</sup> AAR, Rare Books room, Arthur & Janet C. Ross Library, *American Academy in Rome, Annual Report, 1943-1951*. 101 Park Avenue, New York 17, N.Y – Via Angelo Masina 5, Rome 28, Italy.

<sup>12</sup> AAR, Rare Books room, Arthur & Janet C. Ross Library, *Villa Aurelia*, di Amey Aldrich, 49 pages, illustrations, map, portrait.



2: Bruno Zevi, *Villa Aurelia*, tavola di progetto con la rimozione delle bay-windows e il rilievo in basso a destra delle Mura Aureliane, 1948, American Academy in Rome, Rare Books Room, Arthur and Janet C. Ross Library.

Data la vicinanza al fontanone dell'Acqua Paola, la villa è raffigurata sullo sfondo di numerose litografie, che, messe in successione nel libro, mostrano chiaramente la configurazione del fronte est nel tempo, caratterizzato, nella sua fase originaria, da due grandi archi binati a tutto sesto prospicienti su Roma. Il fronte sud è poi raffigurato da Giuseppe Vasi, in una incisione del 1761 [Aldrich 1938, 24] utile per Zevi nella ricostruzione dello spartito di facciata durante il restauro, mediante il criterio dell'analogia contemplato dallo stesso Giovannoni in casi di monumenti distrutti dalla guerra [Giovannoni 1945, 43].

DAVIDE GALLERI

La fase più rilevante ai fini del restauro della Villa, che nel XVIII secolo da Farnese diviene proprietà borbonica, è però quella del XIX secolo. Acquisito l'immobile da Alessandro Savorelli nel 1841, la villa, durante i moti rivoluzionari del 1848 viene occupata da Garibaldi, accorso a Roma su chiamata di Mazzini per partecipare alla breve esperienza della Repubblica Romana. Garibaldi sfrutta l'edificio come quartier generale per la sua posizione strategica, ma la sua visibilità la rende un bersaglio facile ai colpi di cannone. La villa, all'epoca Savorelli, è ridotta a brandelli dall'esercito francese, come messo in luce dal dipinto di Carlo Werner del 1850 [Aldrich 1938, 39]. È questo l'evento distruttivo che precede la «ricostruzione spuria» della Villa che, sebbene veda la perdita irreparabile di affreschi seicenteschi commissionati dallo stesso Farnese, mantiene intatta una parte notevole del fronte nord nonché la volumetria generale del fabbricato.

Ristabilito il breve ordine pre-risorgimentale, il Savorelli, pieno di debiti, vende la proprietà a *Cassa Depositi e Prestiti*, che nel 1879 la rivende all'asta a Mrs. Heyland Dupont Jessup, ricca possidente americana, che decide di trasferirsi a Roma, intestandosi la ricostruzione del fabbricato [Aldrich 1938, 43]. A lei è da attribuire la configurazione che Zevi ritrova nel 1946. Le finestre del fronte nord, in particolare, vedono un'addizione in stile inglese che si accorda in maniera stridente allo spartito rinascimentale e la fabbrica risulta scarsamente leggibile nella sua configurazione seicentesca (fig. 1).

Mrs. Heyland, priva di figli, lascia a sorpresa la Villa, ribattezzata Aurelia, all'American Academy nel 1909 [Aldrich 1938, 47]. L'edificio non viene mai utilizzato come sede delle attività degli studenti, in quanto, già dal 1911, sono in corso le operazioni di costruzione dell'edificio McKim, Mead & White, adiacente al lotto di Villa Aurelia [Talamona 2014], su progetto dei suddetti architetti americani, che nella volontà di realizzare un eclettico edificio storicista, esautorano di funzioni Villa Aurelia, che diviene sede di rappresentanza amministrativa e residenza del direttore.

Zevi svolge le fasi di analisi, studio e rilievo dell'opera nel corso della seconda metà del 1946. I progetti sono consegnati in data 20 gennaio 1947 e i numerosi appuntamenti presso l'American Academy fino all'aprile 1948 fanno ritenere che si trattasse di sopralluoghi per dirigere i lavori. L'intervento, nella semantica giovannoniana, è riconducibile in parte ad un restauro di liberazione, nel «togliere le superfetazioni e le inorganiche aggiunte [...] che alterano il monumento» [Giovannoni 1945, 66] e, in parte, ad un restauro di completamento, nel «dare al monumento forma integrale, aggiungendo le parti che ad esso mancano» [Giovannoni 1945, 72]. Zevi, infatti, rimuove le finestre trapezoidali del fronte nord-est, che restano solo nell'ipogeo di fondazione nei locali tecnici, e ricostruisce, in parte, le fasce marcapiano e le paraste dello spartito rinascimentale che culminano in capitelli corinzi di ordine gigante a inquadrare un'ampia teoria di archi sul piano nobile (figg. 5-6).

Nella fase di analisi archeologica riaffiorano anche le conoscenze acquisite nel biennio universitario romano che Zevi frequentò, in maniera esemplare<sup>13</sup>, dal 1936 al 1939. In particolare, risulta determinante l'approccio al corso di Storia e Stili dell'Architettura di Vincenzo Fasolo, allievo di Giovannoni, che consisteva nel rilievo dal vero delle antichità romane e nella rappresentazione distributiva e volumetrica dell'architettura al fine di leggere gli elementi caratterizzanti dell'architettura [Bruschi 2001, 78], una lezione che Zevi amplierà, con una profonda evoluzione di riferimenti, in *Saper Vedere l'architettura*, dove i monumenti romani sono letti in linea di continuità con quelli moderni su una analogica successione fondata sull'evoluzione spaziale [Zevi 1948].

---

<sup>13</sup> Roma, ABZ, Serie 14, Sottoserie 01, 14/01.01 *Prof. Dott. Arch. Bruno Zevi. Documenti e titoli.*



Dal punto di vista del progetto architettonico, invece, il restauro di Zevi a Villa Aurelia manca di ogni estetica delle dissonanze del futuro codice anticlassico, ancora precoce nella maturazione teorica del critico romano. Gli ambienti interni sono anonimamente arredati e ricondotti a semplici finiture e arredi comuni della metà del XX secolo in Italia.

È forse questa scarsa validità progettuale, secondo i suoi futuri canoni, a spingere Zevi ad adombrare il lavoro svolto, dando un peso poco significativo all'intervento, ma è forse da rinvenire una causa più profonda, spiegabile con alcuni testi scritti da Zevi proprio negli anni di realizzazione dell'intervento, che mettono in luce il suo punto di vista sullo stato degli studi storici dell'epoca e la relazione tra storiografia e indagini filologiche su singoli monumenti, in un'ampia prospettiva che segnerà la futura produzione zeviana in maniera originale rispetto ad altri allievi della scuola romana.

### 3. Analisi filologica e sintesi storiografica. Un possibile confronto con Giovannoni

La certezza che Zevi abbia consultato, proprio negli anni dell'intervento a Villa Aurelia, *il Restauro dei Monumenti* di Giovannoni, custodito nella libreria personale di Zevi nella prima edizione del 1945, è data anche da una citazione giovannoniana più volte ripresa da Zevi a



3: Bruno Zevi, Villa Aurelia, rilievo fotografico delle fasi di restauro con la messa a nudo della possibile porzione di mura aureliane sul fronte sud, 1948, American Academy in Rome, Rare Books Room, Arthur and Janet C. Ross Library.



4: Bruno Zevi, Villa Aurelia, rilievo fotografico delle fasi di restauro con la messa a nudo della possibile porzione di mura aureliane sul fronte sud, 1948, American Academy in Rome, Rare Books Room, Arthur and Janet C. Ross Library.



DAVIDE GALLERI

scopo critico: «solo quando questo lavoro di storia analitica su vasta scala sarà compiuto [...] si potrà ricomporre la storia dell'architettura» [Giovannoni 1938, 2]. Zevi apre alla dialettica tra storiografia filologica e critica in numerosi testi scritti tra il 1947 e il 1948, a partire proprio dalla morte di Giovannoni, che compiange, a caldo, scrivendo un appassionato e crudo commiato su *Metron*: «Giovannoni [...] rinunciò ad elevarsi [...] a quella ispirazione che permette la produzione di studi organici, alla volontà di realizzare una storia [...]. Sapeva di rinunciare a questa più alta missione [...] per portare la sua autorità a difesa di questo paesaggio, di quella chiesa, di questo progetto, senza risparmiarsi, [...] e per questa ambizione egli tralasciò il campo degli studi dedicandosi ad un'attività pratica, giornalistico-politica, filologico-storica» [Zevi 1947, 3], continuando poi, nell'elogio alla rivista *Palladio*, tuttavia viziata da «un atteggiamento mentale che preferiva la filologia architettonica, la piccola monografia, il particolare contributo storico ai problemi di più vasto respiro, ai temi dell'impostazione critica, della analisi e della revisione dei metodi di ricerca» [Zevi 1947, 8].

La predetta citazione di Giovannoni è poi direttamente ripresa da Zevi in un saggio del 1947, che fa il punto critico sugli studi storici in Italia, con l'evidente intenzione di precludere al proprio progetto storiografico *in fieri*: «Il Giovannoni scrisse una volta che questo non era ancora il tempo delle sintesi storiche, ma del lavoro erudito e filologico, della fase preparatoria di rilievi, di attribuzioni, di datazione; in questa affermazione si può scorgere il limite della sua scuola [...]. L'equivoco che si possa fare prima della erudizione e poi, chissà quando, della storia mi fa pensare al paradosso di un uomo che, sapendo di esser formato di corpo e di spirito, decidesse di accontentare nel tempo le due distinte esigenze materiale e morale, e di mangiare di continuo per due o tre anni della sua vita per poi dedicare gli altri sessanta ad attività meramente intellettuali [...]. È la storia che sprona la filologia, è l'interesse per l'arte di un architetto che ci spinge alla ricerca di archivio, alla scoperta e al rilievo del monumento, alla datazione e all'attribuzione; non viceversa»<sup>14</sup>. La citazione, sebbene il saggio non venga mai pubblicato, riappare in una nota di *Saper vedere l'architettura*, con una conclusione più articolata: «La produzione archeologica e filologica, con le sue scoperte e i suoi documenti, spesso travolge interpretazioni storico-critiche e dà elementi per nuove interpretazioni; ma non potrà mai divenire per sé produttrice di opere storico-critiche» [Zevi 1948, 167].

È evidente la volontà di Zevi di predisporre le basi alla sua storia dell'architettura ed è significativa l'intenzione di porsi in termini dialettici proprio con Giovannoni, ammirato per la devozione verso l'architettura e al contempo criticato per l'assenza di uno sforzo sintetico, di cui Zevi stesso si intesta, più o meno velatamente, il fardello, puntando al ricongiungimento storico dell'architettura moderna. Un ultimo passaggio strumentale in questo senso è riscontrabile in un testo di Zevi su Franz Wickhoff, anello di congiunzione ideale tra l'approccio scientifico-filologico e l'ambizione critico-sintetica. Nel saggio Zevi esalta le contrapposizioni dello storico viennese. Di Wickhoff è celebrata sia la «radicata convinzione della necessità dell'esattezza scientifica negli studi di storia dell'arte», sia «l'impulso a tracciare grandi archi storici, a vagheggiare escorsi di pretesa validità oggettiva nella storia del mondo», rifuggendo un «frammentismo formalistico», nell'obiettivo di una «rivelazione critica dell'arte romana» [Zevi 1949, 7-13-15].

Nella costruzione del percorso formativo e autobiografico che porterà Zevi a confrontarsi idealmente con i primi storici del Movimento Moderno, da Pevsner a Giedion, il restauro di

---

<sup>14</sup> Roma, ABZ, Serie 06, Sottoserie 02 *Saggi, articoli, discorsi e interviste*, b. 16, 06.02/05 1947, Testo a stampa di Zevi non pubblicato, *Lo stato degli studi e l'insegnamento universitario di storia dell'architettura*, 1947.

Villa Aurelia è chiaramente un caso di ricerca filologica ristretta, che non raggiunge validità universale e pertanto verrà eclissato insieme alla complessità profusa per la sua realizzazione dallo stesso Zevi, come i numerosi frammenti biografici che mal si conciliano con la linearità delle sue tesi tanto rivoluzionarie quanto intransigenti.

## Conclusioni

Il restauro di Villa Aurelia rappresenta una tappa fondamentale per la formazione zeviana poiché costituisce l'evento che apre al suo ruolo di personalità culturale in Italia nei confronti del mondo accademico statunitense nel periodo di ricostruzione materiale e immateriale dell'Italia post-bellica. L'intervento, nel proporre una metodologia prettamente italiana in un ambiente culturalmente americano, mostra quanto la figura di Zevi, più che nel ruolo di *transfer*, sia più propriamente da annoverare come uno dei più prolifici personaggi della *cross-fertilization* tra Italia e Stati Uniti [Fiorentino 2019, 15].

L'immanenza delle teorie recepite nella facoltà romana, prima dell'America, riaffiorano in numerosi fasi biografiche del critico, messe in luce, non senza difficoltà e in maniera rapsodica, in numerosi saggi. Resta da valutare e da produrre ricerche sul versante



5: Bruno Zevi, Villa Aurelia, rilievo fotografico del fronte sud. Sulla sinistra si evincono le superfetazioni in stile anglosassone; sulla destra si riconoscono la parte esterna delle Mura Aureliane coperte da intonaci e rampicanti.



6: Bruno Zevi, Villa Aurelia nel 2022, il fronte sud liberato dalle superfetazioni con il restauro di Zevi. Negli ipogei permane la forma trapezoidale delle bay-windows (foto dell'autore).

DAVIDE GALLERI

americano, in merito all'influenza che Zevi e i suoi seminari ebbero nei confronti dei numerosi giovani borsisti americani, che per circa un ventennio ebbero la possibilità di studiare con Zevi e di conoscere l'Italia filtrandola, almeno in parte, attraverso le sue lenti critiche.

### Bibliografia

- ALDRICH, A. (1938). *Villa Aurelia*, Parenti, Firenze.
- BELLO, F. (2019). *L'attività politica e culturale di Bruno Zevi tra Italia e Stati Uniti*, in *Bruno Zevi intellettuale di confine. L'esilio e la guerra fredda culturale italiana 1938-1950*, a cura di F. Bello, Roma, Viella, pp. 21-47.
- BRUSCHI, A. (2001). *L'insegnamento della storia nella Facoltà di Architettura di Roma e le sue ripercussioni nella progettazione e nella storiografia*, in *La facoltà di architettura dell'università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma, Gangemi, pp. 75-84.
- DULIO, R. (2008). *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma-Bari, Laterza.
- FIORENTINO, D. (2019). *Prefazione*, in *Bruno Zevi intellettuale di confine. L'esilio e la guerra fredda culturale italiana 1938-1950*, a cura di F. Bello, Roma, Viella, pp. 11-18.
- GIOVANNONI, G. (1945). *Il restauro dei monumenti*, Roma, Cremonese.
- SESSA, R. (2018). *Architetti viaggiatori all'American Academy in Rome: il sud di Gordon Bunshaft, George Howe, Louis Kahn e Robert Venturi*, in «ANAFKE», n. 85, pp. 66-69.
- SCRIVANO, P. (2021). *Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after World War II*, a cura di M. Cassani Simonetti, E. Dellapiana, Milano, FrancoAngeli, pp. 181-193.
- TAFURI, M. (1968). *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari.
- TALAMONA, M. (2014). *Mckim, Mead & White: Building the American Academy on the Janiculum Hill, 1911-1914*, in *Building an idea: Mckim, Mead & White and the American Academy in Rome, 1914-2014*, a cura di M. Talamona, P. Benson Miller, Pistoia, Gli Ori.
- VAN BUREN, A.M., GORHAM PHILIPS, S. (1915). *The Aqua Traiana and the Mills on the Janiculum*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», Vol. 1, pp. 59-61.
- ZEVI, B. (1947). *Gustavo Giovannoni*, in «Metron», n. 18, pp. 3-8.
- ZEVI, B. (1948). *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino, Einaudi.
- ZEVI, B. (1949). *Franz Wickhoff nel quarantenario della sua morte. Lettura inaugurale dell'anno accademico 1949 tenuta dal prof. Bruno Zevi presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia*, Venezia, Tipografica Emiliana.
- ZEVI, B. (1993). *Zevi su Zevi. Architettura come profezia*, Venezia, Marsilio.

### Fonti archivistiche

Roma, Fondazione Bruno Zevi, Archivio Bruno Zevi: Serie 03, b. 3 – 03/01; Serie 03, b. 3 – 03/06; Serie 04, Sottoserie 01, b. 5 - 04.01/02; Serie 07, b. 59 - 07/01; Serie 11, b. 75 – 11/02; Serie 13 - 13/03.

Roma, American Academy of Rome, Rare Books room, Arthur & Janet C. Ross Library, *19 sheets of plates Villa Aurelia as replanned by Bruno Zevi in 1948; American Academy in Rome, Annual Report, 1943-1951; Villa Aurelia*, di Amey Aldrich, 49 pages, illustrations, map, portrait.

### Sitografia

<https://itatti.harvard.edu/berenson-library/collections/historical-archives/roberts> (gennaio 2023).

## ***Distruzioni belliche e riviste: Metron (1945-1947)*** ***War destruction and magazines: Metron (1945-1947)***

**FRANCESCA GIUDETTI**

Politecnico di Milano

### **Abstract**

*L'intervento ha lo scopo di ripercorrere, attraverso la rilettura delle pagine della rivista Metron (nello specifico i numeri 1-22 degli anni compresi tra il 1945 ed il 1947), un'Italia disorientata, una simil-torre di Babele tra pericolanti ruderi superstiti. L'amara sorte della guerra e le sue conseguenze, pertanto, confluiscono nei numeri della rivista, insieme ai moti che muovevano quegli anni, le intenzioni, le preoccupazioni degli architetti e dei cittadini.*

*The dissertation aims at retracing, through a re-reading of the pages of Metron magazine (specifically the issues 1-22 from the years between 1945 and 1947), a disoriented Italy, a Tower of Babel-like among surviving ruins. The bitter fate of the war and its consequences, therefore, flow into the magazine issues, along with the uprisings that moved those years, the intentions, the concerns of architects and citizens.*

### **Keywords**

Riviste, ricostruzione, edilizia.

Journals, reconstruction, construction.

### **Introduzione**

Il maggio 1945 segna la fine della Seconda guerra mondiale; tre mesi dopo viene per la prima volta data alle stampe la rivista *Metron*, pubblicata dalla casa editrice Sandron.

«Una delle prime riviste nell'Italia liberata» [Maguolo 2020], *Metron* affronta temi cari ad una nazione che si stava risvegliando dalle macerie della distruzione. Prendendo come esempio il primo numero<sup>1</sup> della rivista stampato nell'agosto 1945, si può notare la varietà di riflessioni ed intenti: si passa, infatti, dal tema della ricostruzione delle città alla prefabbricazione, dal destino di capitali europee a progetti per singole città, dai principi ideatori delle case del futuro alla politicizzazione dell'abitazione in senso lato. Il consiglio direttivo della rivista era formato dagli architetti Piero Bottoni, Cino Calcaprina, Luigi Figini, Eugenio Gentili, Enrico Peressutti, Luigi Piccinato, Silvio Radiconcini, Mario Ridolfi, Enrico Tedeschi. La direzione, invece, era affidata a Piccinato per la sezione *Urbanistica* ed a Ridolfi per quella di *Architettura* e «non può essere disgiunta dalla loro azione urbanistica nella Roma liberata del 1944 [...] fino alla stesura nel 1946 della bozza di Piano Regolatore per Roma» [Ciucci 2015, 35].

La rivista documenta l'esperienza del moderno e definisce le impostazioni architettoniche italiane del dopoguerra, contemporaneamente alla pubblicazione del libro *Verso un'Architettura Organica* [Metron agosto 1945] di Bruno Zevi (1945). Inoltre, è considerata nella

---

<sup>1</sup> I numeri presi in esame sono stati consultati a Milano presso la Biblioteca del Campus Leonardo, disponibili su ordinazione a scaffale chiuso. I numeri di inventario fanno riferimento alle annate del periodico: 900004687 (1945), REC 27721 (1946), REC 27722 (1947). Alcuni numeri sono anche presenti in Archivio Steiner e in Archivio Piero Bottoni.

sua «doppia veste di documento da cui trarre testimonianze vive del dibattito architettonico contemporaneo e di strumento per la diffusione della cultura architettonica e professionale, ovviamente filtrata attraverso il clima politico dell'epoca» [Manieri Elia, 1965, 77-78]. Il contributo principale di *Metron*, infatti, è stato intervenire nel dibattito, dando voce ai recenti progressi sia in campo architettonico che sociale e politico. Come già evidenziato in altri studi [Ghia 2018], il ruolo di Zevi [Zevi 1948, Zevi 1993, Dulio 2008, Dulio 2012] nella raccolta di materiale sui temi della pianificazione e prefabbricazione urbanistica in America ed Inghilterra è stato cruciale.

### 1. La veste grafica della rivista

Da un punto di vista grafico, *Metron* si presenta come una rivista dalle «dimensioni inusuali per una rivista di architettura» [Maguolo 2020]. I primi ventiquattro numeri che questo saggio analizza, difatti, hanno un formato piccolo: 16,3 x 21,5 cm (fig. 2). Le copertine si presentavano monocromatiche fino al numero 12, ognuna con un colore diverso: verde, marrone, arancione, rosso, blu cobalto, grigio, giallo, viola, verde mela, marrone bruciato, blu (fig. 1). In posizione centrale, sulla copertina, vi è una fascia rettangolare bianca con indicazione del numero corrente in carattere nero bold a sinistra e le diciture «Rivista Internazionale di Architettura, Revue Internationale d'Architecture, International Record of Architecture», rispettivamente in italiano, francese ed inglese. Due centimetri più in alto rispetto a tale rettangolo, la scritta «METRON» a lettere capitali.

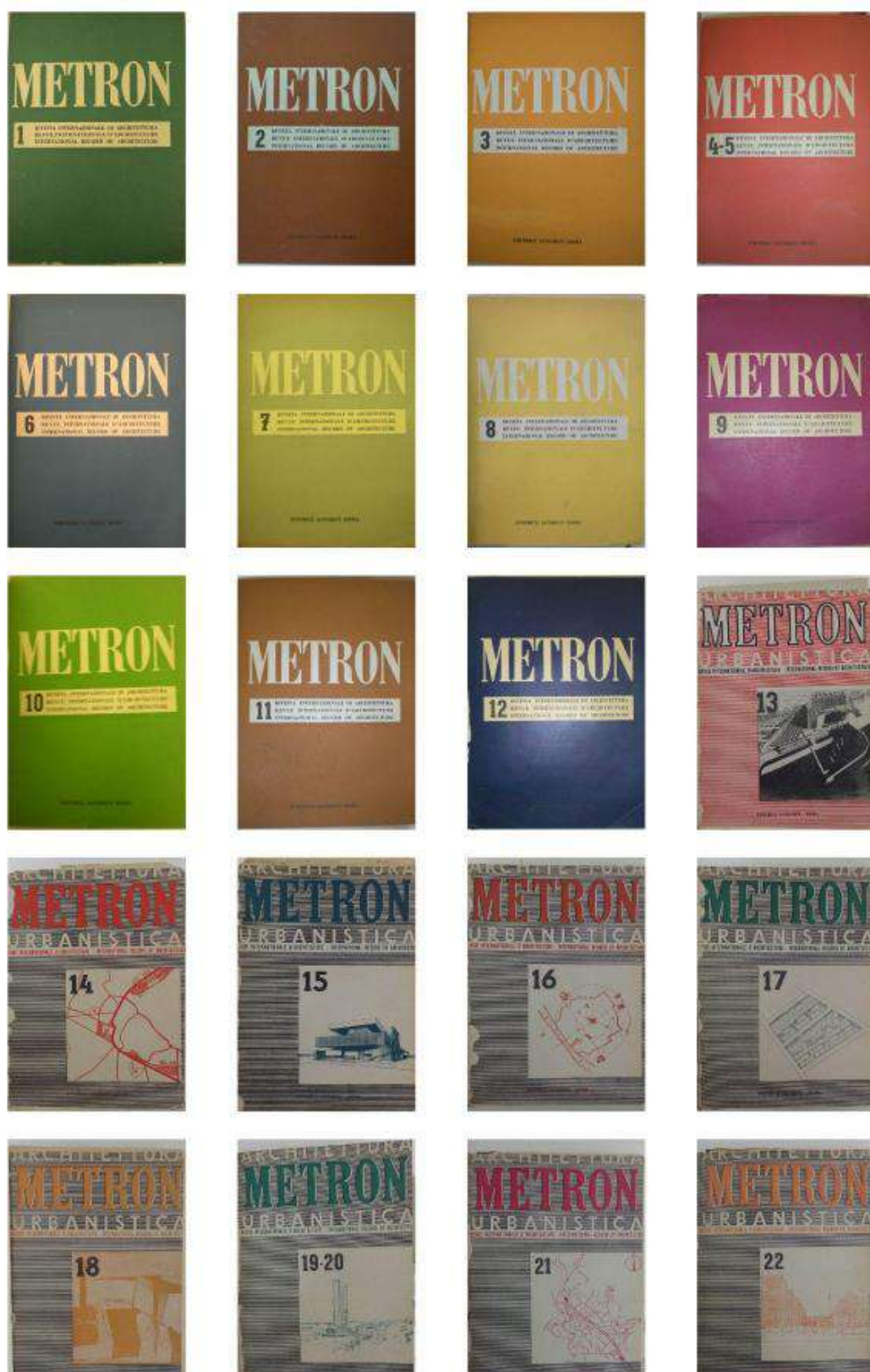
Il piccolo formato della rivista era inoltre caratterizzato da carta grezza e presentava pochissime immagini. I testi scritti, i contenuti e le riflessioni di architetti e urbanisti contavano maggiormente e diventavano il mezzo per superare aspetti provinciali della cultura italiana.

Dal tredicesimo numero in poi, più tardi, la rivista cambia la sua veste grafica: sulla copertina compare subito in alto la dicitura «ARCHITETTURA – METRON – URBANISTICA». Lo sfondo è a righe orizzontali colorate e sulla destra vi è un riquadro con una rappresentazione architettonica del progetto. L'immagine è una volta una vista prospettica, un'altra un masterplan, un'altra ancora una pianta di progetto; a sinistra del riquadro, infine, il numero della rivista (fig. 1). Dal numero 22 del 1948 in poi, infine, il formato cambia e diventa 21,4 cm x 28,8 cm (fig. 2), con copertine variamente figurate a colori con immagini a tutta pagina. La carta diventa patinata e la rivista continuerà a circolare tra i lettori fino al 1954, pubblicata negli ultimi quattro anni di vita dalle edizioni di Comunità (gruppo Olivetti).

Volendo fare un confronto con altre riviste sopravvissute alla guerra, possiamo notare molte differenze a livello grafico e di impostazione della rivista: *Metron*, per esempio, non contiene inserti pubblicitari. Il numero 205 del gennaio 1946 di *Domus. La casa dell'uomo* (uno dei tre numeri della direzione rogersiana), al contrario, è occupato nelle prime sedici e nelle ultime otto pagine da pubblicità; delle ottantasei pagine totali, dunque, il 28% è costituito da annunci promozionali. Se *Metron*, inoltre, si concentra a tutto tondo su architettura, urbanistica e sul tema della ricostruzione, le riviste *Domus* di quegli anni, invece, contenevano anche testi di musica, letteratura, cinema e storia dell'arte. La frequenza di pubblicazione di *Metron* e *Domus* era mensile. *Metron*, inoltre, vede la presenza di testo a tutta pagina (fig. 3), laddove *Domus* alterna pagine in cui i testi sono disposti su tre colonne, a testi divisi in due e una colonna (fig.



Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



1: Copertine di Metron dal numero 1 al 22 (1945-1947).

4). Quasi ogni pagina di quest'ultimo, però, ha immagini di ogni sorta: fotografie in bianco e nero e a colori, disegni a mano, planimetrie, assonometrie di interni, dettagli, disegni tecnici, dipinti celebri a colori ed opere d'arte in bianco e nero. Anche *Costruzioni Casabella*, diretto dagli architetti Franco Albini e Giancarlo Palanti e redatto dall'architetto Anna Castelli Ferrieri, aveva cadenza irregolare (marzo-settembre-dicembre). *Costruzioni* si focalizzava su progetti realizzati, su mostre in corso e sulle responsabilità legate alla ricostruzione dell'Italia. Il numero 193 di marzo 1946, per esempio, presenta il Monumento ai Caduti dei BBPR, il riassunto dei contenuti del I convegno nazionale per la ricostruzione edilizia da parte di Giancarlo De Carlo e Rino Spada, il panorama offerto da Ignazio Gardella sulle case prefabbricate esposte alla mostra del Consiglio delle Ricerche a Milano e quello di Anna Castelli Ferrieri sulle case prefabbricate inglesi (fig. 5). Contenuti, dunque, fedeli alla realtà di quegli anni. «Quasi il mondo intero è ricoperto di rovine e i compiti della ricostruzione sono immensi: si tratta di far sorgere veramente da queste rovine le "città di domani" e l'architettura di domani» scrivono Albini e Palanti nell'editoriale del primo numero [*Costruzioni Casabella* 1946, 2]. Gli articoli di *Costruzioni*, diversamente da *Metron*, sono densi di materiale iconografico di diverso genere: da fotografie e disegni tecnici, a esplosi assonometrici e planimetrie urbane. La carta è semilucida e la gabbia grafica di *Costruzioni* ha due colonne per pagina; i primi due numeri monografici (193, 194) avevano solo una ventina di pagine e «pochissime inserzioni pubblicitarie» [Baglione 2008, 199]. Il terzo ed ultimo numero (195/198), invece, è il più corposo ed è dedicato alla memoria della figura dell'architetto Giuseppe Pagano nell'anniversario della sua morte.

## 2. *Metron* e la ricostruzione dell'Italia

Le riflessioni sulle trasformazioni urbane e sui modelli di nuove politiche abitative sono state il frutto del macro-tema ricostruzione in Italia [Tafuri 2002, Melograni 2015, Scrivano 2018, Ciccarelli, Melhuish 2021], a seguito dell'eclissi del secondo conflitto mondiale. L'amara sorte della guerra e le sue conseguenze, pertanto, trasformano la figura dell'architetto in un medico con un compito preciso: curare la città, ripararne le lacerazioni e guarirne le ferite. Gli indici dei primi dieci numeri di *Metron* (Agosto 1945-Maggio 1946), in modo particolare, raccontano i moti che muovevano quegli anni, le intenzioni, le preoccupazioni degli architetti e dei cittadini. Nel primo numero di *Metron*, difatti, il termine ricostruzione ritorna due volte in due capitoli; a tal proposito, la comparazione ed il confronto con altre realtà urbane europee ed americane viene ad essere una prassi di ricerca [Calcabrina 1945; Gentili 1945; Peressutti 1945; Piccinato 1946; Tedeschi 1946; Salvo 1946; Emery 1946; Gropius, Wagner 1946; Astengo 1947]. L'articolo di Bruno Zevi nel primo numero di *Metron* intitolato *La ricostruzione edilizia in Inghilterra* affronta i problemi di ricostruzione e l'autore sostiene che quelli inglesi non siano «dissimili per entità da quelli italiani» [Zevi 1945, 33]. L'Italia dovrebbe, secondo l'architetto, prendere esempio dai progetti, dalla ricerca sistematica e dalla metodicità dell'analisi britannica.

La seconda menzione al concetto di ricostruzione è contenuta all'interno dell'articolo *La ricostruzione delle nostre città* di Robert Le Caisne; qui il paragone è con la cultura urbanistica francese. Citare città come Orléans, Rouen, Beauvais e Tours, dunque, serve a mostrare esempi pratici: città vecchie distrutte in cui restano solo alcuni monumenti. Il motto era «ricostruire ciò che esisteva, con la maggior fedeltà possibile» [Le Caisne 1945, 15]. L'autore, però, critica duramente il modo in cui la ricostruzione della città francese sia stato descritto nella rivista *Urbanisme* e la sua analisi rudimentale; «la città non è una massa o una somma di individui dotati di certe qualità o difetti» [Le Caisne 1945, 17]. A queste riflessioni segue il

parallelismo architetto-medico: come un medico non dovrebbe prescrivere una medicina senza visitare il malato, allo stesso modo l'architetto dovrebbe interpretare la città come un insieme di comunità, di spazi, di valori. La pianificazione, infatti, è chiamata a seguire una priorità: ascoltarne i fruitori, gli esseri umani. Le Caisne contesta la mancanza di passaggi logici nell'*iter* di pianificazione. «Regolare il traffico prima della zonizzazione, significa essere indotti a tracciare la città in funzione dei veicoli, e non degli uomini, dare la priorità all'utensile rispetto a colui che dovrà usarlo» [Le Caisne 1945, 18].

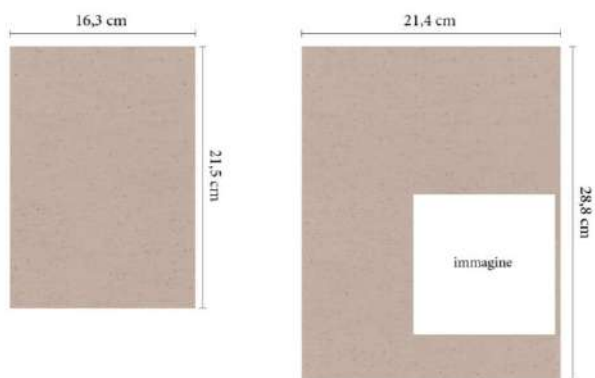
La rivista *Metron*, quindi, si pone come contenitore di riflessioni; contiene idee, segnalazioni di concorsi urbanistici in atto, progetti interessanti, sezioni polemiche. Alla fine dell'articolo *La prefabbricazione in America* di Eugenio Gentili (fig. 3), la redazione scrive: «METRON vuol mantenere i contatti con gli architetti e con quanti si interessano alla ricostruzione del Paese; tutte quelle idee, proposte, notizie che appariranno di maggior interesse prenderanno posto in una apposita rubrica. Premessa indispensabile per le opere di pace è la cooperazione e la reciproca conoscenza degli uomini e delle loro attività» [Gentili 1945, 32].

Il passaggio dalla morte alla resurrezione del paese era in mano quindi ai liberi professionisti, impegnati a mettere da parte le finalità proprie della categoria di appartenenza e ad affrontare il tema della casa e dell'abitazione per tutti. Agli interrogativi sulle modalità di riedificazione si affiancavano problemi di riorganizzazione sociale, oltre che edilizia. La legge urbanistica veniva accantonata e veniva varata la legge sui piani di ricostruzione estesi a porzioni del territorio comunale. Ci si richiamava all'esempio francese e a quello inglese ma a parole e non nei fatti. E forse non si comprendeva che l'azione distruttrice dell'uomo avrebbe potuto superare quella delle bombe vere e proprie. Innumerevoli discussioni sul tema riguardavano l'organizzazione della libera professione e gli obiettivi nuovi dell'urbanistica, l'evoluzione dei piani regolatori, gli approcci alla ricostruzione edilizia ed i diversi convegni succedutisi, l'avvento delle case prefabbricate e le tecniche di pianificazione in corso in Europa, le sperimentazioni edilizie e le caratteristiche delle nuove città e della 'casa post-moderna'.

Architetti, urbanisti, restauratori, paesaggisti cercavano dunque, nel dopoguerra, di fondare «una nuova cultura democratica» i cui dibattiti «si risolsero nella fioritura di numerose riviste» [Ghia 2018, 169]. Tra le riviste impegnate nei temi citati tra 1945 e 1947 ci sono *A. Attualità, architettura, abitazione, arte* di Bruno Zevi, *Domus* di Ernesto Nathan Rogers, *Costruzioni* di Franco Albini e Mario Palanti, *Urbanistica* di Armando Melis, *La nuova città. Rivista di*

*architettura, urbanistica, arredamento* di Giovanni Michelucci. *Metron* non fu da meno e, come sostiene lo storico Giorgio Ciucci, «assume in pochi anni un ruolo nazionale» [Ciucci 2015, 34], mantenendo sempre la direzione e redazione nella capitale, a casa di Zevi in via Nomentana 152.

Pensiamo, per esempio, ad Enrico Tedeschi che, nel terzo numero di *Metron* (Ottobre 1945), incita gli studenti, i giovani universitari, a non «attardarsi in discussioni accademiche» [Tedeschi 1945, 38], bensì a comprendere i problemi vitali di ricostruzione, gli aspetti pratici della

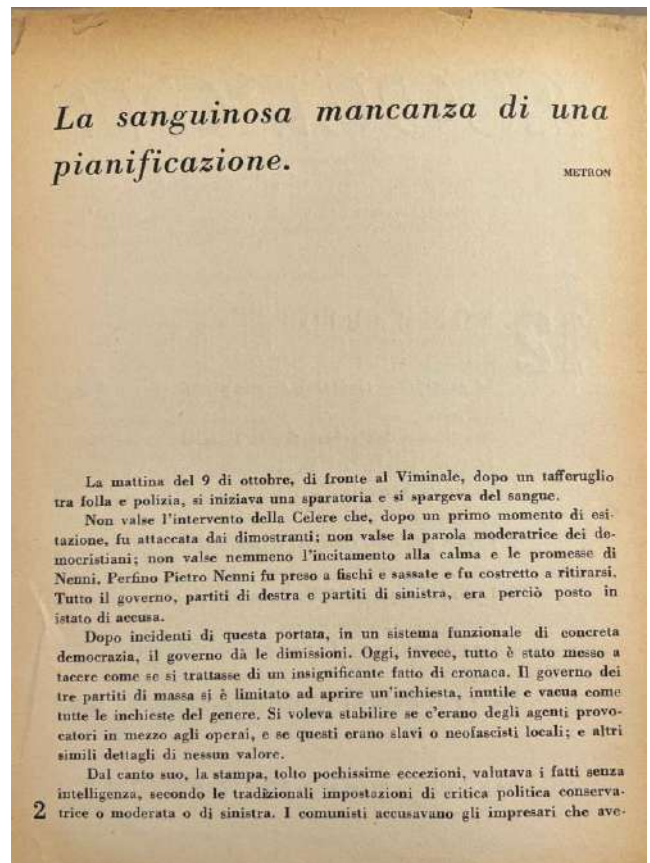
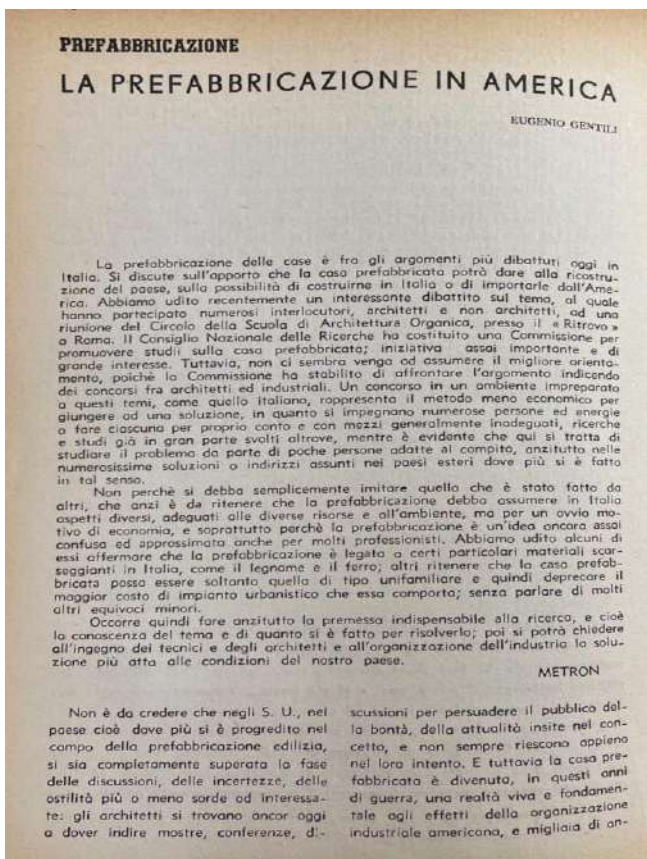


2: I formati di *Metron*: dal n. 1 al 24 a sinistra, dal n. 25 al 44 a destra.



FRANCESCA GIUDETTI

disciplina architettonica, lavorando su problemi concreti e conducendo ricerche statistiche. Anche Pier Luigi Nervi, all'interno dello stesso numero, definisce il momento storico «propizio per una ripresa di studi e ricerche» [Nervi 1945, 34] al fine di sperimentare le infinite possibilità edilizie future. Lo sforzo ulteriore, difatti, da compiere secondo l'ingegnere è quello di formare e portare all'estero procedimenti costruttivi italiani nuovi e capacità tecnico-industriali. La rivista *Metron* era anche ricca di sezioni intitolate *Pensiero altrui*, nelle quali architetti e critici rinomati esponevano le proprie posizioni riguardo i compiti e le funzioni dell'architettura nel dopoguerra. Citiamo, a tal proposito, l'articolo *La casa post-moderna* del preside della Scuola di Architettura di Harvard: Joseph Hudnut. Quest'ultimo non si concentra sugli aspetti tecnici e pratici, ma sul contenuto e sulla valenza emotiva della casa. «Il mondo non chiederà agli architetti di affermare che questa è un'epoca di invenzioni, di intensità, esperienze e potenza nuove. L'aereo, la radio, la bomba-razzo e le gigantesche opere di ingegneria daranno questa certezza in un modo più persuasivo» afferma Hudnut [Hudnut 1945, 20]. In un mondo industrializzato che corre veloce, l'architetto dovrebbe anche non dimenticare di interpretare la casa come rifugio. «Le case saranno anche fondate sui cuori umani» [Hudnut 1945, 23]. «occorre un piano, occorrono delle direttive, si deve sapere a priori dove va messo quel mattone, dove quella porta e dove quella finestra» scrive Enrico Peressutti all'interno del numero 4 di *Metron* pubblicato tra novembre e dicembre 1945. Le pagine di *Metron* dei numeri 4 e 5 descrivono la confusione di quegli anni e la necessità di compiere un ulteriore sforzo per una pianificazione intelligente che porti a ricostruire l'Italia. L'architetto Piero Bottoni, per

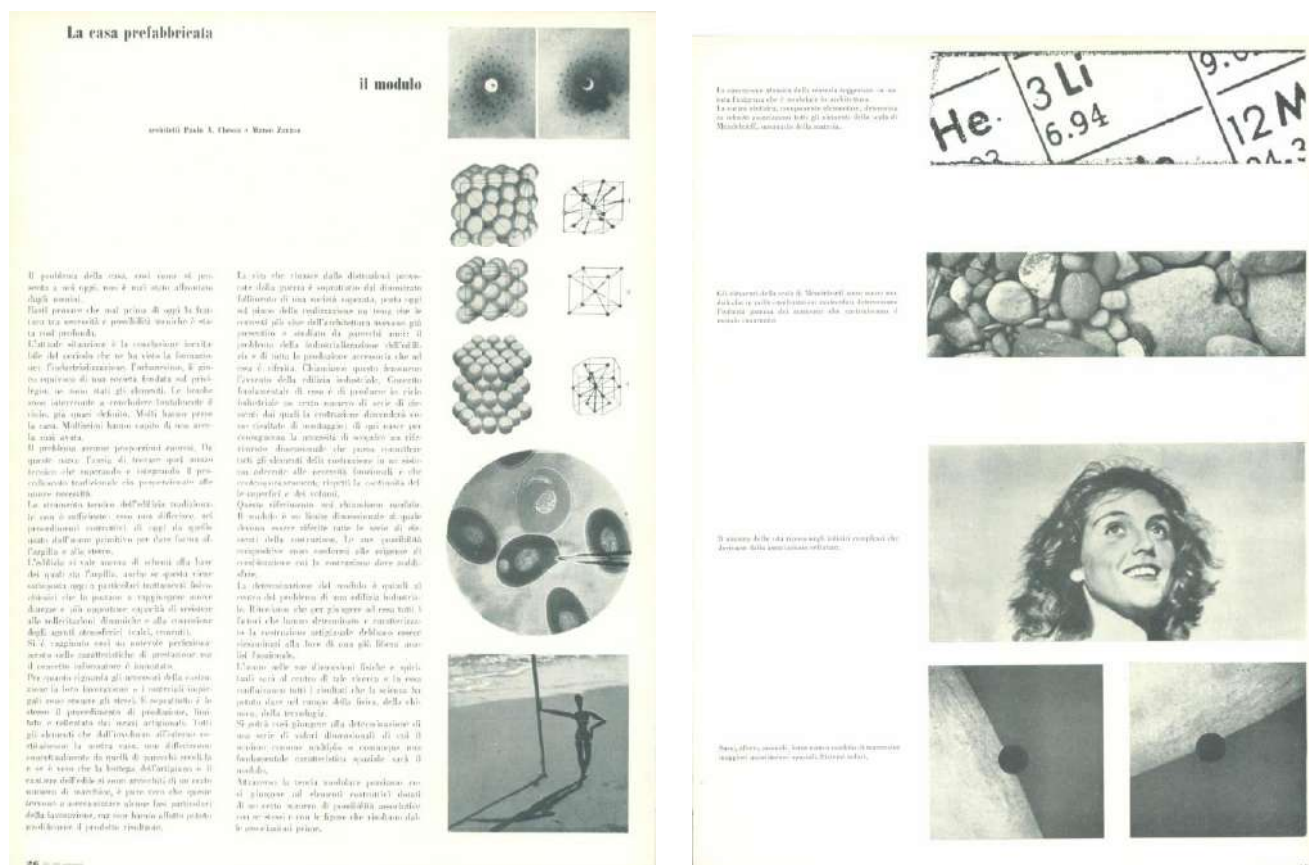


3: Eugenio Gentili, *La prefabbricazione in America*, in «*Metron*», n. 1, agosto 1945, p. 24, a sinistra; *La sanguinosa mancanza di una pianificazione*, in «*Metron*», n. 12, luglio 1946, p. 2, a destra.

esempio, definisce il percorso della categoria professionale come uno di «morte e resurrezione» [Bottoni 1945, 93], elencandone gli aspetti di corruzione, il mancato coinvolgimento delle forze politiche ed associazionismo, la mancata giustizia sociale e risoluzione al problema della casa.

La ricostruzione dell'Italia si erge, nelle pagine di carta stampata di *Metron*, a simbolo di nuova volontà di vivere. Nei tre anni presi in esame, *Metron* riunisce anche contributi di urbanisti come Lewis Mumford (n. 1) e architetti internazionali famosi, come Le Corbusier (n. 6), Frederick Gutheim (n. 6), Alvaar Aalto (n. 7), Josè Luis Sert (n. 8), Alfred Roth (n. 10), Richard Kauffmann (n. 11), Alexander Klein (n. 11), Walter Gropius (n. 12), Frank Lloyd Wright (n. 13), Richard Neutra (n. 13), Hannes Meyer (n. 19). Anche gli storici Sigfried Giedion (n. 10) e Julius Posener (n. 11), inoltre, presero parte ai dibattiti in corso all'epoca.

«Colui che abbia avuto esperienza personale della guerra ha potuto vedere come la completa distruzione di abitazioni umane, di città, delle più umili capanne costituisca il maggiore disastro della guerra d'oggi. [...] Praticamente, la ricostruzione è una necessità senza limiti in una guerra che distrugge la prima e più antica protezione dell'uomo, la casa» [Aalto 1946, 2]. L'architetto finlandese, inoltre, rimarca l'importanza che il processo di riedificazione assume psicologicamente verso la popolazione, il suo carattere permanente e la velocità che un'emergenza come questa richiede. Inoltre, il celebre architetto si sofferma più volte sulla necessità per i paesi europei di «costruire per gradi» [Aalto 1946, 5] e far sì che la casa sostituisca la *machine à habiter*.



4: Paolo Antonio Chessa, Marco Zanuso, *La casa prefabbricata*, in «Domus», n. 205, gennaio 1946, pp. 26-27.



FRANCESCA GIUDETTI

Le regole della ricostruzione hanno costituito un tema caldo anche per i Congressi Internazionali di Architettura Moderna (C.I.A.M.), spunto per lavori che si sarebbero proiettati nei secoli a venire e per trattare «problemi del futuro» [Giedion 1946, 16]. Basti pensare, ad esempio, alla organizzazione CIAM - Sezione per l'assistenza e i piani post-bellici costituita nel maggio 1944 nella città di New York.

La stessa redazione della rivista *Metron* prende posizioni chiare [Casciati 2005]; si può citare l'articolo intitolato *La sanguinosa mancanza di una pianificazione* [Metron 12 1946] in cui denuncia la mancanza di un «organo di coordinamento della ricostruzione urbanistica». Non vi è, inoltre, interdipendenza o relazione tra l'assenza di un piano ed il concetto di libertà. Al contrario, la mancata pianificazione avrebbe portato caos, disordine e spargimento di sangue secondo urbanisti ed architetti.

«l'architettura moderna segnala l'angoscia massima di riallacciare una confidenza, un'armonia; collettiva non soltanto esteriore e da spettacolo della strada» scrive Baldo Bandini [Metron 1947, 51]. Gli articoli dei numeri di *Metron* del 1947 rimarcano l'importanza della figura dell'architetto; quest'ultimo, come un regista, dirige e crea scenografie volte a cambiare la vita dei cittadini che abitano le città. L'architettura, pertanto, va vissuta e compresa nella sua vera natura complessa. Parte importante di questo discorso è, in modo particolare, il rifiuto della separazione tra esterni ed interni. Come sottolinea infatti Giulio Carlo Argan in un saggio del numero 18 di *Metron*, l'esterno degli edifici si guarda mentre l'interno si vive e diventa elemento discriminativo.

Oltre alla mancata capacità di concepire principi applicabili nella pianificazione, l'Italia non riusciva in quegli anni a valorizzare le decine di monumenti presenti. Lo storico e critico dell'architettura Agnoldomenico Pica in un articolo pubblicato nel 1949 sulla rivista *Domus*



5: Anna Castelli Ferrieri, Case prefabbricate inglesi, in «Costruzioni Casabella», n. 193, marzo 1946, pp. 10-13.

elogia il modello americano e parla di «crisi dell'architettura europea», invitando gli architetti a non ascoltare le regole dell'accademia e ad andare «al di là del razionalismo, del funzionalismo, dell'architettura organica» [Pica 1949, 27].

## Conclusioni

Riviste come *Metron* costituiscono uno strumento di informazione e aggiornamento critico fondamentale per le discipline dell'architettura e dell'urbanistica [Mulazzani 1997]. Le distruzioni fisiche, pertanto, hanno trovato terreno fertile nell'elaborazione di nuovi principi costruttivi e regole urbanistiche raccolti in alcune riviste del dopoguerra italiano. Anche Gio Ponti, nella sua lettera a Giovanni Astengo del 10 febbraio 1948, sottolinea come «riviste come "Strutture", "Metron", "La Nuova Città"» operassero «altamente e formativamente fra architetti» [Ponti 1948].

Sfogliandone le pagine, è visivamente chiaro lo spazio che *Metron* ha riservato a progetti considerati moderni per l'epoca. Pensiamo, ad esempio, al progetto per il Mausoleo delle Fosse Ardeatine di Mario Fiorentino, Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, pubblicato sul numero 18 e al concorso per la Stazione Termini di Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi, all'interno del numero 21 [Piccinato 1947, Samonà 1947]. Le patologie che affliggevano l'Italia vengono descritte a più riprese e da più voci nelle pagine di *Metron* e si rende sempre più necessario il bisogno di unificazione della disciplina architettonica; fondamentale è, a tal proposito, il ruolo del *Manuale dell'Architetto* di Mario Ridolfi presentato all'interno del numero 8 di *Metron* [Ridolfi 1946, 35-42] che si propone come la versione italiana del Neufert.

*Metron*, tuttavia, non è stato solo un semplice contenitore di progetti. A *Metron* è ascrivibile, difatti, il merito di essersi fatto portavoce di uno sguardo moderno e nuovo sulla città. Il focus della rivista romana sulla scala territoriale ed urbana l'ha resa un *unicum*, insieme all'attenzione alle questioni sociali ed all'inserimento del territorio (in tutte le sue declinazioni) al centro del macro-tema della ricostruzione.

Riprendendo una metafora contenuta nelle pagine di *Metron* [Le Caisne 1945], l'Italia aveva un terreno libero, in cui le radici erano saltate. Non aveva bisogno di regolamenti, ma di un terreno preparato e della semente. Dunque, la ricomposizione dell'immagine di un intero continente sconvolto sarebbe dovuta avvenire per gradi e sotto diversi fronti. Nel suo essere settoriale, infine, la rivista *Metron* ha contribuito allo sviluppo della cultura architettonica italiana del dopoguerra ed ha dimostrato, per mezzo del ritmo serrato dei suoi articoli, che gli scenari futuri non potevano prescindere dall'elaborazione di pensieri sulle città e sui territori devastati dalla guerra.

## Bibliografia

- AALTO, A. (1946). *Fine della "Machine à habiter"*, in «Metron», n. 7, pp. 2-5.  
 ARGAN, G. C. (1947). *Introduzione a Wright*, in «Metron», n. 18, pp. 9-24.  
 ASTENGO, G. (1947). *Legge sulla pianificazione inglese*, in «Metron», n. 21, pp. 31-48.  
 BAGLIONE, C. (2008). *Casabella. 1928-2008*, Milano, Mondadori Electa.  
 BANDINI, B. (1947). *L'architettura non mente*, in «Metron», n. 22, pp. 47-56.  
 BOTTONI, P. (1945). *Morte e resurrezione dei professionisti*, in «Metron», nn. 4-5, pp. 92-96.  
 CALCAPRINA, C. (1945). *Prefazione al decesso del Nord e del Sud*, in «Metron», n. 2, pp. 20-23.  
 CASCIATO, M. (2005). *Gli esordi della rivista Metron: eventi e protagonisti*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», vol. 117, 51, pp. 45-55.  
 CASTELLI FERRIERI, A. (1946). *Case prefabbricate inglesi*, in «Costruzioni Casabella», n. 193, pp. 10-13.

FRANCESCA GIUDETTI

- CICCARELLI, L., MELHUIISH, C. (2021). *Post-war Architecture between Italy and the UK. Exchanges and transcultural influences*, Londra, UCL Press, pp. 16-20.
- CIUCCI, G. (2015). *Le riviste di architettura tra il 1945 e il 1965*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 146, pp. 31-45.
- DULIO, R. (2008). *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma-Bari, Laterza.
- DULIO, R. (2012). «Metron», in *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenga, Torino, Einaudi, pp. 597-601.
- MELOGRANI, C. (2015). *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Macerata, Quodlibet Habitat.
- EMERY, P. A. (1946). *Importanza dell'urbanistica in Francia*, in «Metron», n. 12, pp. 5-10.
- GENTILI, E. (1945). *La prefabbricazione in America*, in «Metron», n. 1, pp. 24-32.
- GENTILI, E. (1945). *La prefabbricazione in Europa*, in «Metron», n. 2, pp. 51-68.
- GENTILI, E. (1945). *La pianificazione inglese*, in «Metron», nn. 4-5, pp. 97-107.
- GHIA, M. C. (2018). *A lightning bolt. The activity of Bruno Zevi in post-war Italy*, in «ZARCH», n. 10, pp. 166-177.
- GIEDION, S. (1946). *Verso il sesto Congresso del C.I.A.M.*, in «Metron», n. 10, pp. 14-17.
- GROPIUS, W., WAGNER, M. (1946). *Un programma per la ricostruzione delle città*, in «Metron», n. 12, pp. 57-73.
- HUDNUT, J. (1945). *La casa post-moderna*, in «Metron», n. 3, pp. 15-23.
- LE CAISNE, R. (1945). *La ricostruzione delle nostre città*, in «Metron», n. 1, pp. 14-23.
- MAGUOLO, M. (2020). «Domus» e le altre. *Le riviste di architettura fra guerra e dopoguerra. Intorno a una lettera di Gio Ponti*, in «La Rivista di Engramma», n. 175, pp. 259-286.
- MULAZZANI, M. (1997). *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Milano, Mondadori Electa, pp. 430-443.
- NERVI, P. (1945). *Studi e sperimentazione nell'edilizia*, in «Metron», n. 3, pp. 34-36.
- PERESSUTTI, E. (1945). *Sul convegno della ricostruzione*, in «Metron», nn. 4-5, pp. 2-4.
- PICCINATO, L. (1946). *La Finlandia ricostruisce*, in «Metron», n. 7, pp. 11-14.
- PICCINATO, L. (1947). *La Stazione di Roma*, in «Metron», n. 21, pp. 2-7.
- Redazione Metron (1946). *La sanguinosa mancanza di una pianificazione*, in «Metron», n. 12, pp. 2-4.
- RIDOLFI, M. (1946). *Il "Manuale dell'Architetto"*, in «Metron», n. 8, pp. 35-42.
- SALVO, F. (1946). *Ricostruzione?*, in «Metron», n. 10, pp. 2-11.
- SAMONÀ, G. (1947). *I progetti della Stazione di Roma*, in «Metron», n. 21, pp. 8-22.
- Against the contingencies of Italian society: Issues of historical continuity and discontinuity in Italy's postwar architectural periodicals* (2018). In *Modernism and the Professional Architecture Journal: Reporting, editing, and reconstructing in postwar Europe*, ed. by T. Schmiedeknecht, A. Peckham, Londra, Routledge, pp. 184-196.
- TAFURI, M. (2002). *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Torino, Einaudi.
- TEDESCHI, E. (1946). *La ricostruzione in Francia*, in «Metron», n. 8, pp. 43-53.
- ZEVI, B. (1945)<sup>1</sup>. *La ricostruzione in Inghilterra*, in «Metron», n. 1, pp. 33-40.
- ZEVI, B. (1945)<sup>2</sup>. *Verso un'architettura organica*, Torino, Einaudi.
- ZEVI, B. (1948)<sup>3</sup>. *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi.
- ZEVI, B. (1993)<sup>4</sup>. *Zevi su Zevi*, Roma, Marsilio.

### Fonti archivistiche

Milano. Biblioteca Campus Leonardo. *Metron: rivista internazionale d'architettura*. 900004687 (1945), REC 27721 (1946), REC 27722 (1947).

Iuav – Archivio Progetti, Fondo Giovanni Astengo, Corrispondenza. G. Ponti, *Lettera a Giovanni Astengo*, 10 febbraio 1948.

*Ricostruire un'identità nazionale. Il contributo storiografico di Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today di Carlo Pagani (1955)*  
*Reconstructing a National Identity. The Historiographic contribution of Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today by Carlo Pagani (1955)*

**ERMANN0 BIZZARRI**

Biblioteca Nazionale di Napoli

**Abstract**

*Nel 1955, dopo una gestazione di circa sette anni, la casa editrice Hoepli pubblicò Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today di Carlo Pagani. Il libro non è altro che un'antologia, non esaustiva, della migliore architettura italiana del secondo dopoguerra, introdotta dalla prefazione di Richard J. Neutra. Nel saggio si analizza il lavoro di redazione del volume, nonché il suo contenuto in relazione al contributo storiografico, rispetto anche alle pubblicazioni contemporanee.*

*In 1955, after a gestational period of about seven years, the publisher Hoepli printed Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today by Carlo Pagani. The book is nothing more than a not exhaustive anthology of the best Italian architecture of the second post-war, introduced by Richard J. Neutra's preface. The aim of this paper is to analyse the editorial work of the book, as well as its content in relation to the historiographic contribute, also compared to other contemporary publications.*

**Keywords**

Secondo dopoguerra, ricostruzione, storiografia dell'architettura.

Second Post-war period, Reconstruction, Architectural Historiography.

**Introduzione**

La narrazione dell'attività edilizia italiana del secondo dopoguerra ha generalmente assunto sin dall'inizio i toni di presentazione di una nuova nazione, cambiata nella sua forma di governo ma soprattutto nell'immagine architettonica, ormai non più simbolo del potere centrale. Il termine 'ricostruzione', dunque, spesso non individua una condizione soltanto materiale, ma anche spirituale e dialettica, caricando la parola di un significato ideologico su diversi piani [Daneo 1975, 10]. A tal proposito, le pubblicazioni di settore del tempo avevano quasi tutte l'obiettivo comune di dimostrare che gli architetti e gli ingegneri italiani erano al lavoro sulla *tabula rasa* causata dai danni bellici, riprendendo il discorso precedentemente osteggiato dell'architettura moderna di influenza europea secondo un rinnovato impegno sociale. Per dimostrare ciò che stava accadendo, la letteratura scientifica di fine anni Quaranta e Cinquanta fece ricorso a una precisa tipologia editoriale, l'antologia di progetti, a integrazione di ciò che le riviste – riprendendo lentamente il loro corso – illustravano.

All'interno dello scenario finora descritto, nel 1955 la casa editrice Hoepli diede alle stampe il volume di Carlo Pagani, *Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today* [Pagani 1955]. Utilizzando l'espedito narrativo della raccolta di costruzioni moderne, l'autore offriva uno sguardo parziale su ciò che stava accadendo nel territorio nazionale in campo architettonico,

ERMANN0 BIZZARRI

al fine di dimostrare quel «generico bisogno di rinnovamento, la necessità pratica di ricostruire il paese, [...] il contributo delle nuove generazioni e soprattutto una generale evoluzione del gusto» [Pagani 1955, 27-28]. Nel saggio si intende avviare una breve riflessione sul libro dell'architetto Pagani nel panorama storiografico, analizzando la sua lunga redazione e il contributo apportato in relazione anche ad altre pubblicazioni contemporanee.

## 1. Un lungo lavoro di redazione

L'idea di realizzare un volume bilingue, indirizzato principalmente al mercato straniero, sui migliori risultati della ricostruzione in Italia deve essere ricondotta alla fine del 1948, quando Pagani si mise all'opera per raccogliere i materiali da pubblicare; tuttavia, l'obiettivo iniziale era quello di raccontare lo stato dell'architettura italiana dal 1940 al 1948 e i suoi elementi di rottura e continuità prima e dopo la guerra<sup>1</sup>. Benché tale taglio critico rimanga comunque leggibile nell'introduzione dell'autore, in cui è svolto un ampio *excursus* sullo stato dell'arte dal decennio razionalista al momento di scrittura [Pagani 1955, 19-29], più volte lo sviluppo del libro prese pieghe diverse, a causa anche del lungo arco temporale – circa sette anni – che l'architetto impiegò per portare a termine il lavoro; un periodo non privo di difficoltà, che portò più volte l'editore Hoepli quasi allo scontro legale con l'architetto a causa del continuo mancato rispetto delle scadenze<sup>2</sup>.

I ripensamenti sul titolo sono forse l'elemento che riescono a riassumere meglio il percorso accidentato della redazione del volume. Inizialmente chiamato *L'Italia costruisce ancora/Italy Rebuilds* in previsione della stampa entro il 1950<sup>3</sup>, il volume subì poi un cambio nel suo nome in seguito all'azione di interdizione intrapresa da George Everard Kidder Smith<sup>4</sup>, che intendeva pubblicare l'ormai famoso *Italy Builds* [Kidder Smith 1955] all'interno della serie iniziata con *Brazil Builds* [Goodwin, Kidder Smith 1943] e proseguita con altri paesi europei [Kidder Smith 1950a; Kidder Smith 1950b]. Sebbene nel 1952 l'editore si riferisse ancora al volume con il titolo di *L'Italia ricostruisce*<sup>5</sup>, altre opzioni furono valutate: *Italy's New Architecture*, *Postwar Architecture in Italy* e *10 Years of Italian Postwar Architecture*<sup>6</sup>, coerentemente con l'intento originario del testo; inoltre, tra i documenti di archivio compare anche un inspiegabile *Architettura razionale di tutti i paesi*<sup>7</sup>, comprensibile unicamente nella volontà dell'autore di documentare la migliore architettura italiana sul piano vasto

---

<sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato (da ora in poi ASNa), Archivio Luigi Cosenza (da ora in poi Archivio Cosenza), Documenti, f.lo *Corrispondenza 1948*, lettera di Carlo Pagani, 9 dicembre 1948.

<sup>2</sup> Milano, Università degli Studi di Milano (da ora in poi UniMi), Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", raccomandata dell'editore Hoepli a Carlo Pagani, 22 aprile 1952; raccomandata dell'editore Hoepli a Carlo Pagani, 8 marzo 1954; raccomandata dell'avvocato Giorgio Jarach a Carlo Pagani, 23 marzo 1954; raccomandata della casa editrice Hoepli per l'architetto Pagani, 7 giugno 1954.

<sup>3</sup> Milano, UniMi, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", f. sciolto *consegna del materiale ad Hoepli per la tipografia*, 20 luglio 1950; bozza di lettera dell'editore Hoepli per Carlo Pagani, 15 febbraio 1954.

<sup>4</sup> Milano, UniMi, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", lettera dell'editore Hoepli a Carlo Pagani, 21 maggio 1951.

<sup>5</sup> Milano, UniMi, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", lettera dell'editore Hoepli a Carlo Pagani, 22 aprile 1952.

<sup>6</sup> Milano, UniMi, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", biglietto da visita di G. E. Kidder Smith, s.d.

<sup>7</sup> Milano, UniMi, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", lettera delle Industrie Grafiche Italiane Stucchi alla casa editrice Hoepli, 19 aprile 1952.



internazionale<sup>8</sup>. Soltanto l'11 febbraio 1954 si raggiunse il consenso definitivo su *Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today*<sup>9</sup>.

Il prolungamento del lavoro di redazione è sicuramente dovuto *in primis* agli impegni professionali che sottraevano l'autore alla scrittura del volume. Nello stesso periodo, infatti, Carlo Pagani lavorava principalmente per La Rinascente a Milano, avendo progettato assieme ad Aldo Molteni e Ferdinando Reggiori il nuovo edificio per il grande magazzino in Duomo e da solo gli interni<sup>10</sup> [Pagani 1952; Bassi 2001, 201-202]. Tale circostanza è rilevante su più piani per *Architettura italiana oggi*, innanzitutto per il coinvolgimento di Max Huber nell'impaginazione, in collaborazione con Paolo A. Chessa. Il grafico svizzero, infatti, è stato colui che, sotto segnalazione dello stesso Pagani, curò l'identità visuale de La Rinascente agli inizi degli anni Cinquanta, occupandosi del nuovo logo, della comunicazione e del packaging [Bassi 2001, 202-203]. Sempre per La Rinascente, poi, nel 1949 Pagani intraprese assieme ai dirigenti un viaggio in America per studiare la tipologia dei grandi magazzini d'oltreoceano<sup>11</sup>; l'architetto sfruttò questa occasione per cominciare a far conoscere agli addetti del settore all'estero i progetti poi contenuti nella pubblicazione finale<sup>12</sup>, rendendo così necessaria l'edizione bilingue in italiano e inglese. Infine, il progetto d'interni di Pagani per il grande magazzino di Milano è l'unico di edilizia per il commercio del volume da lui curato [Pagani 1955, 232-235]. Tuttavia, la pubblicazione dell'opera su *Domus* [Pagani 1952] è uno degli esempi che dimostra come l'architetto si servisse del contenuto del volume per poter scrivere nelle riviste. L'editore Ulrico Hoepli era al corrente della pratica descritta già nel 1950; infatti, ammonì l'architetto con le seguenti parole: «le rammento che secondo i nostri accordi, che non sono parole vuote e senza senso, il Suo volume doveva uscire un anno fa e che non posso continuare a fare i comodi Suoi e il danno mio mentre Ella continua a pubblicare sulle riviste *Domus* e *Spazio* fotografie destinate all'opera Hoepli»<sup>13</sup>. Nello scrivere ad architetti e ingegneri per la raccolta dei progetti, Carlo Pagani univa alla richiesta di disegni e fotografie la preghiera di mantenere «una certa riservatezza nella distribuzione del materiale per altre edizioni o riviste, poiché uno dei maggior pregi della mia pubblicazione consiste nel presentare opere quasi esclusivamente inedite»<sup>14</sup>. Tale discrezione, disattesa dallo stesso autore, fu ovviamente resa quasi impossibile anche dal lungo tempo impiegato per ottenere il risultato editoriale finale. Per fornire qualche esempio e rimanendo in ambito nazionale, le case del QT8 [Pagani 1955, 106-113] erano già ampiamente conosciute attraverso le riviste e le monografie dedicate [Metron 1946; Bottoni 1948; Bottoni 1951; Bottoni 1954], così come l'edilizia residenziale del Napoletano, in special modo quella economica e popolare [Pagani 1955, 58-59, 134-157] erano state già rese note

<sup>8</sup> ASNa, Archivio Cosenza, Documenti, f.lo *Corrispondenza 1948*, lettera di Carlo Pagani, 27 dicembre 1948.

<sup>9</sup> Milano, UniMi, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", lettera di Carlo Pagani all'editore Hoepli, 11 febbraio 1954.

<sup>10</sup> [https://archives.rinascente.it/it/funds/archivio\\_carlo\\_pagani?item=2017&pdf\\_viewer=true](https://archives.rinascente.it/it/funds/archivio_carlo_pagani?item=2017&pdf_viewer=true) (gennaio 2023).

<sup>11</sup> [https://archives.rinascente.it/it/funds/archivio\\_carlo\\_pagani?page=2](https://archives.rinascente.it/it/funds/archivio_carlo_pagani?page=2) (gennaio 2023).

<sup>12</sup> Milano, Politecnico di Milano, Dastu, Archivio Piero Bottoni, *Corrispondenza*, B. 1949 A, lettera dell'arch. Carlo Pagani, 1 marzo 1949. Napoli, Archivio Cosenza-ASNa, Documenti, f.lo *Corrispondenza 1949*, lettera di Carlo Pagani, 2 marzo 1949.

<sup>13</sup> Milano, UniMi, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", raccomandata dell'editore Hoepli a Carlo Pagani, 30 agosto 1950.

<sup>14</sup> Milano, Politecnico di Milano, Dastu, Archivio Piero Bottoni, *Corrispondenza*, B. 1949 A, lettera dell'arch. Carlo Pagani, 1 marzo 1949. Napoli, Archivio Cosenza-ASNa, Documenti, f.lo *Corrispondenza 1949*, lettera di Carlo Pagani, 2 marzo 1949.

ERMANN0 BIZZARRI

da *Domus*, *Metron* e *Spazio* [Vittoria 1949; Cocchia 1951; Cocchia 1952], soltanto per citare alcune pubblicazioni precedenti. In ambito internazionale, invece, la Casa del Girasole di Luigi Moretti [Pagani 1955, 78-81] era già stata apprezzata tramite l'articolo dedicato di Reyner Banham [Banham 1953], tanto da diventare una delle mete del secondo viaggio in Italia di Robert Venturi [Sessa 2020, 212], che includerà poi l'edificio nel capitolo sull'ambiguità in architettura nel suo *seminal book* del 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture* [Venturi 1966].

Inoltre, alcuni dei progetti inediti e previsti nel sommario del 1952<sup>15</sup> non sono più rientrati in quello finale, come la stazione della Circumvesuviana di Torre del Greco, progettata dall'architetto Francesco Della Sala e dall'ingegnere Domenico Filippone, inclusa nel testo sin dal 1949<sup>16</sup>. In questo specifico caso, nonostante i continui solleciti nella preoccupazione della partenza dei due progettisti per le Americhe<sup>17</sup>, il materiale inviato all'autore non risultava sufficiente per la pubblicazione; Pagani dovette così accontentarsi della sola stazione della Circumvesuviana di Trecase a firma degli stessi autori, già edita da *Metron* nel 1948 [Della Sala 1948]. Allo stesso modo, anche il mancato invio dei documenti da parte dei progettisti contattati prolungò i tempi di redazione del volume, che prevedeva il ridisegno dei progetti per renderli uniformi, secondo un rigore invisibile all'editore, interessato al momento della stampa.

«Il libro è impostato con una certa legge e un coordinamento al quale non posso assolutamente sottrarmi. [...] È un libro molto ordinato il quale mi è costato molta fatica, proprio per la volontà di fare un libro di architettura, per la prima volta in Italia, con un ordine e una sequenza logica»<sup>18</sup>: con queste parole Carlo Pagani descriveva il proprio testo, che nella presentazione dei progetti segue criteri precisi. A seguito della breve prefazione di Richard J. Neutra – il quale ricorda come l'architettura italiana fosse già presente fuori dai confini nazionali [Pagani 1955, 15] – e dell'introduzione dell'autore [Pagani 1955, 19-29], le costruzioni sono suddivise in categorie edilizie e raccontate tutte secondo tre precise istanze: distribuzione spaziale, realizzazione tecnica, sintesi estetica. Tale base narrativa comune consente una lettura dei progetti allo scopo di valutare l'architettura italiana del tempo con parametri che fossero univoci, al di là della tipologia edilizia indagata.

## 2. Un taglio critico sottile

«Da tempo era atteso, in Italia e all'estero, un volume che facesse il punto sulla situazione architettonica del nostro paese. Tanto più che sull'argomento non esisteva praticamente che un mediocre volume pubblicato in Germania (quello del Nestler) e i due fascicoli di "Architecture d'Aujourd'hui", mentre le diverse "storie dell'architettura" non ne avevano mai trattato a fondo» [Dorfles 1955, 39]: in questa maniera tendenzialmente soddisfatta Gillo Dorfles accolse il libro di Carlo Pagani, senza comunque risparmiarlo dalle critiche, innanzitutto intorno alla mancanza di pensiero critico circa gli edifici presentati in schede tecniche, secondo una descrizione oggettiva e catalogativa. Tuttavia, la principale osservazione al volume, in quanto antologia, riguardava la scelta dei progetti e l'ugual peso a

---

<sup>15</sup> Milano, UniMi, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", bozza del sommario di *Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today*, 3 ff., 3 maggio 1952.

<sup>16</sup> ASNa, Archivio Cosenza, Documenti, f.lo *Corrispondenza 1949*, lettera di Carlo Pagani, 20 gennaio 1949.

<sup>17</sup> ASNa, Archivio Cosenza, Documenti, f.lo *Corrispondenza 1949*, lettera di Carlo Pagani, 20 gennaio 1949; lettera di Carlo Pagani all'arch. Della Sala, 24 gennaio 1949; lettera di Carlo Pagani, 26 gennaio 1949; lettera di Carlo Pagani, 7 febbraio 1949; lettera di Luciana Foschi in vece di Carlo Pagani, 2 marzo 1949

<sup>18</sup> ASNa, Archivio Cosenza, Documenti, f.lo *Corrispondenza 1949*, lettera di Carlo Pagani, 30 giugno 1949.

loro dato, senza alcuna parzialità di pensiero; un appunto, quello sulla selezione, che nessun recensore risparmia alle antologie del tempo, così come – per esempio – accadde per *Italy Builds* di Kidder Smith [Labò 1956, 45], il principale rivale di Pagani. Eppure all'estero, probabilmente anche per una minor contezza dello stato dell'arte in Italia, l'opera fu accolta in maniera entusiasta, riuscendo a carpire l'obiettivo ultimo del libro: «l'auter ne prétend pas avoir donné une vue complète de l'architecture italienne depuis la guerre, mais plutôt un certain nombre d'exemples parmi ceux qu'il considère comme les meilleures dans les divers domaines de la construction» [Architecture d'Aujourd'hui 1955, XXXVII].

L'intento di Pagani, tenendo a mente il più oscuro dei titoli scartati, era quello di rappresentare il buon stato di salute dell'architettura razionale italiana, quella maniera moderna di costruire che in Europa si era sviluppata tra le due guerre, ma che in Italia – oltre la speculazione intellettuale – aveva trovato poco terreno fertile a causa delle condizioni politiche. L'obiettivo è ben chiaro se si prendono in esame le case per lavoratori a Sesto San Giovanni di Giancarlo De Carlo [Pagani 1955, 118-119], il primo fabbricato INA-Casa dell'architetto dall'evidente impianto razionalista, inclusa nella prima rassegna di realizzazioni del programma nel 1952 [*L'INA-Casa al IV congresso nazionale di urbanistica* 1952, 70-71]. Così come nel caso di Carlo Cocchia a Barra [*L'INA-Casa al IV congresso nazionale di urbanistica* 1952, 196-198; Pagani 1955, 156-157], nel testo di accompagnamento all'opera non si fa menzione nemmeno del piano Fanfani, citato unicamente – anche attraverso foto di progetti – nell'introduzione dell'autore: tale elemento esplicita la volontà di Pagani di soffermarsi più sull'oggetto architettonico in sé che sulla contestualizzazione dell'architettura nel secondo dopoguerra, riservata esclusivamente alle parole di apertura del libro. La tesi del taglio critico sottilmente leggibile è tanto più fondata nel momento in cui si nota che una foto dell'unità INA-Casa di Baveno, sempre a firma di De Carlo ed erroneamente ricollocata a Cesate, è stata inserita soltanto nell'introduzione [Pagani 1955, 24]. Proprio l'episodio di Baveno, infatti, segna la riconsiderazione dell'architetto dei principi razionali adottati a Sesto San Giovanni a favore di uno stile più organico – minimamente rappresentato nel volume di Pagani – nella valutazione dei criteri progettuali [De Carlo 1954; Samassa 2010; Bizzarri 2021].

Inoltre, il criterio catalogativo e oggettivo è ciò che distingue *Architettura italiana oggi* da *Italy Builds* di Kidder Smith, il quale è certamente impostato secondo l'esperienza odepórica dell'autore e in cui si indaga l'intera architettura italiana nelle sue caratteristiche intrinseche, indipendentemente dal periodo storico e con uno sguardo – non soltanto fotografico – nettamente personale [Maggi 2017; Maggi 2018; Maggi 2022]. I due libri, che condividono copertine simili nella grafica ma non lo stesso successo editoriale, hanno entrambi il merito di porre all'attenzione del lettore sia esempi di architettura ormai iconici che poco frequentati dalla storiografia generale, anche se discussi al tempo nelle riviste di settore. Infatti, l'inclusione di costruzioni del Meridione tra i migliori esempi di architettura contemporanea può risultare peculiare se si analizza soltanto la narrazione storiografica consolidata del secondo dopoguerra italiano, che segue perlopiù l'asse Roma-Milano, lo stesso utilizzato anche da Ada Louise Huxtable per la mostra *The Modern Movement in Italy: Architecture and Design* al MoMA di New York (1954)<sup>19</sup> [Casali 2022; Sessa 2022].

---

<sup>19</sup> [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_325954.pdf?\\_ga=2.25298877.1627814806.1676193250-1488176956.1676193250](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325954.pdf?_ga=2.25298877.1627814806.1676193250-1488176956.1676193250) (gennaio 2023); [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325955.pdf?\\_ga=2.1142065.1627814806.1676193250-1488176956.1676193250](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325955.pdf?_ga=2.1142065.1627814806.1676193250-1488176956.1676193250) (gennaio 2023).

ERMANN0 BIZZARRI

Kidder Smith giustificava la disparità di rappresentazione in architettura tra Nord e Sud con la motivazione economica e industriale che rendeva di esigua rilevanza la produzione meridionale del tempo [Kidder Smith 1955, 215]. Pagani, invece, era fortemente convinto che, proprio in virtù delle difficoltà, Napoli in particolare fosse da prendere come esempio di rinnovamento [Gentili, Pagani 1949, 142], osservando – come fa Guido Piovene – quel «curioso capitolo di cronaca e di costume» che stava vivendo la scuola di architettura napoletana [Piovene 2017, 413]. In tale prospettiva, non rilevata da Dorfles, è leggibile ancora una volta la parzialità di Pagani: Napoli come modello non soltanto per l'edilizia sociale, ma per lo spirito con cui ha affrontato la Ricostruzione [Melograni 2015, 45-47], tanto più che la piccola stazione di provincia di Della Sala e Filippone precede nella presentazione quella di Roma Termini [Pagani 1955, 268-276].

## Conclusioni

In questa breve analisi di *Architettura italiana oggi* – che sicuramente necessita di ulteriori approfondimenti – è emersa una situazione dell'architettura italiana del secondo dopoguerra tutt'altro che pronta alla ritirata dichiarata poi da Banham [Banham 1959]. L'obiettivo di Pagani era quello di delineare una continuità con quel ristretto numero di esempi realizzati di architettura razionale «che riscattano sul piano internazionale la validità storica della moderna architettura italiana» [Pagani 1955, 22], al di là dei luoghi e del successo critico già riscosso. Sul piano editoriale, invece, il libro conferma la fortuna dell'antologia negli anni Cinquanta-Sessanta, tanto che si potrebbe considerare *Architettura italiana contemporanea, 1955-1965* di Alberto Galardi [Galardi 1967] come ideale aggiornamento del libro di Pagani. È da aggiungere che l'architetto aveva in mente una seconda edizione del volume, rinnovata per più della metà del suo contenuto<sup>20</sup>; un pericolo che, dato il trascorso quantomeno turbolento e la poca stima nei confronti dell'autore<sup>21</sup>, l'editore successivamente riuscì a scongiurare, nonostante il continuo impegno di Pagani nel raccogliere ulteriore materiale da pubblicare<sup>22</sup>.

## Bibliografia

- BANHAM, R. (1953). *The Casa del Girasole*, in «The Architectural Review», n. 113, pp. 73-77.
- BANHAM, R. (1959). *Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture*, in «The Architectural Review», n. 747, pp. 231-235.
- BASSI, A. (2001). *Design in Italy 1950's: La Rinascente*, in «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», n. 58, pp. 201-208.
- «Architecture d'aujourd'hui» (1955).
- BIZZARRI, E. (2021). *L'architettura prima della partecipazione. L'esperienza INA-Casa di Giancarlo De Carlo, in Giancarlo De Carlo nel centenario. Sguardi di nuova generazione. Contributi del Dottorato in Architettura dell'Università Federico II di Napoli*, a cura di G. Belli, F. Mangone, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 127-139.
- BOTTONI, P. (1951). *Il Quartiere Sperimentale Triennale QT8*, in «Edilizia Moderna», n. 46, pp. 59-74.
- BOTTONI, P. (1954). *Il quartiere sperimentale della Triennale di Milano QT8*, Milano, Editoriale Domus.
- CASALI, V. (2022). *The Modern Movement in Italy: Architecture and Design, 1953-1958*, in «Territorio», n. 100, pp. 42-51.

---

<sup>20</sup> Milano, UniMi, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", lettera di Carlo Pagani, 6 dicembre 1955.

<sup>21</sup> Milano, UniMi, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", lettera di Carlo Pagani, 1 dicembre 1955, con foglio sciolto allegato e manoscritto da Ulrico Hoepli.

<sup>22</sup> ASNa, Archivio Cosenza, Documenti, f.lo *Corrispondenza 1957*, lettera di Carlo Pagani 18 maggio 1957; lettera di Carlo Pagani, 7 agosto 1957. Napoli, Fondazione De Felice, Archivio Documenti, B. 127 *lettere: private, a surrentinenti, a colleghi, a professori*, lettera di Carlo Pagani, 1 agosto 1957.

- COCCHIA, C. (1951). *Un quartiere residenziale dell'INA-Casa – Architettura di Carlo Cocchia*, in «Spazio», n. 5, pp. 54-55.
- COCCHIA, C. (1952). *Case e paesaggio*, in «Domus», n. 271, p. 1.
- DANEO, C. (1975). *La politica economica della ricostruzione*, Torino, Einaudi.
- DE CARLO, G. (1954). *Casa d'abitazione a Baveno*, in «Casabella Continuità», n. 201, pp. 29-32.
- DELLA SALA, F. (1948). *Una stazione della Circumvesuviana*, in «Metron», n. 28, pp. 30-32.
- DORFLES, G. (1955). *Edizioni per gli architetti: Carlo Pagani – Architettura italiana oggi – Hoepli, Milano 1945*, in «Domus», n. 306, p. 39.
- GALARDI, A. (1967). *Architettura italiana contemporanea, 1955-1965*, Milano, Ed. Comunità.
- GENTILI, E., PAGANI, C. (1949). *Paura dell'architettura*, in «Ulisse», vol. II, fasc. VIII, pp. 137-142.
- GOODWIN, P.L., KIDDER SMITH, G.E. (1943). *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942/Construção Brasileira: arquitetura moderna e antiga 1652-1942*, New York, The Museum of Modern Art.
- Il quartiere sperimentale del QT8 della Triennale di Milano (1948)*, a cura di P. Bottoni, in «Metron», nn. 26-27.
- KIDDER SMITH, G.E. (1950a). *Sweden Builds: its Modern Architecture and Land Policy Background, Development and Contribution*, New York, Albert Bonnier.
- KIDDER SMITH, G.E. (1950b). *Switzerland Builds: its Native and Modern Architecture*, New York, Albert Bonnier.
- KIDDER SMITH, G.E. (1955). *Italy Builds: its Modern Architecture and Native Inheritance/L'Italia costruisce: sua architettura moderna e sua eredità indigena*, London, Architectural Press (ed. ing.); Milano, Edizioni di Comunità (ed. it.).
- LABÒ, M. (1956). *Edizioni per gli architetti: G. E. Kidder Smith. L'Italia costruisce. Edizioni di Comunità, Milano, 1955*, in «Domus», n. 317, p. 45.
- L'INA-Casa al IV congresso nazionale di urbanistica (1952)*, Venezia, Società grafica romana.
- MAGGI, A. (2017). *Re-interpreting Italy builds: l'architettura italiana secondo George Everard Kidder Smith*, in *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia: costruzione della storia, progetto, cantiere*, a cura di M. A. Crippa, F. Zanzottera, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, pp. 70-83.
- MAGGI, A. (2018). *Re-interpreting Kidder Smith's Italy Builds crossovers between photography and architecture*, in «Scopio», vol. 2, nn. 2-3, pp. 62-77.
- MAGGI, A. (2022). *G. E. Kidder Smith Builds. The Travel of Architectural Photography*, Novato, Oro.
- PAGANI, C. (1952). *Gusto e funzionalità negli interni del nuovo grande magazzino della Rinascente a Milano*, in «Domus», n. 268, pp. 36-51.
- PAGANI, C. (1955). *Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today*, Milano, Hoepli.
- PIOVENE, G. (2017-I ed. 1957). *Viaggio in Italia*, Milano, Bompiani.
- SAMASSA, F. (2010) *La stagione dell'Ina-Casa e il giovane Giancarlo De Carlo*, in *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, a cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli editore, pp. 277-294.
- SESSA, R. (2020). *Robert Venturi e l'Italia. Educazione, viaggi e primi progetti 1925-1966*, Macerata, Quodlibet.
- Un quartiere modello (1946)*, in «Metron», n. 11, 1946, pp. 76-77.
- SESSA, R. (2022). *Robert Venturi and Naples. The Complexity of the South*, in *Italian Imprints on Twentieth Century Architecture*, a cura di D. Costanzo, A. Leach, London, Bloomsbury, pp. 139-152.
- VENTURI, R. (1966). *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art.
- VITTORIA, E. (1949). *Nuovi quartieri popolari a Napoli*, in «Metron», nn. 33-34, pp. 16-32.

### Fonti archivistiche

Milano, Politecnico di Milano, Dastu, Archivio Piero Bottoni, Corrispondenza, B. 1949 A, lettera dell'arch. Carlo Pagani, 1 marzo 1949.

Milano, Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Ulrico Hoepli (in corso di riordino), f.lo "Pagani, *Architettura italiana oggi*", f. sciolto *consegna del materiale ad Hoepli per la tipografia*, 20 luglio 1950; raccomandata dell'editore Hoepli a Carlo Pagani, 30 agosto 1950; lettera dell'editore Hoepli a Carlo Pagani, 21 maggio 1951; lettera delle Industrie Grafiche Italiane Stucchi alla casa editrice Hoepli, 19 aprile 1952; lettera dell'editore Hoepli a Carlo Pagani, 22 aprile 1952; raccomandata dell'editore Hoepli a Carlo Pagani, 22 aprile 1952; bozza del sommario di *Architettura italiana oggi/Italy's Architecture Today*, 3 ff., 3 maggio 1952; lettera di Carlo Pagani all'editore Hoepli, 11 febbraio 1954; bozza di lettera dell'editore Hoepli per Carlo Pagani, 15 febbraio 1954; raccomandata dell'editore Hoepli a Carlo Pagani, 8 marzo 1954; raccomandata dell'avvocato Giorgio Jarach a Carlo Pagani, 23 marzo 1954; raccomandata della casa editrice



ERMANN0 BIZZARRI

Hoepli per l'architetto Pagani, 7 giugno 1954; lettera di Carlo Pagani, manoscritto da Ulrico Hoepli, 1 dicembre 1955; lettera di Carlo Pagani, 6 dicembre 1955; biglietto da visita di G. E. Kidder Smith, s.d. Napoli, Archivio di Stato, Archivio Luigi Cosenza, Documenti: f.lo *Corrispondenza 1948*, lettera di Carlo Pagani, 9 dicembre 1948; f.lo *Corrispondenza 1948*, lettera di Carlo Pagani, 27 dicembre 1948; f.lo *Corrispondenza 1949*, lettera di Carlo Pagani, 20 gennaio 1949, lettera di Carlo Pagani all'arch. Della Sala, 24 gennaio 1949, lettera di Carlo Pagani, 26 gennaio 1949, lettera di Carlo Pagani, 7 febbraio 1949, lettera di Carlo Pagani, 2 marzo 1949, lettera di Luciana Foschi in vece di Carlo Pagani, 2 marzo 1949, lettera di Carlo Pagani, 30 giugno 1949; .f.lo *Corrispondenza 1957*, lettera di Carlo Pagani 18 maggio 1957, lettera di Carlo Pagani, 7 agosto 1957.

Napoli, Fondazione De Felice, Archivio Documenti, B. 127 *lettere: private, a soprintendenti, a colleghi, a professori*, lettera di Carlo Pagani, 1 agosto 1957.

### Sitografia

[https://archives.rinascente.it/it/funds/archivio\\_carlo\\_pagani?item=2017&pdf\\_viewer=true](https://archives.rinascente.it/it/funds/archivio_carlo_pagani?item=2017&pdf_viewer=true) (gennaio 2023).

[https://archives.rinascente.it/it/funds/archivio\\_carlo\\_pagani?page=2](https://archives.rinascente.it/it/funds/archivio_carlo_pagani?page=2) (gennaio 2023).

[https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_325954.pdf?\\_ga=2.25298877.1627814806.1676193250-1488176956.1676193250](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325954.pdf?_ga=2.25298877.1627814806.1676193250-1488176956.1676193250) (gennaio 2023).

[https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325955.pdf?\\_ga=2.1142065.1627814806.1676193250-1488176956.1676193250](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325955.pdf?_ga=2.1142065.1627814806.1676193250-1488176956.1676193250) (gennaio 2023).



I contributi contenuti in questo volume indagano il rapporto tra città e guerra dal punto di vista dell'archeologia, della storia e dell'architettura, saperi tra loro sempre fortemente connessi e collaboranti per studiare, analizzare, decodificare e ricostruire criticamente tracce, memorie e parole che riguardano i contesti urbani e i conflitti dall'antichità a oggi, all'interno di un paesaggio in eterno divenire. Proprio nella peculiarità degli approcci della ricerca, i diversi contributi disegnano un ricco mosaico di casi studio, di oggetti di indagine e di progetto che lascia appena intravedere l'estrema complessità di un tema di stringente attualità.

*The papers included in this volume investigate the relationship between city and war from the viewpoint of Archaeology, History and Architecture, disciplines that are always strongly connected and work together to study, analyse, decode and critically reconstruct traces, memories and words about urban contexts and conflicts from antiquity to the present day, within a landscape in constant transformation. Precisely in the peculiarity of their research approaches, the different contributions draw a rich mosaic of case studies, objects of investigation and projects that hardly gives a glimpse of the extreme complexity of a highly topical theme.*